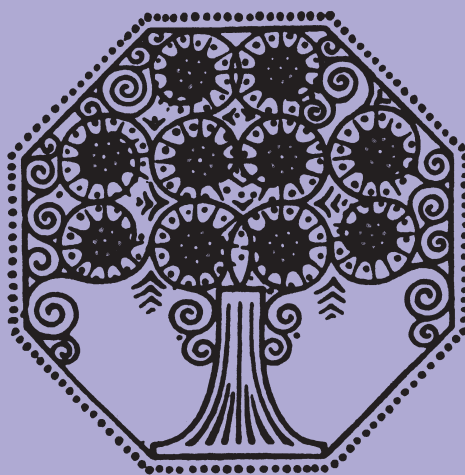


# IL RINASCIMENTO DELLA NOVELLA

AUTORI, FORME E LINGUE DELLA TRADIZIONE NOVELLISTICA  
TRA QUATTRO E CINQUECENTO

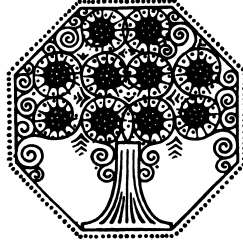
a cura di  
Sandra Carapezza, Elisa Curti, Monica Marchi



Critica letteraria e linguistica

**FrancoAngeli** 

# Critica Letteraria e Linguistica



## **Comitato scientifico**

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

## **Coordinamento editoriale**

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

**FrancoAngeli Open Access** è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

# IL RINASCIMENTO DELLA NOVELLA

AUTORI, FORME E LINGUE DELLA TRADIZIONE NOVELLISTICA  
TRA QUATTRO E CINQUECENTO

a cura di  
Sandra Carapezza, Elisa Curti, Monica Marchi

Critica letteraria e linguistica

**FrancoAngeli** 

Il volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano – PRIN 2017 *Il genere novella nel Rinascimento italiano: repertorio, database e inquadramento storiografico* (ReNovella)

Indice dei nomi e cura redazionale di Clara De Andreis

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons*  
*Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale*  
(CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.*  
*L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni*  
*della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito*  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

# Indice

<i>Premessa</i> di Stefano Carrai	pag.	9
<i>Ragionar di novelle in riva d'Arno</i> di Lucia Battaglia Ricci	»	13
<i>Senza genitori, né discendenti? Approssimazioni storiche e teoriche alla narratio brevis</i> di Renzo Bragantini	»	23
<i>La riflessione cinquecentesca sulla novella: Bonciani e Castelvetro</i> di Andrea Manganaro	»	49
<i>Percorsi della novella spicciolata: di qua e di là dall'Appennino</i> di Daniela Delcorno Branca	»	65
<i>Per un panorama della novella latina spicciolata nel Quattrocento</i> di Giulia Depoli	»	91
<i>The true love: le donne nelle Novelle dello Pseudo Sermini</i> di Monica Marchi	»	111

<i>Non solo Giulietta. Amori e autorialità femminili. Il caso di Giulia Bigolina e la tradizione novellistica veneta</i> di Elisa Curti	pag.	133
<i>Le “Piacevoli notti” delle donne</i> di Sandra Carapezza	»	147
<i>«A più di mille dette più di mille volte materia da ridere»: beffa e motto nella novella del Rinascimento</i> di Flavia Palma	»	163
<i>Appunti su novella e dialetto nel Cinquecento</i> di Luca D’Onghia	»	177
<i>La lingua delle novelle di Marco Cademosto (1544)</i> di Roberta Cella	»	193
<i>Varietà diasistemiche nell’onomastica della novella quattro-cinquecentesca</i> di Leonardo Terrusi	»	209
<i>«L’uno e l’altro e vedere e udire ci pareva». Oralità e recitazione nella novella toscana di beffa del Rinascimento</i> di Luca Degl’Innocenti	»	223
<i>Da Giletta a Helen.</i> <i>Ancora su Shakespeare e Boccaccio</i> di Piermario Vescovo	»	247
<i>«Dalle favole vostre [...] si ha larghissimo campo di comporre comedie e tragedie».</i> <i>Giraldi Cinzio narratore e “rappresentatore”</i> di Marzia Pieri	»	259

« <i>La novella è un cavallo</i> ».	pag.	273
<i>Novelle in ottave nell'“Inamoramento de Orlando”</i> di Giovanna Rizzarelli		
<i>Lo spazio della poesia nelle “Piacevoli notti” di</i> <i>Straparola</i>	»	289
di Gabriele Baldassari		
<i>Forme della novella e modi del discorso morale:</i>	»	311
<i>Francesco Sansovino e Marco Mantova Benavides</i> di Andrea Torre		
<i>La donna è mobile?</i>	»	329
<i>Funzioni del cofano tra novellistica italiana e</i> <i>poesia erotica francese</i> di Corinne Lucas Fiorato		
<i>Palazzi di piacere. Novelle italiane e trasposizioni</i>	»	353
<i>inglesi in età elisabettiana</i> di Luigi Marfè		
Indice dei nomi	»	367



# Premessa

di Stefano Carrai\*

A conclusione del progetto PRIN 2017 sul genere novella nel Rinascimento italiano coordinato da chi scrive, si è tenuto a Pisa presso la Scuola Normale, dal 26 al 28 ottobre 2023, il convegno internazionale «Il Rinascimento della novella» i cui atti sono ora qui raccolti.

Come si vedrà, si tratta del tentativo di ragionare collettivamente – sulla scorta di precedenti fra cui i grandi convegni di Caprarola e ancora di Pisa, rispettivamente nel 1988 e nel 1998 – sulle varie forme assunte fra Quattrocento e Cinquecento dalla narrazione breve, oltre che sull’irrinunciabile rapporto di ogni scrittore di novelle col modello costituito dal *Decameron* e sull’evoluzione del genere anche in relazione al contesto delle varie corti italiane del Rinascimento. Una riflessione ulteriore rispetto al pregresso era richiesta anche dalle varie novità intervenute in oltre un quarto di secolo sul piano critico come su quello storico-filologico, per ciò che pertiene sia all’archetipo boccacciano sia ai novellieri rinascimentali. La messa a punto di alcune nuove e più affidabili edizioni oltre che l’emergere di nuovi testi inducevano difatti a una riconsiderazione aggiornata del genere novellistico nel Rinascimento che, anche tenendo conto di una più approfondita analisi delle coordinate della *narratio brevis*, procedesse ad alcuni affondi su episodi e autori di speciale rilievo.

Uno dei nodi o grovigli che da sempre caratterizzano l’esame del *corpus* novellistico rinascimentale è quello della sua costitutiva eterogeneità e della sua permeabilità da parte di testi di statuto diverso: si pensi solo al quasi indistricabile legame fra novella e commedia nel Cinquecento o al confronto fra novella in prosa e novella in versi e anche fra novella in volgare e in latino. Altri necessari punti focali della riflessione in questo campo sono la questione, di cui dicevo, di un più o meno ostentato boccaccismo, specie nelle raccolte organiche, sì che si possano valutare tanto la misura dell’ade-

\* Scuola Normale Superiore.

sione quanto quella dello scarto rispetto al libro di Boccaccio; e poi l'approfondimento di una teoria normativa della novella nel Cinquecento oppure la funzione dei personaggi femminili nei testi a tema erotico.

Circa i progressi registrati dalla ricerca sul genere novella in Italia e particolarmente in relazione all'età medievale e rinascimentale fa il punto lucidamente Lucia Battaglia Ricci, che di questo avanzamento è stata uno dei protagonisti principali. Il suo discorso, facendo il punto della situazione, introduce quindi nel modo migliore la messe di acquisizioni raccolta nel prosieguo del libro. L'intervento di Renzo Bragantini porta invece il discorso su alcune premesse teoriche della narrazione breve, interrogando, per così dire, l'antichità classica e il romanticismo tedesco.

Sulle intersezioni col teatro forniscono contributi originali e importanti i saggi di Marzia Pieri, circa la fortuna degli *Ecatommisti* di Giraldo Cinzio nel teatro del secondo Cinquecento, e di Pier Mario Vescovo, che illustra le modalità della riscrittura shakespeariana di *Decameron* III 9 in *All's Well That Ends Well*; così come quelli di Luca D'Onghia – che affronta questo tema dalla specola dell'impiego del dialetto in testi novellistici, con inevitabili paralleli col teatro di Calmo e di Ruzante – e di Corinne Fiorato, che produce una ricerca tematica sul motivo del cassone nella narrativa breve, il quale apparenta il genere a quello della commedia dove tale espediente è di casa almeno dalla *Cassaria* di Ariosto fino, con gli adattamenti del caso, a *The Merry Wives of Windsor* di Shakespeare. L'incidenza del parlato e dunque degli aspetti performativi del novellare sono invece al centro dell'indagine sulla *narratio brevis* toscana del Quattrocento di Luca Degl'Innocenti, nel quadro più generale dell'intrattenimento sociale dell'epoca che nel raccontare troverà un perno importante dal *De sermone* di Pontano al *Galateo* di Della Casa e oltre.

Le interferenze fra poesia e novella emergono poi dal contributo di Gabriele Baldassari sulle *Piacevoli notti* di Straparola, per quel che riguarda la lirica, e in quello di Giovanna Rizzarelli, che studia le novelle in versi inserite da Boiardo nel suo *Inamoramento de Orlando*; mentre l'indagine di Sandra Carapezza mette in luce il cospicuo riferimento nel libro dello stesso Straparola non solo al modello di Boccaccio, ma anche alla trattatistica, specie per ciò che riguarda il *Cortegiano*, e alla narrazione cavalleresca dell'*Orlando furioso*. Per quel che attiene al boccaccismo di Straparola, inoltre, il saggio di Sandra Carapezza si trova in sintonia con quello di Flavia Palma, la quale illustra la tenuta nella novellistica rinascimentale dei dispositivi comici di difesa (motto) e di attacco (beffa) ereditati appunto dal *Decameron*. Gli effetti del comico, sempre in relazione col modello boccacciano, sono posti sotto la lente dell'analisi linguistica da Roberta Cella, nella fattispecie rela-

tiva alle novelle cinquecentesche di Marco Cademosto, e sotto quella dell'indagine specificamente onomastica da Leonardo Terrusi, la cui ricognizione è tendenzialmente estesa all'intero *corpus* novellistico rinascimentale.

Alla questione della trattatistica sulla novella si applica la riflessione di Andrea Manganaro, che prende in esame testi cruciali per la codificazione del genere come quelli di Francesco Bonciani e di Ludovico Castelvetro, nel contesto del necessario tentativo dell'epoca di armonizzare anche il testo narrativo con i precetti della *Poetica* aristotelica. Assai interessante poi è l'esame della tipologia dei personaggi femminili (fanciulle da marito, mogli trascurate, vedove) nel novelliere senese quattrocentesco dello pseudo-Sermini condotta da Monica Marchi, da cui emerge il messaggio più o meno subliminale che consiglia di dotare le giovinette di una adeguata educazione sessuale, di modo che sappiano come regolarsi e possano sottrarsi al destino di diventare mogli derelitte e tradite. Peraltro, sul versante della partecipazione femminile al canone degli autori, nel secolo XVI si ha il caso interessante di una scrittrice come la padovana Giulia Bigolin, studiato da Elisa Curti, che lo inquadra nel contesto veneto favorevole alla voce femminile per riflesso dell'elegia eroide che vi aveva attecchito tempestivamente quanto saldamente.

Un altro tema venuto alla ribalta negli studi in tempi relativamente recenti è quello delle novelle spicciolate: sul ruolo dell'umanesimo bolognese per lo sviluppo di questa modalità di circolazione del genere novellistico, fra gli anni Sessanta e la fine del Quattrocento, porta un contributo importante lo studio di Daniela Delcorno Branca.

Utilissimo anche il lavoro di Giulia Depoli, che stila un panorama tendenzialmente esaustivo, con alcuni notevoli *répechages*, della novella in latino fra Quattrocento e Cinquecento, così come l'analisi da parte di Andrea Torre della moralizzazione in chiave controriformistica cui è andato incontro il modello decameroniano tra le mani di Francesco Sansovino e di Marco Mantova Benavides.

A ricostruire il fenomeno macroscopico della fortuna della novellistica italiana nella letteratura inglese si adopera infine il contributo di Luigi Marfè.

Varando il presente volume collettaneo formulo infine l'auspicio che esso possa rappresentare non soltanto quella miniera di dati nuovi e di originali esplorazioni che di fatto è, ma anche un trampolino di ulteriore rilancio degli studi sulla novella italiana del Rinascimento, in sinergia con la banca-dati *Re.Novella* (<https://renovella.unisi.it>) che costituisce un altro prodotto della ricerca PRIN sopra menzionata e per il quale molto si deve all'entusiasmo e alla laboriosità di Sandra Carapezza, Elisa Curti e Monica Marchi.

Sono anzi sicuro che la complementarità della schedatura informatica, raccolta per raccolta e novella per novella, rispetto alle acquisizioni critiche veicolate da queste pagine equivalga a un potente e proficuo “motore di ricerca” in grado di favorire l’innescò di nuovi scavi in un territorio tanto vivace quanto ancora bisognoso di una sistemazione storica complessiva.

## *Ragionar di novelle in riva d'Arno*

di Lucia Battaglia Ricci\*

È per me un onore aprire i lavori di questo Convegno programmaticamente concepito dagli organizzatori in stretta continuità con quello su *Favole parabole storie* che si è tenuto in questi stessi giorni nell'ottobre del 1998 – 25 anni fa – a Pisa, in riva d'Arno: più esattamente, secondo la toponomastica pisana, “a Mezzogiorno”, nel Monastero trecentesco di S. Benedetto, mentre questo nostro si colloca “a Tramontana”, nel Palazzo della Carovana, dove le antiche memorie medievali del Palazzo degli Anziani (databili a partire dal 1286) affiorano sotto la veste imposta dal potere mediceo e firmata Giorgio Vasari, che iniziò i lavori di ristrutturazione nel 1562. Congruo contenitore, dunque, nonché perfetta icona simbolica, di un convegno focalizzato sul Rinascimento di un genere narrativo che giusto verso la fine del Duecento approda alla scrittura e nel 1574 trova una definitiva, seppur tarda, codificazione teorica nella *Lezione sopra il comporre novelle* di Francesco Bonciani.

Volendo fare, sul filo della memoria, una rapidissima storia del vario ragionar di novelle in riva d'Arno mi piace ricordare come proprio in questo palazzo, ben prima del cantiere degli anni Novanta messo in piedi da un gruppo di ricerca interuniversitaria CNR diretto in primis da Giancarlo Mazzacurati, da poco arrivato da Napoli a Pisa, abbia preso corpo un forse meno conosciuto “cantiere”, nato su un preciso progetto editoriale e organizzato tra fine anni Settanta e primissimi anni Ottanta da un docente della Normale, coinvolgendo studiosi della medesima Normale e della Facoltà pisana di Lettere e Filosofia, legati tra loro da rapporti di solidale amicizia.

L'editore era Garzanti. Il progetto era di Piero Cudini, allora docente della Scuola e curatore, da parte sua, di varie edizioni per Garzanti-Grandi libri. L'opera, uscita sotto il titolo di *Novelle italiane* ne “I grandi libri Garzanti” nel settembre del 1982, riuniva in un cofanetto quattro volumi: *Il Duecento. Il Trecento*, a cura di chi vi parla; *Il Quattrocento*, a c. di Gioachino Chiarini; *Il Cinquecento*, a c. di Marcello Ciccuto; *Il Seicento. Il Settecento*, a c. di

\* Università di Pisa.

Davide Conrieri. A questi si aggiunsero nel corso del tempo due volumi curati da Gilberto Finzi: *L'Ottocento* uscito nel 1985; *Il Novecento* uscito nel 1991.

L'operazione seguiva la messa in cantiere del progetto editoriale *I novellieri italiani* della Salerno Editrice annunciato nel 1973 e precedeva il grande convegno *La novella italiana*, fondativo per la storia del genere novella, tenutosi a Caprarola dal 19 al 24 settembre del 1988, i cui Atti, usciti dalla Salerno Editrice nel 1989, costituiscono tuttora un termine di riferimento tanto ineludibile quanto ben presente alla tradizione degli studi.

I volumetti Garzanti hanno rappresentato per più ragioni una tappa non secondaria nella storia della riflessione critica sul genere. Vi sono stati messi in serie e resi agevolmente fruibili (seppur spesso, di necessità, sulla base di edizioni tutt'altro che ineccepibili) testi di non sempre facile accessibilità, e, con questo, si è imposta, a curatori e fruitori, una riflessione sul genere e sulla concreta applicabilità dell'etichetta "novella" a realtà testuali decisamente eterogenee: una riflessione radicata non su istanze teoriche o astratti modelli formali, ma sulla concreta e proteiforme realtà testuale delle opere tradizionalmente iscritte nell'ampio demanio della "novellistica" e sul progressivo assestarsi e poi rinnovarsi di modelli diversi in quel magmatico, fluido universo di forme sperimentate dalla narrativa breve nei primi secoli della nostra tradizione, per descrivere il quale Giancarlo Mazzacurati, un nume tutelare dei nostri studi, che piace qui ricordare, è ricorso alla straordinaria metafora della colonia di spugne non a caso utilizzata come *exergo* nel volume degli Atti di *Favole parabole istorie*.

Le novità censibili nei volumi Garzanti sono molte. Prima fra tutte l'assunzione di una prospettiva storica, che da un lato ha dato vita a una sia pur sintetica "storia del genere" dal tardo Duecento al Novecento e dall'altro ha consentito di collocare, e valutare, in prospettiva diacronica opere troppo spesso schiacciate, in quegli stessi anni Ottanta, in analisi e confronti formali tesi a rilevare "cosa" differenziasse la novella decameroniana dalle varie forme narrative medievali, e di conseguenza attribuire a Boccaccio, *sic et simpliciter*, la "nascita" della novella, per evocare il titolo celebre di un'opera di Neuschäfer uscita nel 1969, e diventata punto di riferimento stabile per gli studi successivi su racconto, novella ecc.<sup>1</sup>

Limitandomi alla produzione più antica, e alla mia esperienza personale, posso dire che è già qui, in questa edizione del 1982, che mi pare affiori in maniera chiara sia l'esigenza di un'edizione critica del *Novellino*, che facesse riemergere da sotto le spoglie imposte dall'edizione cinquecentesca la vera *facies* della redazione tardo-duecentesca, sia la conferma che già nel *Libro*

1. H.J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München, Fink, 1969.

*di novelle e di parlar gentile* si potevano riconoscere, tra i vari materiali narrativi lì registrati, racconti catalogabili (e effettivamente catalogati dall'*auctor*) come novelle,<sup>2</sup> liberamente mescolati con microtesti di eterogeneo statuto generico a comporre un libro destinato a offrire «prode e piacere» ai suoi lettori. Il che certificava – già a quell'altezza cronologica – che né il libro di novelle né, soprattutto, la forma “novella” sono propriamente invenzioni di Boccaccio, come ad esempio scriveva Robert Jauss nei pieni anni Ottanta: la novella è una «forma letteraria autonoma inventata da Boccaccio mediante la secolarizzazione e la problematizzazione di generi più antichi (esempio, miracolo, farsa, *vida*)». <sup>3</sup> E certificava che all'autore del *Decameron* si deve piuttosto il merito di aver adottato il tipo di racconto breve che gli arrivava catalogato e catalogabile come “novella” per riscrivere “in forma di novella”, appunto, i vari racconti che derivava dal vasto serbatoio della narrativa breve antica e contemporanea, uniformando quei materiali in modo da “codificare”, ovvero dare forma stabile, a un genere di prevalente tradizione orale, ed assumerlo “in Parnaso”, fissando i tratti distintivi e caratterizzanti di quella che possiamo propriamente denominare “novella italiana” e che, a partire dal *Decameron*, sarà il modello di riferimento, tanto positivo che negativo, per le generazioni future.

Nella prospettiva di una più accurata (auspicabile) ricostruzione della preistoria del genere “novella italiana” si può aggiungere qui che la “novella” non è propriamente “invenzione” neppure dell'anonimo autore del *Novellino* duecentesco, cui pure si deve «l'apparizione tecnicizzata del termine “novella”» che può essere letta (ed è stata letta) come certificazione della «nascita del “nuovo” genere della *narratio brevis* medievale sulle ceneri degli antichi»,<sup>4</sup> se racconti brevi catalogabili, per tema e forma, come novelle compaiono anche, ad esempio, nel *Ludus scaccorum* del domenicano Iacopo da Cessole la cui datazione oscilla tra il 1275 e l'inizio del XIV sec. Ho registrato alcuni di questi racconti nel volumetto Garzanti, ma forse è opportuno un supplemento di riflessione sulla scorta della recente edizione critica del volgarizzamento curata da Antonio Scolari uscita nel 2019,<sup>5</sup> che offre dati

2. Su questo, più di recente, il mio *In Toscana, prima del canone. La novella tra “Novellino” e “Decameron”*, in *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pisa, Pacini, 2013, pp. 33-63, specie 33-47.

3. H.R. Jauss, *I generi minori del discorso esemplare come sistema di comunicazione letteraria*, in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 53-72: p. 67.

4. Così ad es. M. Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, tomo I, pp. 119-154, alle pp. 127-128.

5. Iacopo da Cessole, *Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludo scaccorum. Volgarizzamento trecentesco (Redazione A)*. Edizione critica a cura di A. Scolari, Genova, Genova University Press, 2019.

degni di attenzione e conferma la necessità di uno scavo ulteriore nella produzione di “tipo” novellistico (un tempo ho usato il termine “paranovellistico”) anteriore e coeva al *Decameron*: tradizione di cui si continua a sapere troppo poco.

Il *Ludus* è una «breve *summa* morale dedicata a laici»: <sup>6</sup> una predica *ad status* diventata trattato, composto da un domenicano, e non dunque da uno scrittore-mercante, e neppure da un fiorentino, o più genericamente da un toscano, ma da un astigiano, attivo in Liguria, tra Genova e Savona, <sup>7</sup> che tra i molti esempi, detti e sentenze estratti da testi scritti, non esita a introdurre raccontini che han tutto il colore e il sapore (e i contenuti) di aneddoti locali. Esemplare in tal senso il racconto che ha come protagonista il «fedelissimo mercante» Uberto Gutuero d’Asti, che sembra derivare dall’esperienza diretta dello stesso autore, <sup>8</sup> e che è registrato nel libro a supporto della regola di comportamento fissata per mercanti e cambiatori. Subito dopo l’esortazione alla puntualità nel restituire i depositi, pena la perdita di quella fiducia su cui si basa l’attività di figure professionali siffatte, «a Genova», si legge, «ebbe uno mercante e cambiatore che aveva nome Uberto Gutuero, d’Asti natio. Questo fu di tanta lealtà che [...]». Segue il racconto, estremamente sintetico, ma precisamente organizzato – per dirla con i termini della cinquecentesca *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani – in «prologo, scompiglio, sviluppo». <sup>9</sup>

Altri esempi si potrebbero portare di questa precisa attenzione a dati relativi a luoghi, nomi, condizione sociale dei protagonisti, che caratterizza i racconti di tradizione non scritta presenti nel *Ludus* e osservare che forse questa più o meno esibita, e più o meno estesa certificazione di dati relativi a luoghi, nomi, condizione sociale dei protagonisti, questa certificazione o codice di identità, come Giancarlo Mazzacurati ci ha insegnato a classificare le informazioni depositate in apertura delle novelle decameroniane, <sup>10</sup> potrebbe anche essere, in origine, prima ancora che procedura radicata nelle pratiche di

6. Così A. Scolari, *Introduzione*, a Iacopo da Cessole, *Libellus*, cit., pp. IX-XXXIII, a p. XIV.

7. «La documentata presenza a Genova di Iacopo, risalente agli anni tra il 1317 e il 1322, e una probabile isolata testimonianza savonese del 1284 sono anche le uniche tenui tracce che ci rimangono della vita, per altro oscura, del domenicano originario dell’astigiano»: ivi, p. X.

8. Il racconto si legge ivi, alle pp. 100-101. Notizie nella nota *Uberto Gutuero d’Asti*, ivi, p. 225. Che il racconto «si riferisca sicuramente ad un fatto avvenuto a Genova, in quella stessa città dove lo scrittore esercitava la sua carica» afferma già L. Di Francia, *Novellistica*, vol. I, Milano, Vallardi, 1924, p. 63.

9. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, pp. 135-165: pp. 164-165.

10. G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269-299. Da ivi, p. 276, la cit. che segue.

vita materiale proprie «di un dominante ceto mercantile», un tratto tipico del genere novella, che ha bisogno di attualizzare sempre i racconti, anche vecchissimi, per renderli, appunto, novelle, “cose nuove”: tratto di cui si è forse un po’ appannata, nel corso del tempo e nell’accumulo degli studi, la pertinenza “generica”. E nominazione su cui si dovrà forse tornare a riflettere ripensando, ad es., al privilegio accordato a partire da Petrarca al termine *historia* (aprendo al contempo una parentesi sulla riflessione di Boccaccio attorno alle *fabule* di terzo tipo affidata dal XIV libro della *Genealogia*, ma non è questa la sede opportuna).

Con Boccaccio la certificazione d’identità si svilupperà nei modi che lo stesso Mazzacurati ha perfettamente illustrato nel saggio *Rappresentazione*, e che sono attivi sia quando egli riscrive racconti tratti dalla tradizione esemplare sia quando riscrive *fabulae* antiche, come si verifica, ad esempio, nella novella di Peronella (VII 2) e in quella di Pietro di Vinciolo (V 10) che egli deriva, come è ben noto, da Apuleio, e riscrive calandole nella sua contemporaneità, ovvero attualizzandole e rendendole così davvero “cose nuove” e radicate nel “reale”,<sup>11</sup> al tempo stesso che mantiene anche (in rispetto della doppia finalità – *delectare et docere* – che è propria dei libri scritti in Parnaso) la funzione esemplare della novella, esplicitamente chiamata a fornire ai lettori del *Decameron* «diletto e utile consiglio». Questo, mi pare, è un acquisto importante già del cantiere pisano degli anni Novanta.

Ma per rimanere ancora un attimo sui volumi delle *Novelle italiane* editi da Garzanti, e più precisamente entro i confini cronologici fissati per questo nostro convegno, si può osservare che non mancavano novità importanti neppure nel volume dedicato al ’400, dove il curatore, Gioachino Chiarini, denunciava la mancanza, «per la novellistica italiana del Quattrocento, di una storia vera e propria, che illustrasse, nel loro sviluppo e nelle loro interrelazioni, la produzione volgare e quella latina» e ne stilava in proprio una pur

11. Così, per esempio, se il protagonista della «divertente storia di adulterio» registrata in *Metamorfosi* IX 57, è semplicemente «un pover’uomo consunto dalla miseria (che) tirava avanti con i piccoli guadagni del suo lavoro di fabbro», la moglie, «anche lei magra e malandata», «era nota a tutti per la sua lussuria», e l’amante è, semplicemente «il suo spudorato amante», e se in questo racconto mancano del tutto indicazioni di tempo o di luogo, per Boccaccio solo il marito resta l’innominato «povero uomo» di Apuleio, la donna e l’amante hanno un nome (rispettivamente: Peronella e Giannello Scignario), la vicenda si colloca in un tempo e uno spazio definiti, oltre che prossimi a scrittore e lettori impliciti («Egli non è ancora guarì che in Napoli...»; anzi, nella «contrada che Avorio si chiama» e che è «molto solitaria» nonché ben nota a Boccaccio che «in quella zona [...] risiedette da giovane», come annota Giancarlo Alfano nella *Scheda introduttiva* alla novella in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Bur, 2013, p. 1055), e anche l’improvviso e inopinato rientro a casa del marito è dovuto a contingenze “reali” (quel giorno si celebra «la festa di santo Galeone», ovvero di Sant’Eucalione, venerato in una chiesa di Napoli vicina al quartiere Avorio). La *fabula* di Apuleio “diventa” così la *novella* di Boccaccio.

sintetica ricostruzione, rivendicandone al contempo l'assoluta novità: «l'abbozzo che qui presentiamo nell'*Introduzione*, costituisce il primo, ancorché necessariamente circoscritto, tentativo in tal senso».<sup>12</sup> Ben chiaro risulta già al curatore «il fatto», sino ad allora «curiosamente trascurato dalla critica», che «il provvidenziale risveglio» della novellistica in volgare a partire dalla metà del XV secolo «non si sarebbe verificato né così presto né così felicemente se», tra l'insediamento della signoria medicea a Firenze 1434 e la pace di Lodi 1454, «non fossero entrati in scena, sul versante latino gli esponenti della cultura umanistica».<sup>13</sup> Segue una sintetica ricostruzione di questa produzione, che chiama in causa la *Griselda* fatta latina e i motti arguti dei *Rerum memorandarum libri* di Petrarca, il dittico latino/volgare di Leonardo Bruni, il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, il *De origine belli inter Gallos et Britannos historia* e la traduzione di *Decameron X 1* di Bartolomeo Fazio (sic: poi Facio); per arrivare alla *Historia de duobus amantibus* di Piccolomini. I dati derivano dal preziosissimo censimento primo-novecentesco del Di Francia, ma l'individuazione del rapporto dialettico attivo tra le due tradizioni e la conseguente ricostruzione storica, con biblioteche classiche implicate, è del latinista Chiarini.

Seppur sostanzialmente ignorato/rimosso nella successiva tradizione degli studi,<sup>14</sup> questo è già, pur nell'estrema sintesi imposta dalla sede editoriale, il percorso «da Petrarca a Piccolomini. Codificazione della novella umanistica», per citare il titolo della relazione di Gabriella Albanese per il convegno *Favole parabole storie*.

Nel lasso di tempo che corre tra i primissimi anni Ottanta del “gruppo Garzanti” e i tardi anni Novanta, quando in riva d'Arno, prima a Firenze nel giugno del 1998 e subito dopo a Pisa nell'ottobre dello stesso anno, sono stati comunicati alla comunità scientifica i risultati della ricerca interuniversitaria *Costituzione, moltiplicazione, retoriche della novella: dalle origini al XVI secolo* coordinata da Giancarlo Mazzacurati e, dopo la sua morte, da Mario Martelli e cui hanno collaborato studiosi delle Università di Firenze, Pisa, Torino e Roma tre, sotto la direzione, rispettivamente, dello stesso Mario Martelli, Gabriella Albanese, Mariarosa Masoero e di chi vi parla, molte caselle di questa storia, tanto dal punto di vista filologico-editoriale che dal

12. G. Chiarini, *Guida bibliografica*, in *Novelle italiane. Il Quattrocento*, a sua cura, Milano, Garzanti, 1982, p. XLII.

13. Ivi, p. XVI.

14. Che «manchi ancora una storia della novella umanistica [...] completa della produzione latina e volgare» scrive ad es. Gabriella Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini. Codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 257-308, a p. 259 n. 3.

punto di vista della riflessione critica e storiografica, sono state riempite. E altre sono state aggiunte. Gli atti della giornata di studio tenutasi a Firenze il 3 giugno 1998 sono usciti a stampa nel dodicesimo volume di «Medioevo e Rinascimento» datato 1998 (ma 1999), quelli del convegno pisano *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, tenutosi nell'ottobre dello stesso anno, sono usciti a stampa nel 2000. Pleonastico, nonché impossibile, ricordare qui i numerosi, preziosi acquisti, o anche solo i progetti irrealizzati, le domande rimaste eluse, i quesiti lanciati al futuro. Con questi, immagino, si misureranno gli studiosi che in questi giorni rifletteranno sul Rinascimento della novella.

Prima di dar loro la parola, se resta una piccola manciata di minuti, mi permetterei una giunta “campanilistica”, per tornare ancora “in riva d’Arno” e ragionare sulla possibilità che “in riva d’Arno” appunto, muovendosi tra Mezzogiorno e Tramontana, ben prima delle moderne brigate occupate a ragionar di novelle, sia effettivamente passato, transitando da Napoli a Firenze, anche il fiorentino Giovanni Boccaccio. È un’ipotesi che avanzavo già negli anni Ottanta, riflettendo sulla stretta relazione che corre tra l’invenzione portante del libro – la lieta brigata novellante nel giardino – e l’immagine dei dieci giovani seduti nel verziere presente nel *Trionfo della Morte* affrescato sui muri del Camposanto Vecchio di Pisa dal fiorentino Buonamico Buffalmacco negli anni tra il 1336 e 1341 (certamente ante 1342).

Come è noto, non si ha notizia di viaggi tra Napoli e Firenze nei dodici/tredici anni che Boccaccio trascorse nella città partenopea.<sup>15</sup> Ma certamente prima dell’estate del ’41, come accerta la celebre lettera del 28 agosto 1341 a Niccolò Acciaiuoli in cui si lamenta «dell’essere suo in Firenze contra piacere», e più precisamente, con buona probabilità, «sul finire del 1340»,<sup>16</sup> egli dovette far ritorno nella città toscana. Che in quell’occasione sia passato da Pisa confortano a credere dati storici e dati testuali, che ricordo sinteticamente.

1. Salabaetto, il giovane mercante protagonista di *Dec. VIII 10*, è fiorentino. Avendo perduto a Palermo i «cinquecento be’ fiorini» estortigli maestrevolmente dalla bella siciliana e avendo ricevuto ripetute sollecitazioni «da’ suoi maestri» a trasformare quei fiorini in lettere di cambio e farle arrivare a Firenze, decide di partire da Palermo e – scrive Boccaccio – «in un suo legnetto montato, non a Pisa, come dovea, ma a Napoli se ne venne». La scelta di Napoli è del tutto funzionale alla soluzione positiva della vicenda,

15. Sintetica ricognizione storiografica e bibliografica in M. Santagata, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 17-20 e 331-332.

16. Per la data importante ora L. Regnicoli, *Il “Codice diplomatico di Boccaccio”*, in *Boccaccio*, a cura di M. Fiorilla e I. Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 235-51: p. 249, con altra bibliografia.

ma qui interessa la notazione: «non a Pisa, come dovea, ma...». Implicito, scontato, per chi scrive, che chi dal sud vuole arrivare a Firenze è Pisa – città-porto – la destinazione prima. Come è ben noto, a quest’altezza cronologica il Portus Pisanus era effettivamente, e ormai da tempo, «il porto principale per l’intera Toscana e in particolare per Firenze, quale centro redistributore della produzione industriale e importatore di materie prime».<sup>17</sup>

2. Anche il viaggio Napoli-Firenze doveva essere scontato avvenisse per mare, via Pisa, se è appunto sulla spiaggia di Napoli che la balia di Fiammetta crede di riconoscere il Panfilo a lungo atteso dalla donna nel giovane appena sbarcato, che dichiara di provenire «dalle parti d’Etruria, e dalla più nobile città di quella».<sup>18</sup>

3. Ma forse la certificazione più forte è offerta dalla decima novella della seconda giornata, che ha come protagonisti Bartolomea di messer Lotto Gualandi e il giudice Riccardo di Chinzica e attesta una precisa conoscenza del territorio “attorno” al Porto Pisano.

Come precisa la celeberrima descrizione fattane da Petrarca nel suo *Itinerarium Syriacum* quello che si usa indicare come Porto Pisano a quest’altezza cronologica è “un grande porto artificiale, quasi attaccato a Livorno, dove c’è una solidissima torre, [che indica] ai naviganti la rotta sicura”.<sup>19</sup> La torre ricordata da Petrarca è la splendida torre del Fanale, opera di Giovanni Pisano, che, ripetutamente restaurata, continua ancor oggi a fungere da faro per il porto di Livorno. Nei tempi che interessano, segnalava invece la rotta per il Porto Pisano confermando prossimo l’approdo alla città-fiume. Utile, ai nostri fini, ricordarne in modo sintetico la configurazione.

Si trattava di un sistema portuale esteso che comprendeva la vasta area di mare aperto compresa tra le secche della Meloria a ovest e le Colline Livornesi a est, dominata dalla Torre del Fanale, collocata nelle acque antistanti il castello di Livorno per segnare l’ingresso al vero e proprio porto chiuso da torri e catene: il cosiddetto “Porto del Magnale”, costruito nella seconda metà del XII secolo nella protetta insenatura naturale che andava dal promontorio roccioso del castello di Livorno alla foce dell’Arno.<sup>20</sup>

Avendo ben chiara questa “realtà”, riusciamo a meglio comprendere la rilevanza documentaria di alcune informazioni depositate nella novella di Bartolomea, l’unica “pisana” del Centonovelle.

17. O. Vaccari, *Immagine e storia del sistema portuale pisano*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, a cura di M. Tangheroni, Milano, Skira, 2003 pp. 163-167, a p. 167.

18. Sul tema vd. anche L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del “Trionfo della Morte”*, Roma, Salerno Editrice, 2000<sup>2</sup>, pp. 179-83.

19. Cito in traduzione da O. Vaccari, *Immagine e storia...*, cit., p. 163.

20. Per la storia del porto e la sua configurazione Vaccari, *Immagine e storia...* cit., pp. 163-167.

Afflitto dal «caldo grande», il vecchio giudice pisano decide di «andarsi a diportare a un suo luogo molto bello vicino a Monte Nero» (un colle vicino a Livorno, ma il toponimo anche potrebbe indicare, per sineddoche, le Colline livornesi) e porta con sé la «sua bella donna». Verisimile che un giorno, per offrirle «una qualche consolazione», egli organizzi una giornata di pesca a mare. Montenero, annota giustamente Amedeo Quondam, «ne è a breve distanza».<sup>21</sup> L'assoluta mancanza di glosse, nel testo, prova che per chi scrive i dati sono del tutto ovvi: fanno parte di un bagaglio condiviso, prima di tutto proprio da chi scrive, verisimilmente anche per esperienza diretta. Monte Nero è citato nelle carte nautiche come termine di riferimento a est per chi intende entrare nel porto, come attesta la descrizione del Porto Pisano registrata nel celebre *Compasso da navigare*, un portolano della metà del XIII secolo:<sup>22</sup>

la conoscenza de Porto Piçano è cotale, che da garbino [= libeccio] è una secca, en na quale è una torre, che se appella La Melliora, et è lontana dal porto entorno dieci millara. Da levante è una torre en na quale se fai fano de nocte. La 'ntrata de Porto Piçano è cotale: quando lo fondo pare enter due torre, fa quella via, e serrete en porto necto de tucte le secche [= evitando tutte e secche], e per que' medesimo ver levante è Monte Nero. De Porto Piçano a la città di Pisa dodici millara ver lo maestro [circa quindici chilometri]. [...] Piça a fiume che se clama Arno et à la foce a mare, per la quale foce po entrare lenno soctile.

Preziose, anche per noi, le informazioni offerte dal portolano: a ovest le secche della Meloria e la relativa torre segnalano vicino il Porto Pisano. Una torre a est – la torre del Fanale – che di notte si illumina e, di fronte, due torri che marcano l'inizio del Porto del Magnale fungono da riferimento visivo per una navigazione sicura, in acque profonde. Monte Nero, a Est, conferma corretta la rotta per chi si dirige verso quel porto, distante da Pisa circa quindici chilometri e raggiungibile con un “legno sottile”, risalendo l'Arno attraverso la sua foce.

Monte Nero, quella collina sopra Livorno e tanto prossima al mare, era, insomma, il dato paesaggistico che assicurava ai naviganti imminente l'entrata in porto, evento decisamente tranquillizzante per chi, a quell'altezza cronologica, affrontava navigazioni pericolose per i mezzi usati e le continue, reali, incursioni di pirati. Ai quali non sempre si poteva attribuire il merito di risolvere positivamente drammi esistenziali, o conflitti coniugali.

21. A. Quondam, *Note ad loc.* in G. Boccaccio, *Decameron*, ed. Bur, cit., p. 481.

22. Il testo da M.L. Ceccarelli Lemut, *Porto Pisano*, Scheda 103, in *Pisa e il Mediterraneo*, cit., p. 402.

È questa precisa competenza che Boccaccio mostra a proposito del territorio attorno al Porto Pisano che mi pare offra un ulteriore indizio a favore dell'idea che egli sia effettivamente transitato per Pisa, e conforti a leggere ancora come indizi a favore tanto l'attribuzione ai protagonisti della novella di nomi estratti dalla tradizione pisana, che, da soli, si potrebbero ricondurre anche alla cultura di Boccaccio (dantesco il Gualandi utilizzato per la donna – Bartolomea di messer Lotto Gualandi – e allusivo a una leggenda e a un quartiere pisano il «di Chinzica» utilizzato per il marito di lei), quanto l'allusione alla bruttezza delle donne pisane, paragonate a «lucertole vermimare», che la tradizione critica tende piuttosto a ricondurre a dato proverbiale.

Difficile immaginare che, approdato “su un legno sottile” nel tardo autunno del '40 nella città dove il fiorentino Buffalmacco stava terminando o aveva appena terminato quello che dovette apparire, subito, come uno straordinario prodotto dell'arte di lui, Boccaccio non sia risalito lungo la riva dell'Arno per giungere in Piazza dei Miracoli e misurarsi, entrato in quello splendido Camposanto che dista poche centinaia di metri da noi, con l'impegnativa predica figurata concepita, molto probabilmente, dal pisano Domenico Cavalca. Con questa immagine puramente virtuale di un Giovanni Boccaccio immerso in dialogo muto con il *Trionfo della Morte* – presente o meno Buffalmacco – chiudo questa mia riflessione.

E passo ai lavori della prima sessione.

*Senza genitori, né discendenti?*  
*Approssimazioni storiche e teoriche alla narratio*  
*brevis*

di Renzo Bragantini\*

Dalla grande rovina che ha travolto la narrativa antica (lunga e breve) greca e latina, si sono salvati notoriamente pochi resti. La perdita non riguarda certo solo quelle forme; ha toccato bensì un'ampia fetta della letteratura antica, sgretolata nelle testimonianze manoscritte, o sommersa, perché circolante solo in un lasso circoscritto di tempo, poi non più tornata alla luce. Si pensi solo a Ennio, che (per parlare innanzitutto degli *Annales*, che sappiamo essere stati in 18 libri) ci è pervenuto davvero in minima parte (circa 600 versi, e 437 frammenti), e la cui vasta produzione ci è giunta, oltre che in misura assai esigua, solo mediante tradizione indiretta. Il rilievo vale perché gli *Annales* sono un poema in esametri, che riunisce in sé, sia pure a prezzo di qualche squilibrio, tanto gli ingredienti della poesia epica quanto quelli della storiografia. Resta che si è di fronte a un genere considerato "alto", e che pure ha subito anch'esso le ingiurie del tempo.

Non si può dire che sia accaduto precisamente lo stesso nel caso della narrativa, cioè che le lacune che la riguardano siano dovute precipuamente all'inesorabile azione del tempo. Molti sono stati i motivi addotti per la frana che ha pressoché cancellato questi specifici campi. Essi si concentrano soprattutto sul fatto che quella tipologia di testi non rientrava nella griglia di generi che, tramite Aristotele, la Grecia classica (pre-ellenistica) aveva disposto. Peraltro tali generi letterari, all'epoca di Aristotele, per quanto ne sappiamo, neppure esistevano. Le prove romanzesche più antiche a noi note

\* Sapienza Università di Roma.

In relazione alla prima sezione di questo lavoro, ringrazio di cuore mia sorella Irene e Antonio Stramaglia (un filologo classico che è spesso intervenuto, con fondamentali saggi, sulla narrativa, breve e lunga, greca e latina) per i loro preziosi consigli, nonché per avermi fornito delucidazioni sulle narrazioni pittoriche di Palazzo Massimo (cfr. *infra*) in una visita compiuta assieme di recente (giugno 2024). Avverto che con l'indicazione Stramaglia, Anteprema, mi riferisco a una relazione per un imminente convegno a Ginevra, che mi è stato generosamente concesso di leggere anticipatamente.

non risalgono oltre i primi decenni del secolo I d.C., per non parlare dei sofisticati e più tardi esercizi (fino alla metà del secolo IV d.C.). Ma è un fatto che altri generi, che pure non potevano essere catalogati secondo quelle premesse, erano fiorenti, né venivano sottovalutati dagli intellettuali coevi. Logico è perciò dedurre che i testi che possiamo catalogare sotto il cartello della narrativa, novellistica o romanzesca, non venissero considerati, dai teorici e critici del tempo, come letteratura a tutti gli effetti. Non abbiamo infatti, in quelli ambienti, segnali di accettazione di testi che oggi definiamo, sia pure con inevitabile approssimazione, romanzeschi. Per la novellistica antica il discorso è simile, non forse del tutto coincidente.

Dovendo muoverci nel territorio delle ipotesi, si può dire che è senz'altro possibile che prove di tal fatta fossero lette anche in cerchie intellettualmente sofisticate; quanto giunto fino a noi fa però pensare che esse mai fossero discusse con impegno critico.<sup>1</sup> Superfluo dire quanto ciò abbia influito sulla dispersione di un materiale che è ragionevole credere sia stato ben più ingente. Quella che oggi chiamiamo letteratura di consumo o di intrattenimento è andata per lo più in cenere:<sup>2</sup> in parte materialmente (peraltro insieme a tanta letteratura di alto impegno), in parte metaforicamente, perché lo scarso grado di letterarietà a essa attribuito sarà stato responsabile di una limitata trasmissione, anche negli atti fondativi delle grandi biblioteche dell'antichità, e avrà di conseguenza operato selezioni tendenti a garantire, innanzitutto e piuttosto, la sopravvivenza di opere subito circondate da una promessa di durata nel tempo.<sup>3</sup> Ciò non ha, per buona sorte, riguardato anche opere dichiaratamente narrative, poi di enorme fortuna, come, per limitarsi al romanzo d'amore greco, nella sua presumibile cronologia, *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodizia, le *Efesiache* di Senofonte Efesio, *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, le *Etiopiche* di Eliodoro.

Si aggiunga a quanto detto che è risaputo che anche opere esposte al rischio di una condanna da parte della morale cristiana si sono conservate grazie al fatto di poter essere ritenute comunque modelli di stile. Caso principe, per uscire dai confini che ci riguardano, quello di Ovidio, le cui opere si sono conservate in forza della sua fama di maestro di lingua, atto a offrire ausilio

1. Cfr. T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983, pp. 1-80.

2. Documentato panorama d'assieme sulla antica *Trivialliteratur* in *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Atti del Convegno internazionale, Cassino, 14-17 settembre 1994, a cura di O. Pecere e A. Stramaglia, Università degli Studi di Cassino, 1996.

3. Per una rara testimonianza narrativa in prosa trasmessa da un papiro di Ossirinco di tarda età tolemaica (I sec. a.C.) cfr. A. Stramaglia, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CXXXIV 2001, pp. 81-106.

anche nella comprensione della Scrittura e dei testi dei Padri della Chiesa. Tutto ciò non poteva certo essere chiamato in causa nel caso di tanti testi narrativi. Ne deriva che quanto riguarda questi ultimi vada sotto il segno della discontinuità, ciò che obbliga a un ritmo sussultorio che tocca anche il discorso critico, forzato a procedere a sbalzi, e ad assumere prospettive diverse. Come accade per tutti i generi letterari, è scontato che anche la novella, tanto più in quanto forma non blasonata, possa essere analizzata e descritta nelle sue componenti tramite un discorso contrastivo, che la ponga in rapporto dialettico con altre forme letterarie. Ma occorre essere consapevoli che ci si può basare su un numero limitato di testimonianze, benché alcune di esse, si vedrà, abbiano lo stigma di un alto prestigio.

Tuttavia non è detto ci si debba arrendere, destino cui si va fatalmente incontro se ci si basa esclusivamente sul dato letterario. Un paio di esempi figurativi possono fare al caso nostro, e offrire qualche spunto su cui riflettere.<sup>4</sup> Mi riferisco a due cicli di narrazioni pittoriche di età augustea, di scoperta, nell'ordine, relativamente recente e recentissima. Il primo è quello del salone nero ("triclinio C") della Villa romana della Farnesina, una residenza di notevole prestigio, forse da ricondurre ad Agrippa, venuto in luce negli ultimi decenni dell'Ottocento, ora esposto nel Museo nazionale romano di Palazzo Massimo, databile agli anni 20 del I secolo a.C. Il secondo, quello del colombario di Scribonio Menofilo, individuato a Roma a villa Doria Pamphilj sull'Aurelia Antica nel 1984, databile al 20-10 a.C., e chiaramente ricollegabile al primo ciclo indicato; del colombario, di fattura indubbiamente inferiore rispetto al primo ciclo segnalato, sono rimaste solo poche sequenze, comunque importanti per poter avanzare proposte relative alle scene della Villa (cfr. oltre), sulle quali ultime pressoché unicamente mi concentro.

Nel triclinio C della Villa della Farnesina almeno due episodi sembrano da ricondurre a situazioni caratteristiche della *fabula Milesia*. Ci si trova perciò davanti non a episodi di romanzo, ma a scene novellistiche, o meglio alla resa figurativa di esse; benché, come mostra sopra ogni altro Apuleio, la confluenza di scene novellistiche nel flusso romanzesco sia fatto indubitabile, cosa di cui saprà trarre tesoro Boccaccio.<sup>5</sup> Anticipo subito che l'alto livello

4. Per uno sguardo d'insieme ancora utile G. Dareggi, *A proposito del rapporto tra "letteratura d'invenzione" e arti figurative: dai precedenti classici all'iconografia agiografica*, in *La narrativa cristiana antica. Codici narrativi, strutture formali, schemi retorici*, XXIII incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5-7 maggio 1994, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 1995, pp. 39-52.

5. Cfr. I. Candido, *Boccaccio sulla via del romanzo. Metamorfosi di un genere tra antico e moderno*, in «Archivio Novellistico Italiano», I (2016), pp. 8-28.

della committenza può far supporre che gli ospiti dell'ambiente sotto osservazione potessero essere in grado di leggere la serie di immagini, non necessariamente ricollegandole alle loro fonti, ma comunque avvertendone il quoziente narrativo, ed eventualmente facendosene illustrare la diegesi.

Il primo episodio (parete destra, settimo scomparto; Fig. 1) è quello dell'amante nascosto sotto una cesta e poi smascherato; sequenza narrativa resa in seguito celebre da Apuleio (*Metamorphoseon* IX, 23-28), ma assai diffusa anche nel mimo, e precedente illustre della storia di Pietro di Vinciolo (*Decameron*, V 10).<sup>6</sup>

Il secondo episodio (parete sinistra, quinto scomparto; Fig. 2) è più difficilmente interpretabile del primo, e si presenta anzi subito coi caratteri di una decifrazione problematica. Il pannello si snoda in due sequenze, separate da una porta, che (come la scena seguente chiarisce senza dubbio) fa pensare all'aula di un giudizio. A sinistra, una donna in tunica azzurra e *himation* giallo discute animatamente con una figura maschile, che indossa solo un perizoma; ai loro piedi, alle spalle dell'uomo, un'anfora rotta. Assistono alla scena a destra un uomo in primo piano, in tunica bianca, a sinistra un'altra figura maschile in secondo piano, che pare richiamare l'attenzione degli astanti sul manufatto infranto. Nella seconda sequenza, l'uomo protagonista dell'alterco risulta nudo, con fallo eretto, sul quale agisce in qualche modo la figura femminile già vista, in posizione accovacciata. L'uomo nudo è trattenuto da una donna, a sinistra, e da un altro uomo (certamente identificabile con la figura maschile in tunica bianca della prima scena), a destra. Più a destra ancora compare un personaggio in veste bianca, poi una figura velata, in trono, circondata da soldati: si tratta quasi certamente di una giudicessa, chiamata a dirimere la contesa.

Passando sopra altri tentativi di lettura delle immagini, riporto qui in sintesi quella che mi pare la proposta interpretativa più convincente, dovuta ad Antonio Stramaglia (che pure, correttamente, circonda di cautele la sua ricostruzione).<sup>7</sup> Il motivo della contesa va certo identificato nell'anfora infranta;

6. Cfr. I. Bragantini-R. Pirelli, *Osservazioni sul fregio della Villa romana della Farnesina*, in «Annali di Archeologia e Storia antica», n.s., n. 13-14 (2006-2007), pp. 221-31 (con bibliografia progressiva); e A. Stramaglia, *La rappresentazione pittorica di un prologo narrativo: un caso di studio dalla Villa della Farnesina*, in *Leggere e guardare. Intersezioni fra parola e immagine nella cultura latina e nella sua fortuna*, Atti del Convegno (Genova, 7-8 maggio 2019), a cura di G. Moretti e B. Santorelli, Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, 2020, pp. 57-63 (versione inglese in «Scienze dell'Antichità», 26 [2020], fasc. 2, pp. 109-114). Cfr. anche Stramaglia, *Anteprima*.

7. Cfr. A. Stramaglia, *Una novella perduta nella Roma di Augusto*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini,

solo, occorre interpretare quella rottura inizialmente in senso letterale, poi in chiave metaforica, rifacendosi, in quest'ultima accezione, al fatto che sia nel mondo greco che nel latino il fallo era designato come "vaso". La prima sequenza mostra che un uomo, di livello sociale umile, ha rotto (non si sa se accidentalmente o meno) un vaso di proprietà della donna; da qui la forte altercazione tra i due. I due litiganti portano le loro ragioni dinanzi a una figura giudicante che enuncia il verdetto finale: l'uomo ha rotto il vaso della donna, ora quest'ultima, metaforicamente, romperà il vaso maschile. Nella seconda scena si assiste perciò alla punizione inflitta all'uomo, punizione che resta di natura incerta, ma che doveva comportare notevole dolore per i genitali.

Interpretata in questo modo, la scena presenterebbe un giudizio esemplare fondato tanto su un raffinato giuoco di parole, quanto sull'interscambio tra livello letterale e livello metaforico (motivo, quest'ultimo, eminentemente novellistico). Ciò dovrebbe comportare, argomenta Stramaglia, che, se l'uomo ha infranto il vaso della donna, ora è il momento della donna di ripagarlo, chiedendo di potergli a sua volta "rompere il vaso", vale a dire domandandogli una prestazione sessuale di particolare intensità; tutto ciò è perfettamente in linea con alcuni tratti della *fabula Milesia* e della novella antica in particolare, spesso incentrati sulla disponibilità sessuale femminile. Mi pare qualcosa più di una notazione erudita che una commedia ben nota di Kleist, *Der zerbrochne Krug* (*La brocca rotta*), abbia preso spunto da un'incisione (quindi con inverso, ma analogo, passaggio dal figurativo al letterario) vista in casa di un amico nel 1802, in cui due vecchi (un uomo con sua figlia, che regge in mano una brocca rotta, una donna con suo figlio) discutono animatamente dinanzi al giudice; nella *pièce* del drammaturgo tedesco la brocca rotta simboleggia la perdita della verginità e dell'onore (anche se naturalmente quest'ultimo verrà infine salvato).<sup>8</sup>

Si noti che precisamente su questo snodo strutturale (la soluzione di un caso giudiziario tramite l'asserita equivalenza del fatto letterale con la sua contropartita in chiave di sottigliezza interpretativa) si fonda il più conosciuto dei giudizi memorabili attribuiti al leggendario faraone Boccoride, celebrato già nell'aneddotica greca (il che rafforza l'idea che le scene della Villa si riferiscano a una serie di inserti novellistici di ambientazione ellenistico-egiziana). Una cortigiana reclama il proprio compenso da un cliente

Padova, Padova University Press, 2012, pp. 451-61 (con relativa bibliografia). Ivi anche la discussione di altre letture delle due sequenze. Seguo da presso la ricostruzione di Stramaglia, riportando i dati necessari al nostro discorso.

8. Cfr., per le fonti e i precedenti iconografici, quanto scrive Stefania Sbarra in H. von Kleist, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di A.M. Carpi, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1161-63.

con cui si era accordata; ma l'uomo disdice poco dopo l'incontro, essendosi nel frattempo liberato dal desiderio sessuale mediante un sogno in cui si era congiunto con la stessa donna. Boccioride, per sedare la contesa, ordina che la donna venga pagata con l'ombra del suono (o, secondo una diversa variante, l'ombra del sacchetto) delle monete richieste per il pagamento (Fig. 3; la scena è presente, oltre che nella Villa, anche nel colombario, e qui anzi con maggiore evidenza).<sup>9</sup> Si tratta di motivo di origine orientale o greca, presente in molteplici versioni. Basti, per quanto riguarda la nostra tradizione narrativa, rimandare al *Novellino*, IX, che, della storia intravista nelle scene della Villa, costituisce la variante, per dir così, alimentare;<sup>10</sup> e rimandare alla simile versione offerta da Rabelais nel capitolo XXXVII del *Tiers livre* di *Pantagruel*.

Il terzo episodio su cui occorre soffermarsi è sempre nel triclinio C (parete sinistra, ottavo scomparto, in due scene; Fig. 4). Anche in questo caso è lecito supporre un elemento novellistico alla base della sequenza, e la supposizione pare corroborata dal fatto che una vicenda a essa assai simile venga poi ripercorsa da Apuleio (*Metamorphoseon* X, 2-12). Rilevo la cosa perché ciò conferma la disponibilità di quel testo ad accogliere disparato materiale della narrazione breve latina, poi rifuso in una tessitura romanzesca; ciò che una volta di più spinge a considerare narrativa breve e lunga come esperienze spesso convergenti in più ampie soluzioni diegetiche.<sup>11</sup> Anche in questo caso mi servo dei contributi di Antonio Stramaglia, che avanza, dopo aver discusso le interpretazioni precedenti, e dopo un ulteriore sopralluogo al ciclo, la sua proposta, che qui riassumo.<sup>12</sup> Il collegamento col brano apuleiano è

9. Cfr. Stramaglia, Anteprema.

10. Cfr. *Il Novellino*, a cura di A. Conte, Presentazione di C. Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 26-28, e 310-12 per quanto riguarda le fonti. Per le fonti antiche greche e latine cfr. Stramaglia, *Una novella perduta nella Roma di Augusto*, cit., p. 457 e nn. 37 e 39. Viceversa perfettamente coincidente (ma a parti invertite, perché è la meretrice ad aver sognato di congiungersi con un uomo, e a pretendere il pagamento per la sua prestazione, per il quale si dovrà contentare di vedere riflessi i denari in uno specchio) la storia in C. Armeno, *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 60-62, §§ 36-44.

11. Cfr. A. Barchiesi, *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna*, in *Semiotica della novella latina*, Atti del seminario interdisciplinare "La novella latina", Perugia 11-13 aprile 1985, Roma, Herder, 1986, pp. 219-236. Più in generale, il volume collettaneo *Oxford Readings in the Roman Novel*, Edited by S.J. Harrison, Oxford, Oxford University Press, 1999 (ivi, pp. 124-141, la versione inglese, aggiornata, del citato saggio di Barchiesi).

12. Cfr. Stramaglia, Anteprema.

suggerito già in un saggio di oltre un secolo fa di August Hausrath.<sup>13</sup> Si ricordi che Billanovich pensava allo stesso episodio come il più significativo antecedente per la tredicesima e ultima questione d'amore del *Filocolo*, nonché per *Decameron*, X 4. Più correttamente Mazzoni rimandava invece alla *Historia Apollonii regis Tyrii*.<sup>14</sup>

La storia è quella, ben nota, della donna che, invaghitasi del figlio di primo letto del marito, e vistasi rifiutata, fa preparare una bevanda mortale per il giovane, bevanda che assume però inavvertitamente il figlio minore della coppia, avuto dalla stessa donna. Ma un'attenta considerazione di quanto esposto dal fregio permette di individuare, nella sua diegesi figurativa, una vicenda non "doppiata" nelle due figure maschili (il figliastro e il figlio), come accade invece nel romanzo.

In Apuleio il giovane, accusato ingiustamente e prossimo alla condanna a morte, è salvato dalla testimonianza di un anziano medico che, disobbedendo all'ingiunzione impostagli dal servo, di pessima nomea, della donna, ha confezionato un inoffensivo narcotico. L'apparente morto infatti si risveglia, e il padre può riabbracciare i due figli che considerava, per diverse ragioni, perduti. La maggiore prossimità delle due narrazioni boccacciane menzionate con la *Historia Apollonii* è però dimostrata, a mio avviso, dal fatto che in entrambi i casi, e diversamente dall'episodio di Apuleio, la morte apparente riguarda una donna incinta.

La scena sotto osservazione sembra avere punti sicuri di contatto con l'episodio delle *Metamorfosi*, e anzi, segnala Stramaglia, fa ritenere che Apuleio abbia avuto accesso alla compagine di novelle di cui il ciclo della Farnesina, unitamente al colombario, offre la versione figurativa.<sup>15</sup> Ma quanto si snoda sotto i nostri occhi offre della vicenda un intreccio semplificato.

Si distinguono a sinistra due figure maschili, una delle quali sta narrando all'altra gli eventi di cui è stato partecipe. Nella seconda sequenza si snoda il fatto narrato: un giovane (lo stesso che nella prima è all'estrema sinistra) si piega verso un sarcofago, al cui interno è una figura maschile, distesa ma non morta. Agli angoli del sarcofago una donna (a sinistra) e un uomo (a

13. Cfr. A. Hausrath, *Die ionische Novellistik*, in «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik», XXXIII 1914, pp. 441-61 (part. pp. 460-61).

14. Cfr. rispettivamente G. Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 21 n. 3; F. Mazzoni, *Una presunta fonte del Boccaccio ("Filocolo", quest. XIII; "Decameron", X 4)*, in «Studi danteschi» XXIX 1950, pp. 192-96; e R. Bragantini, *Love's Labour's Sublimated. Il racconto di Catalina, Gentile, e Niccoluccio (X 4)*, in c.s. in *The "Decameron" Tenth Day in Perspective*, Edited by M. Papio, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

15. Cfr. Stramaglia, Anteprema.

destra) con in mano un oggetto contundente, sembrano spingersi verso il giovane piegato sul sarcofago con gesti ostili. Ancora all'esterno di tali figure si riconoscono una donna in piedi (a sinistra) e un vecchio inginocchiato (a destra) che esprimono sbalordimento di fronte alla scena centrale. A destra ancora, infine, è il consueto sovrano giudicante, con il consigliere accanto. Si riconoscono, nelle due figure ai lati del sarcofago, la matrigna, il cui piano è andato in fumo, e il servo corrotto; nel vecchio inginocchiato, il padre, tra lo stupore per l'avvenuto e la gioia per la salvezza del figlio creduto morto. Il medico saggio (come pare, diversamente da Apuleio, non segnato dall'età), che verifica lo stato in vita del supposto defunto, è la figura che si piega sul sarcofago. La sua testimonianza è fondamentale per far ricadere la pena sui veri colpevoli, promulgata dalla consueta presenza del sovrano giudicante. La figura del fratello minore non è qui insomma necessaria; la donna si vendica direttamente sul figliastro.

Per quanto Apuleio irrobustisca il racconto con la presenza del figlio della donna, e col ritratto di quest'ultima come di una fredda calcolatrice insensibile persino davanti alla creduta morte di quello, la prossimità tra la vicenda narrata nelle *Metamorfosi*, e ciò che è illustrato dall'episodio del ciclo, pare indiscutibile.

Se si ricollega la storia a quanto detto prima sull'episodio dell'amante nella cesta, se ne deve intanto inferire la possibilità, da parte degli ospiti della Villa, di leggere chiaramente le due sequenze autonomamente, e ciascuna come in sé compiuta. E, di converso, riscontrare, nei libri IX e X delle *Metamorfosi*, un vincolo stretto con la *fabula Milesia*, le cui caratteristiche dominano l'intera sequenza di immagini. Alla luce di quanto esaminato si può asserire che le due vicende narrative così contigue nelle *Metamorfosi* fossero, come il ciclo della Farnesina può suggerire, già agglutinate in testi, o anche in versioni orali, precedenti, e si presentassero così ad Apuleio come inserti adeguati alla sezione più marcatamente milesia della sua opera. Notevole infine che in alcuni scomparti appaia una figura con bastone di viaggiatore, verosimilmente da identificare col narratore del ciclo, responsabile dell'inanellamento dei singoli racconti in sequenze.<sup>16</sup> Più che probabile è dover ipotizzare un testo scritto alla base delle scene qui illustrate, dato il carattere articolato e coeso dell'insieme. In ogni caso, trova qui la sua più lampante conferma l'intuizione di Friedrich Schlegel (tornerà su di lui), che individua un collegamento originario tra romanzo e novella.

Quanto rilevato all'inizio sullo scarso prestigio della novella spiega bene l'esiguo numero degli interventi teorici in relazione a essa. Preciso subito che anche questa sezione teorica è in un certo senso altresì storica, dal momento

16. Cfr. ancora Stramaglia, Antepima (che accoglie il suggerimento di Irene Bragantini).

che si arresta agli inizi del secolo XIX. Di interventi novecenteschi sul tema mi sono già occupato, e non vi ritorno qui.

Per quanto riguarda la nostra tradizione, all'alba del periodo – tra fine '500 e primo '600 – di massima diffusione in Europa del modello narrativo italiano, con ricadute sul panorama novellistico e teatrale di Francia, Spagna, Inghilterra, che non devono essere qui ricordate, gli interventi importanti sono sostanzialmente tre, ristretti nello spazio angusto di quattro anni. Mi riferisco naturalmente a *Un discorso fatto sopra il Decamerone* di Francesco Sansovino (1571), al *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (1572) di Girolamo Bargagli, alla *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574) di Francesco Bonciani.<sup>17</sup> Su tali prese di posizione si è addensato negli ultimi anni un numero abbastanza elevato di interventi.<sup>18</sup>

Appena è necessario dire che un simile agglomerato non per niente si forma in quel giro d'anni, quando la stagione dei grandi commenti aristotelici è ormai patrimonio diffuso, e il volgarizzamento della *Poetica*, dovuto a Bernardo Segni (1549), è stampato da ormai più di vent'anni (precisazioni non necessarie per grecisti sommi come Piero Vettori e Lodovico Castelvetro). Occorre altresì aggiungere che i tre testi segnalati sono in tutti i sensi incomparabili, per la diversa storia culturale degli autori, e i conseguenti differenti interessi, infine per i dissimili destinatari dei loro esercizi di lettura. Sansovino è qualcosa di più che un collaboratore editoriale e stampatore in proprio

17. Il *Discorso* di Sansovino si legge integralmente solo nella sua raccolta, appunto, del 1571 (nelle edizioni precedenti non compare) delle *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare* (Venezia, Eredi di Marchiò Sessa); il secondo testo citato in G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, Introduzione di R. Brusciagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982; la *Lezione* di Bonciani in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974, III pp. 137-73 (compresa l'Appendice). L'ultimo testo si trova integralmente anche in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 99-135, mentre del *Dialogo* di Bargagli e del *Discorso* di Sansovino vengono offerti *excerpta* (risp. pp. 141-55, 161-63).

18. Cfr. (elenco non completo) R. Bragantini, *La novella del Cinquecento. Rassegna di studi (1960-1980)*, in «Lettere Italiane», XXXIII 1981, pp. 77-114 (poi in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, part. pp. 19-24); S.S. Nigro, *Le brache di san Grifone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 140-47; E. Biagini, *Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 104-8; M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 127-155; R. Bragantini, *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, 2 to., Roma, Salerno Editrice, 1989, I pp. 445-67; J.R. Snyder, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di F. Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, ivi, II pp. 939-55; G. Alfano, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII 2015, pp. 263-87.

(oltre che curatore egli stesso, insieme con Lodovico Dolce, anche del *Decameron*; due edizioni giolittine, del 1546 e del 1548), e col capolavoro di Boccaccio ha una lunga consuetudine;<sup>19</sup> tuttavia non gli si può attribuire una attrezzatura teorica di livello consistente. Bargagli è un accademico Intronato (col nome di Materiale), il suo lettore di riferimento è innanzitutto senese, e si dirige, secondo i costumi di quella Accademia, soprattutto al pubblico femminile. Anche accademico, ma dei fiorentini Alterati (sotto il nome di Aspro) è Bonciani, ma, se non altro perché la sua *Lezione* rimane inedita fino oltre il primo quarto del Settecento, l'eco del suo intervento si deve supporre ristretta a quella selezionata cerchia. A lui va però ascritto, malgrado la sua voluta noncuranza (o addirittura rifiuto) della produzione recente (esito della ostinata e retrograda recinzione al solo repertorio comico dell'esercizio novellistico), un autentico sforzo di conferire alla *narratio brevis* una debita incorniciatura teorica. Piuttosto, merita ricordare che, per ragioni diverse, sia la cultura senese che la fiorentina sono, da tempo, in fase di difesa, ciò che non è nella stessa misura vero per la veneziana di cui Sansovino è parte; anche se, alla data del *Discorso*, le condizioni non sono certo le stesse presenti all'epoca della sua prima edizione del *Decameron*.

Dei menzionati passaggi, fondamentali per avere un'idea della teoria cinquecentesca sulla novella, ho già trattato, né vi indugio ora, se non, in relazione a Sansovino, per approfondire un punto, e toccarne brevemente un altro. Mi pare probabile che la divisione che Sansovino opera tra novella semplice e doppia, che pure si trova nella *Poetica* di Aristotele, risalga, per la sua applicazione boccacciana, anche alla *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata* di Castelvetro, pubblicata l'anno precedente al suo *Discorso*.<sup>20</sup> Vero che Sansovino fa qualche confusione nel sistema articolatissimo di Castelvetro; ma la presenza anche di esempî boccacciani in quest'ultimo a proposito della stessa distinzione tra «favola» semplice e doppia (il termine va inteso sempre come equivalente di qualsiasi tipo di *mythos*) può suggerire la possibilità di una conoscenza diretta, da parte di Sansovino, del commento del modenese.<sup>21</sup> Anche è necessario rilevare che il frequente accostamento, operato da Sansovino, di Boccaccio ad Aristotele (soprattutto, ma non solo, quello dell'*Etica Nicomachea*), con particolare riferimento alla decima giornata,

19. Sue sono le *Lettere* [...] *sopra le dieci giornate del Decamerone di m. Giovanni Boccaccio*, Venezia, s.i.t. [ma Venturino Ruffinelli], 1542. Cfr. ora F. Sansovino, *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone di m. Giovanni Boccaccio*, a cura di Ch. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2003.

20. Cfr. Sansovino, *Un discorso fatto sopra il Decamerone*, ed. 1571 cit., cc. 7v-8r non num.; il brano anche in Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento* cit., pp. 161-63.

21. Cfr. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata*, a cura di W. Romani, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1978-79, I pp. 316-18.

non è così scontato a quella data, per chi certo ignorava, come tutti i suoi contemporanei, che Boccaccio, dell'*Etica*, aveva copiato di sua mano il commento tomistico. Viceversa la convinzione di Sansovino che il *Decameron* presenti un percorso ascensionale, fino all'inarrivabile virtù di Griselda (convinzione che si innesta in una linea interpretativa che, per me incredibilmente, persiste ai nostri giorni), rispinge indietro l'intero testo (e tanto più quell'episodio) a una funzione esemplare, e ne azzerà bellamente l'incancellabile ambiguità; allo stesso tempo forza l'autore del *Discorso* a mettere in secondo piano l'importanza della storia portante, nella quale sola quella ambiguità può trovare il suo punto di equilibrio e la sua raggiunta compensazione.<sup>22</sup>

La terza tappa della ricognizione costringe a una brusca escursione tanto di tempo quanto di luogo. È risaputo che la cultura tedesca ha contribuito in maniera determinante, tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del seguente, alla riflessione teorica sulla novella;<sup>23</sup> tra i molti che si sono pronunciati sul punto, mi concentrerò solo su pochi nomi. Sorprendente è che tutto ciò sia avvenuto, soprattutto nella sua fase più rappresentativa, in un lasso di tempo assai limitato, di fatto meno di un decennio. Tale restrizione non va attribuita al caso, ma a due elementi concomitanti: al fatto che quella cultura ha capito prima di altre l'importanza di un genere considerato di seconda categoria, principalmente perché ne ha intuito il legame, storicamente fondato, col romanzo, ripercorso nella sua fase antica e in quella della prima modernità; alla circostanza davvero unica che ha fatto sì che su quei temi si sia svolto un dialogo serrato, in diverse forme, tra personalità di formidabile levatura. Schiller, Goethe, Friedrich Schlegel si sono espressi più volte su tali problemi, mai in forma davvero sistematica, ma sempre con aperture ancor oggi per noi di eccezionale interesse; e lo hanno fatto partendo da presupposti in tutti i sensi diversi, se non addirittura opposti. Diverse, se si eccettua la ovvia comune frequentazione della letteratura latina e, soprattutto, greca, sono già le predilezioni culturali di quei nomi: Goethe e Schiller, nei loro scambi epistolari, mostrano interesse per la letteratura recente, tedesca e francese soprattutto, ma sono capaci anche di affondi rivelatori sull'epica e la tragedia greca;<sup>24</sup> Schlegel è attratto soprattutto dal Medioevo e dal Rinascimento italiano, spagnolo, portoghese (a lui, primo in Europa, si deve l'attenzione a

22. Cfr. Alfano, *Racconto, brigata, cornice* cit., pp. 272-73.

23. Sintesi della questione in E. M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1986, pp. 255-318.

24. Cfr. l'ottima edizione di J.W. Goethe-Fr. Schiller, *Carteggio 1794-1805*, Edizione integrale, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, Roma-Macerata, Istituto italiano di Studi Germanici-Quodlibet, 2022; d'ora in poi G-Sch (seguito dal numero di lettera e di pagina). Vale la pena

quest'ultima letteratura).<sup>25</sup> Comune a tutti è l'ammirazione per Shakespeare, entusiastica sia in Schiller che in Schlegel, viva anche, ma a temperatura che si direbbe più bassa, in Goethe. Ma le ragioni di tale comune apprezzamento sono ancora una volta non coincidenti: per Schiller prevale nettamente, e prevedibilmente, l'adesione del drammaturgo, mentre in Schlegel la passione shakespeariana è accesa soprattutto dalla smagliante capacità di "restruzione" (*Restruktion*) di chi è capace di intervenire sulle proprie fonti, e assoggettarle al suo progetto. La *Restruktion* a sua volta poggia su un termine derivante dalla filologia omerica, la *διασκευή*, indicante la revisione e il riordinamento di un testo.<sup>26</sup> Rimarchevole, poiché non insiste sul problema delle fonti, ma investe direttamente la questione delle forme letterarie, è quanto Schlegel scrive in un frammento dall'«Athenaeum»: «Nessuno si meraviglierà certamente che la sensibilità per le novelle pure non esista quasi più. Tuttavia non sarebbe male risvegliarla visto che, tra l'altro, la forma dei drammi di Shakespeare senza di essa non si potrà mai comprendere» (Schl, 255, 75).

Ma che le singole prospettive dei nomi chiamati in causa fossero destinate a collidere presto, a parte il fatto che Schiller stronca lo scritto di Schlegel *Über die Grenzen des Schönen* (*Sui confini del Bello*), ciò che è all'origine della frattura divenuta poi irreversibile tra i due, sono gli stessi obiettivi, e gli specifici canali usati per raggiungerli, a separare nettamente le esperienze della triade. Per Goethe (e in buona parte anche per Schiller) ai principî di

ricordare che *Jacques le fataliste* appare in prima edizione in Germania nella traduzione di Schiller (1785), con ben undici anni di anticipo rispetto all'edizione francese (1796).

25. Così, a es., nella *Nachricht von einigen seltneren italiänischen und spanischen Dichterwerken; nebst einer Charakteristik des Camoëns und der portugiesischen Dichtkunst und Übersicht von den provenzalischen Handschriften zu Paris* (*Notizia di alcune rare opere poetiche italiane e spagnole, insieme con un profilo di Camões e della poesia portoghese, e una panoramica dei manoscritti provenzali a Parigi*) del 1803. Si legge ora in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Charakteristiken und Kritiken II (1802-1829)*, Hrsg. und eingeleitet von H. Eichner, München-Paderborn-Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, Thomas-Verlag, Zürich, 1975, pp. 17-38. D'ora in poi KFSA, con indicazione del volume e pagine.

26. Cfr. M. Cometa, *Introduzione a Fr. Schlegel, Frammenti critici e poetici*, a cura dello stesso, Torino, Einaudi, 1998, pp. XII-XIII (ma tutta l'*Introduzione* è importante). Per i testi, in nota o direttamente a testo, d'ora in poi abbrevio in Schl (seguito da numero di frammento e di pagina); si tenga presente che, essendo nell'edizione i frammenti disposti in sezioni apposite, la numerazione non è continua, ma riparte da ciascuna sezione. Avverto che, nella trascrizione, ho semplificato il sistema del curatore, che giustamente mantiene le abbreviazioni greche, e le semplici iniziali, per alcuni termini, facendole seguire dallo scioglimento, che qui metto direttamente a testo.

unicità e di organicità, sulla base della *Poetica* aristotelica, non si deve derogare in alcun modo.<sup>27</sup> Per Schlegel il frammento non è tanto una scelta individuale, quanto una necessaria rispondenza all'idea romantica di letteratura che fa del caos lo strumento di un nuovo ordine letterario. S'intende che sto esasperando i contrasti in funzione della ricerca presente, ma è chiaro che il processo non è così lineare, e che lo stesso Schlegel, che parte da basi winckelmanniane, non arriva a tali postazioni tutto d'un balzo. Per quanto concerne in particolare il rapporto con la classicità greca, egli ha alle spalle le prese di posizione di Herder e Wilhelm von Humboldt, di Novalis, convergenti nel rintracciare, nella lezione dei Greci, una alterità irrecuperabile; ciò che se da un lato costituisce uno iato non superabile, dall'altro garantisce, nello studio di quella classicità, la possibilità di costituirla come oggetto appunto di "restruzione".<sup>28</sup>

Per tornare a Schiller e Schlegel, e capire la natura del loro urto, tanto personale quanto culturale, basta leggere questo sferzante giudizio del primo sul secondo, in una lettera a Goethe del 19 luglio 1799:

Alcune ore fa mi sono stordito con la *Lucinde* di Schlegel, al punto che ne ho ancora la mente rintronata. Dovete dare un'occhiata a questo lavoro, quanto meno per stupirvene. Identifica il suo autore [...] meglio di tutto quanto egli ha finora prodotto, solo che lo dipinge più che altro in maniera grottesca. Anche in questo caso si ritrovano la solita mancanza di forma e la frammentarietà, unite a un abbinamento estremamente singolare di *nebulistico* e di *caratteristico* [...]. Peraltro, è impossibile leggere l'opera fino in fondo, perché quel vuoto chiacchiericcio dà la nausea. Dopo le fanfaronate sulla greicità e dopo il tempo che Schlegel ha dedicato allo studio di quelle cose, avrei sperato in qualcosa che mi riportasse un pochino alla semplicità e all'ingenuità degli antichi; quest'opera invece è l'acme della moderna mancanza di forma e dell'affettazione: sembra di leggere un minestrone del *Woldemar*, dello *Sternbald* e di un irriverente romanzo francese (G-Sch, 629, 691-92; corsivi nel testo; per i due ultimi romanzi citati, cfr *ivi*, p. 693, nn. 5 e 6).

Il rilievo sulla mancanza di forma che affliggerebbe non solo il romanzo di Schlegel, ma la produzione coeva, ci porta dritti al nocciolo della questione.

Sia Schiller che Goethe ragionano a lungo sui generi letterari, e il fatto che il secondo, oltre a investigarli più volte, li abbia praticati sostanzialmente tutti, garantisce sul rilievo della sua testimonianza. Si pensi, per restare in tema, alla fiaba che sigilla le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, per

27. Cfr. G-Sch, 306, 332-335; 310, 337-39.

28. Cfr. A. Costazza, "Studio" invece di "imitazione". *L'antichità classica come costruzione per i Classicisti e i Romantici tedeschi in Il romantico nel Classicismo/il classico nel Romanticismo*, a cura dello stesso, Milano, LED, 2017, pp. 87-104.

le quali si è spesso parlato del *Decameron* come di un modello. È impossibile non rilevare che il *Märchen* conclusivo, con la sua enigmatica carica simbolica incentrata attorno al principio di una incessante metamorfosi, di fatto squassa dalle fondamenta la costruzione narrativa precedente. In tale quadro, acquista significato peculiare il fatto che il vecchio con la lampada, dopo aver proclamato che le tre forze dominanti sulla terra sono la saggezza, l'apparenza e la violenza, corregga l'affermazione del principe secondo la quale una quarta forza, l'amore, va aggiunta a quella triade, e chiosi (acquietando la corrente metamorfica che ha retto il *Märchen*): «Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet, und das ist mehr»<sup>29</sup> [L'amore non domina, ma forma, e ciò vale ben di più].<sup>30</sup>

Tutto ciò è prova ulteriore del fatto che Goethe legge i generi in un paradigma contrastivo, effettuato soprattutto in relazione al cardine della temporalità. In una lettera a Schiller del 19 aprile 1797 Goethe, lettore entusiasta dei poemi omerici, scrive:

Una caratteristica peculiare della poesia epica è che vi si procede sempre in avanti e all'indietro; pertanto tutti i motivi ritardanti sono epici. Questi non possono però essere dei veri *impedimenti*, i quali invece fanno capo al dramma. Se questo requisito del ritardo, che in entrambi i poemi omerici viene soddisfatto con la massima liberalità e che è presente anche nell'idea generale del mio, fosse davvero essenziale e indispensabile, tutti gli intrecci orientati in modo lineare verso la conclusione sarebbero soltanto da respingere, oppure da intendere come genere storico di livello inferiore (G-Sch, 301, 325-26; corsivi nel testo).<sup>31</sup>

Ancora a Schiller Goethe scrive il 22 dello stesso mese e anno:

Ho provato a ricondurre la norma del ritardo sotto il dominio di un principio sovraordinato [...] nel modo seguente: di un'opera ben fatta si può, anzi si deve, conoscere lo scioglimento, poiché il vero interesse deve risiedere nel *modo* in cui si giunge a tale scioglimento. [...]

L'*Odissea* è caratterizzata fin quasi nei dettagli più minuti da elementi ritardanti [...].

Un altro grande vantaggio della poesia epica è che l'esposizione dell'intreccio, per quanto lunga possa essere, non è di alcun incomodo per l'autore, il quale può collocarla perfino al centro dell'opera, come avviene con bell'effetto nell'*Odissea*. Ed è

29. J.W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in *Goethes Werke*, Band VI, Textkritisch durchgesehen von E. Trunz, Kommentiert von E. Trunz und B. von Wiese, München, C.H. Beck, 1973<sup>8</sup>, pp. 124-241 (a p. 238).

30. Tutte le traduzioni che seguono, se non altrimenti indicate, sono mie.

31. Il proprio poema cui Goethe fa riferimento è *Hermann und Dorothea*.

poi appunto per questo, credo, che l'esposizione crea tante difficoltà al drammaturgo, dato che a costui si richiede un avanzamento costante dell'azione (G-Sch, 303, 327-28; corsivi nel testo).

Schiller a sua volta apprezza le considerazioni dell'amico, ma con alcuni importanti distinguo, relativi alle finalità e ai modi di procedere del drammaturgo rispetto al poeta epico, segnalando, su base aristotelica, nel primo l'urgenza della categoria della causalità, nel secondo di quella della sostanzialità.<sup>32</sup> Ma Goethe non demorde, e torna sul punto in appendice a una lettera del 23 dicembre del 1797, nella quale interviene a proposito dei motivi dominanti nell'epica e nella tragedia:

Conosco cinque tipologie di motivi:

- 1) Protensivi, che spingono l'azione in avanti; di questi si serve prevalentemente la poesia drammatica.
- 2) Ritensivi, che allontanano l'azione dal suo fine; di questi si serve quasi esclusivamente la poesia epica.
- 3) Ritardanti, che trattengono o prolungano il corso dell'azione; di questi si servono entrambi i generi col massimo profitto.
- 4) Retrospettivi, che recuperano nell'azione quel che è accaduto prima del suo principio.
- 5) Anticipatori, che danno conto di quel che accadrà dopo la conclusione dell'azione; le ultime due tipologie occorrono tanto al poeta epico quanto al poeta drammatico perché la loro opera diventi completa (G-Sch, 393, 453).

Che l'elenco si riferisca esclusivamente all'epica e al dramma è naturale, atteso il fatto che nella lettera Goethe parla del suo *Hermann und Dorothea*, e si rivolge a un amico che, particolarmente in quelli anni, è concentrato prevalentemente sulla sua attività di tragediografo. Tuttavia nulla osta a che di quelle tipologie ci si possa con cautela servire anche a proposito di altri generi. Che il motivo ritardante si possa a ogni piè sospinto riscontrare anche nel romanzo (come accade nello stesso Goethe), ad esempio, pare indiscutibile; altrettanto lo è che esso sia incompatibile con la *narratio brevis*, e in particolare con la novella. Viceversa i motivi protensivi alla novella appartengono pienamente, ed è significativo, se si pensa all'eredità novellistica di tanta drammaturgia della prima modernità, che essi costituiscano, nella proposta di Goethe, il nerbo della poesia drammatica; così come di essa sono statutarî gli anticipatori. Neppure vanno esclusi, nell'esercizio novellistico, elementi retrospettivi (anche se si tratta certamente di casi minoritarî).

32. Cfr. G-Sch, 304, 331. Per la base aristotelica, aggiornata alle formulazioni kantiane, cfr. *ivi*, p. 332 n. 6.

Sia come sia, tanto a Goethe quanto a Schiller i generi letterari sono ben presenti nella loro lunga vicenda, tanto che il primo osserva di aver «[...] potuto vedere chiaramente il motivo che induce noi moderni a confondere i generi letterari al punto da non riuscire più a distinguerli l'uno dall'altro» (G-Sch, 393, 450).<sup>33</sup> Si tratta di un lamento non solo consuntivo, ma in qualche modo anche anticipatore, se si pensa a come, in quello stesso torno d'anni, Schlegel interviene sulla questione dei generi, scardinandone l'assetto. L'ultima affermazione non va intesa nel senso di una noncuranza, da parte di Schlegel, del problema, o, peggio ancora, di un rifiuto di affrontare il punto. Il fatto è, più specificamente, che dei generi letterari Schlegel ha una visione per così dire osmotica; vale a dire che, se è ben conscio della distinzione che storicamente li ha riguardati, egli tenta di rintracciare i punti di contatto e gli sfondamenti di fronte che si sono di fatto verificati, e possono essere riportati alla luce, anche allo scopo di proporre una nuova idea di letteratura. Forse il genere che maggiormente tocca questo punto nevralgico è proprio la forma novellistica, sulla quale egli interviene più volte, e non sempre partendo dalla stessa prospettiva.<sup>34</sup>

Nella *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* (Notizia sulle opere poetiche di G. Boccaccio), del 1801, Schlegel abbozza la seguente formulazione:<sup>35</sup>

Aber es läßt sich diese Eigenschaft der Novelle [d.h.: die Fähigkeit das subjektiv und das objektiv zusammzusetzen] auch aus ihrem ursprünglichen Charakter unmittelbar deduzieren. Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die

33. Eloquente che in un brano delle *Wahlverwandtschaften* (II, cap. V), dove è la voce d'autore a parlare, si critichi l'eccessiva intraprendenza di Luciane, dicendo di lei (prima che si decida, dietro consiglio altrui, a comparire con successo in una serie di *tableaux vivants*) che «hatte sie die unglückliche Gewohnheit angenommen, das, was sie vortrug, mit Gesten zu begleiten, wodurch man das, was eigentlich episch und lyrisch ist, auf eine unangenehme Weise mit dem Dramatischen mehr verwirrt als verbindet» [(...) aveva preso l'infelice abitudine di accompagnare la recitazione coi gesti, così che quanto è propriamente epico e lirico, veniva sgradevolmente confuso col drammatico, piuttosto che collegato]. Il testo tedesco in *Goethes Werke*, Band VI cit., pp. 242-490 (p. 391).

34. Cfr. Fl. Fuchs, *Agierende Form. Über Friedrich Schlegels Theorie der Novelle*, in «Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft», XXVI 2016, pp. 23-50.

35. Sulla *Nachricht*, ma anche più in generale sulla posizione di Schlegel (e del fratello August Wilhlem) riguardo a Boccaccio, cfr. M. Albertini-J. Bartuschat, *Boccaccio in Germania tra fine Settecento e inizio Ottocento*, in «Testi e linguaggi», XI (2017), pp. 57-70. Ancora utili B. König, *Linee di una storia della critica boccaccesca in Germania*, e W. Hirdt, *Boccaccio in Germania*, entrambi in *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, risp. pp. 3-25, 27-51.

an und für sich schon einzeln interessieren können muß, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sein. Eine Geschichte also, die streng genommen, nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. Da sie interessieren soll, so muß in ihrer Form irgendetwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb sein zu können verspricht. Die Kunst des Erzählens darf nur etwas höher steigen, so wird der Erzähler sie entweder dadurch zu zeigen suchen, daß er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen, auch nicht einmal Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und das, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiß, daß wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessieren lassen. Manche Novellen im *Decameron*, die bloß Späße und Einfälle sind, besonders in dem letzten provinziell- florentinischen Theile desselben, gehören zu dieser Gattung, deren schönste und geistreichste der *Licenciado Vidriera* von Cervantes sein dürfte.<sup>36</sup>

[Questa caratteristica della novella [*scil.*: di collegare soggetto e oggetto] può essere dedotta immediatamente dai suoi caratteri originari. La novella è un aneddoto, una storia ancora sconosciuta, raccontata così come potrebbe essere narrata in società, una storia che deve poter interessare in sé stessa, senza che vi si debba riscontrare alcun tipo di riferimento ai rapporti tra le nazioni, o ai tempi, o anche ai progressi dell'umanità e al grado di civilizzazione; una storia che, strettamente parlando, non appartiene alla Storia, e che, già all'esordio, comporta la costruzione dell'ironia. Poiché ha lo scopo di interessare, essa deve contenere qualcosa che prometta di poter essere memorabile e gradevole. L'arte della narrazione deve in qualche modo crescere. Il narratore dovrà perciò cercare, tramite essa, di mostrare che, con un piacevole nonnulla, con un aneddoto che, a rigor di termini, neppure sarebbe un aneddoto, egli può intrattenere in modo sorprendente; e ciò che nel suo insieme è cosa da nulla, pure, per mezzo della compiutezza della sua arte, sa adornarlo così riccamente che ci illudiamo volentieri, e con tutta serietà ce ne interessiamo. Alcune novelle del *Decameron*, che sono semplici scherzi e motti, particolarmente nella sua ultima parte, di una fiorentinità provinciale, appartengono a questo genere di narrazioni, il cui esito più bello e ingegnoso è verosimilmente il *Licenciado Vidriera* di Cervantes].

Il tentativo di circoscrivere il raggio d'azione della novella non è mai più trattato da Schlegel con tanta cura, benché il legame esclusivo tra novella e aneddoto suscitati, nella sua formulazione così bloccata, qualche perplessità.<sup>37</sup> Non è infatti difficile sostenere che, in molte novelle del *Decameron*, che sembrano poggiare su base aneddótica, la narrazione si sviluppa poi in altra

36. KFSÄ, Zweiter Band, 1967, pp. 373-396 (pp. 394-395). Rilevante che in un frammento del 1800 Schlegel scriva: «Nella novella la storia deve essere quanto più *insignificante* possibile. Epidissi sul e dal nulla per poter fare una storia come si deve» (Schl, 426, 374; corsivo nel testo).

37. Cfr. Fuchs, *Agierende Form*, cit., p. 37.

direzione. Si prenda, a esempio, la sesta giornata, dove quella componente è ben rappresentata. Agevole, per fare un unico esempio, è mostrare come la novella di Cisti (VI 2) si allontani decisamente dal recinto dell'aneddoto, dove pure è nata, per sviluppare un discorso, dal socialmente inferiore al superiore, sulla perdita del senso della misura nelle classi nobiliari, con un movimento parallelo a quello che si registra nella trasformazione del caso esemplare in narrazione problematica.<sup>38</sup>

Significativo è poi che Schlegel accosti Boccaccio a Cervantes, e, più ancora, che faccia leva sui principî, per lui centrali, dell'arguzia (più spesso indicata, nei suoi scritti, col termine *Witz*) e dell'ironia. Impossibile, mi pare, che un lettore di tale intelligenza non abbia ben presenti, nel far leva su quelle due componenti, l'introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, e il *Prólogo al lector* delle *Novelas ejemplares*, pagine dove la funzione autore, in un genere, soprattutto nella sua prima fase, a discreta percentuale di anonimato, o appunto di mediazione, non potrebbe risaltare con maggiore evidenza.<sup>39</sup> Della cosa va tenuto il debito conto, perché Schlegel, lettore onnivoro di una massa imponente di autori, ragiona soprattutto sui generi letterari, letti però, contro quanto testimoniato dall'esperienza di Goethe e Schiller, in base ai principî, per lui fondamentali, della mescolanza (*Mischung*) e della composizione (*Zusammensetzung*).<sup>40</sup> Per questo, è stato giustamente affermato che, in Schlegel, «[...] esempî storici di mistione delle forme offrono Cervantes e Boccaccio, col quale ultimo si compie un passo verso una teoria del romanzo in base alla fenomenologia della novella».<sup>41</sup>

In effetti, Schlegel interviene su Boccaccio e sulla tradizione narrativa che a lui fa capo in numerose occasioni: oltre alla citata *Nachricht*, si pensi

38. Cfr., per la perdita del senso della misura, che dovrebbe essere segno distintivo della cortesia, K.M. Olson, *Courtesy Lost. Dante, Boccaccio, and the Literature of History*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2014, part. pp. 86-93; per il rapporto tra caso esemplare e narrazione problematica, il classico H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969 (rist. 1983), pp. 33-51 (una parte consistente di queste pagine è tradotta in Italiano in *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 299-308).

39. Memorabile, nella sua concisa semplicità, la seguente caratterizzazione del capolavoro di Boccaccio: «La sua [*scil.*: di Boccaccio] invenzione vera e propria è appunto il *Decamerone* questa forma geometrica della bella socievolezza, come contesto e base di un'opera, di una raccolta di storie» (Schl, 645, 398). Quanto a Cervantes, in un frammento che manifesta apprezzamento per la *Fiammetta* (e qualche riserva sul *Decameron*), altrettanto centrato il giudizio seguente: «*Cervantes* un'immagine sensibile e un esempio di *eterna giovinezza*. Non visibile alcuna caduta» (Schl, 731, 406-7; corsivi nel testo).

40. Cfr. Cfr. Cometa, *Introduzione* a Fr. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, cit., pp. XXIX-XXXI.

41. Fuchs, *Agierende Form*, cit., p. 33.

al *Gespräch über die Poesie (Dialogo sulla poesia)*, nel quale alla tradizione italiana è dato largo spazio.<sup>42</sup> Soprattutto però nei frammenti il suo pensiero, sull'autore del *Decameron* e ancor più sulla novella, si snoda nel modo dirompente che lo caratterizza. I passi che toccano il punto sono moltissimi, e in essi occorre anche distinguere quello che è un discorso sulla forma novellistica, da quello che, chiamando in campo quello e altri generi, sembra riferirsi a progetti propri; in più i frammenti, non solo per la loro intrinseca natura, ma per l'utilizzo che ne fa Schlegel, obbediscono alla logica di una ricercata disseminazione. Selezione solo alcuni pezzi della prima tipologia, e avverto che la cernita è fortemente mirata e, per così dire, tendenziosa, nel senso che mette in luce alcune caratteristiche della novella che fanno, di quella esperienza narrativa, un tramite verso forme più articolate e ritenute, secondo la *communis opinio*, di maggior prestigio, prime tra tutte il dramma e il romanzo. Per quanto riguarda il primo caso, sia sufficiente ricordare, senza necessità di rimandi specifici, che Schlegel a più riprese ricorda la presenza della novella italiana nel teatro di Shakespeare. Più delicato il compito nel caso del rapporto novella-romanzo. Come già visto, Schlegel è ben consapevole della specifica tradizione della novella. Ciò non impedisce che la sua attenzione ai già citati cardini della “restruzione”, della “mescolanza”, della “composizione”, lo porti su un terreno diverso, dove a dominare sono quei momenti spurî, meticci, che la rivoluzione romantica riporta in auge, dominata com'è dal principio di un nuovo ordine tratto dal caos.<sup>43</sup>

Così, a proposito del capolavoro di Cervantes: «Don Quijote più una catena che un sistema di novelle. - Molti romanzi effettivamente solo catene o corone di novelle. - La novella è una rapsodia romantica» (Schl, 869, 205;

42. Il *Dialogo sulla poesia* esce in due fascicoli successivi (5 e 6, del maggio e agosto 1800) dell'«Athenaeum». Cfr. l'ed. it.: *Athenaeum (1798-1800), la rivista di A.W. Schlegel e F. Schlegel*, Prima versione integrale a cura e con introduzione di G. Cusatelli, Traduzioni, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Firenze, Sansoni, 2000, pp. 651-94, 781-92. Cfr. anche F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991.

43. Si legge nel *Dialogo sulla poesia*: «[...] la somma bellezza, anzi il sommo ordine, sono quelli del caos: un caos che attende solo il tocco dell'amore per dischiudersi in un mondo armonioso, simile a come furono anche la mitologia e la poesia antiche. Poiché mitologia e poesia formano un'unità e sono indivisibili. Tutti i poemi dell'antichità si accostarono l'uno all'altro fino a quando, da masse e parti sempre più grandi, si costituì l'intero [...]. Per questo non è certo una vuota immagine se si afferma che la poesia antica è un unico, indivisibile e compiuto poema. Perché non dovrebbe avvenire nuovamente, ciò che è già stato?» (ed. Cusatelli *et alii* cit., p. 672; con leggere differenze la versione dell'ed. Lavagetto cit., pp. 36-37). Similmente, in un frammento non oltre il 1798: «Tutto il nuovo è solo la combinazione e il risultato dell'antico» (Schl, 682, 186).

corsivi nel testo).<sup>44</sup> Sulla stessa lunghezza d'onda: «La forma sistematica (del romanzo) una catena di novelle che si susseguono come *teorema, aporema, problema*. (La forma frammentaria una lanx satura di novelle)» (Schl, 1034, 219; corsivi nel testo). Ancora su Cervantes: «Don Quijote è il punctum saliens polemico – il “*sia la luce*” delle novelle» (Schl, 1271, 247; corsivi nel testo); «*Petrarca* è solo il completamento di *Dante*; *Tasso* l'eco di *Camões*, *Boccaccio* il precursore e il completamento di *Cervantes*» (Schl, 799, 413; corsivi nel testo). Infine, la formulazione più recisa di un rapporto sin dall'inizio segnato dalla presenza della novella nel romanzo: «la forma più antica per il romanzo in prosa un sistema di novelle» (Schl, 963, 213). Ce n'è abbastanza per intendere su quali basi si fonda la non sistematica ma acuminata teoria del romanzo e della novella in Schlegel; e anche per capire come la sua *Lucinde* (di cui solo la prima parte esce nel 1799), basata sul principio di una imperterrita mescolanza tra i generi, potesse, come visto, disorientare fino al rifiuto Schiller.

Il fatto che sia stata la *Frühromantik* a prestare particolare attenzione alla novella, e al suo rapporto, genetico prima ancora che formale, col romanzo, si spiega con la predilezione di quella cultura per il frammento come strumento deputato a rompere l'idolo dell'unità organica dell'opera, quale quella cercata da Goethe e Schiller. Nel sistema di Schlegel l'idea di un'opera romantica assoluta presuppone l'apertura incondizionata a ogni genere letterario che possa essere sussunto nel testo.

Si può dire, a mo' di provvisoria sintesi che, grazie al pensiero di Schlegel, la novella si affranca dalla sua condizione di minorità in cui è stata ed è tuttora spesso confinata, tanto più in una tradizione accentuatamente classicista e retorica come la nostra, e fors'anche la francese (lo stesso non accade in Spagna, Germania, Inghilterra), e può tornare a essere quello che spesso è stata, tanto nella letteratura antica (Apuleio) quanto in quella della prima modernità (Cervantes; mi riferisco in specifico al *Quijote*, più che alle *Novelas ejemplares*):<sup>45</sup> un percorso interno, e talora un basamento, al romanzo. Detto

44. Sulle *novelitas intercaladas* nel *Quijote* la bibliografia è ampia. Mi limito a ricordare H.-J. Neuschäfer, *Cervantes e il modello della novella (a proposito delle novelle inserite nel “Don Chisciotte”)*, in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2002, pp. 89-97. Benché lo studioso opportunamente ricordi il debito cervantino con il *Decameron*, stranamente manca ogni riferimento alle prese di posizione di Schlegel.

45. In ambito spagnolo, per fare appena un altro esempio, non solo a Cervantes si deve pensare, se si considera il ruolo delle novelle (e di altri generi) nei *Cigarrales de Toledo* di Tirso de Molina (del resto notoriamente incondizionato ammiratore del *Quijote*). Cfr. I. Resta, *La imbricación textual en los “Cigarrales de Toledo”*, in «Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro», 12, 2023, pp. 546-67 (ma l'intera sezione monografica di quel numero è dedicata a *La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco*).

di sfuggita: quando Bachtin (un autore che, dopo la scorpacciata di citazioni anche troppo frettolose degli anni trascorsi, pare oggi quasi sommerso), insisterà sui generi intercalari, perciò anche sulla novella, e sulla loro funzione all'interno della pluridiscorsività e della plurivocità romanzesche, lo farà certamente, attento com'è alla tradizione tedesca tra fine Sette e primo Ottocento, su tali fondamenti.<sup>46</sup>

Non troppo diverso è stato l'utilizzo della novella sul crinale tra *Sturm und Drang* e classicismo, come magnificamente accade, in diverse tappe, con Goethe. Notevole che già nelle citate *Unterhaltungen* si legga, in bocca alla baronessa, la seguente affermazione: «Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte»<sup>47</sup> [Amo molto le storie parallele. Una accenna all'altra e ne chiarisce il senso meglio di tante aride parole]. La considerazione sembra potersi ragionevolmente applicare a tanta attività narrativa di Goethe. A parte quella che, per antonomasia, l'autore intitola *Novelle*, di cui discute uno schema nella corrispondenza con Schiller, inizialmente sotto il titolo *Die Jagd* (*La caccia*), un caso ben rappresentativo è dato dalla confluenza di molte novelle precedenti nell'organismo dei *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829): *Die pilgernde Törin* (*La pellegrina folle*; libro I, cap. V); *Wer ist der Verräter?* (*Chi è il traditore?*; libro I, capp. VIII-IX); *Das nußbraune Mädchen* (*La brunetta*; libro I, cap. XI); *Der Mann von funfzig Jahren* (*L'uomo di cinquant'anni*; libro II, cap. V); *Die neue Melusine* (*La nuova Melusina*; libro III, cap. VI).<sup>48</sup> I *Wanderjahre* sono però, stando alla data di pubblicazione, una prova del Goethe ormai vecchio, e gli sparsi filamenti di narrazione breve sono sì storie parallele della vicenda principale, ma si legano con fatica a essa, e si sa che lo stesso autore, consapevole di un non perfettamente raggiunto amalgama, si ritiene poco soddisfatto dell'esito.

Ben altrimenti significativa la famosa novella dei due vicini (*Die wunderlichen Nachbarskinder*) nelle *Wahlverwandtschaften* (parte II, cap. X, dove il pezzo è indicato esplicitamente come *Novelle*). Si leggano le parole introduttive allo straordinario brano:

46. Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Cl. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230, part. pp. 129-33. Diversamente, Šklovskij si sbriga un po' frettolosamente della questione, e pensa a una semplice successione scalare: «Il romanzo contemporaneo è stato preceduto dalla raccolta di novelle: questa affermazione non implica l'esistenza di un rapporto causale tra di loro, ma stabilisce semplicemente un fatto cronologico»; V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 91.

47. J.W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in *Goethes Werke*, Band VI cit., p. 187.

48. Cfr. Albertini-Bartuschat, *Boccaccio in Germania ecc.*, cit., pp. 66-67.

[...] nachdem der Begleiter [d.h.: des Lords] durch manche sonderbare, bedeutende, heitere, rührende, furchtbare Geschichten die Aufmerksamkeit erregt und die Teilnahme aufs höchste gespannt hatte, so dachte er mit einer zwar sonderbaren, aber sanfteren Begebenheit zu schließen und ahnete nicht, wie nahe diese seinen Zuhörern verwandt war.<sup>49</sup>

[Il compagno [del Lord], dopo aver destato l'attenzione e suscitato il più vivo interesse con alcune storie curiose, interessanti, gaie, commoventi, spaventose, pensò di finire con un episodio singolare, ma di carattere più delicato, senza intuire quanto esso toccasse da vicino chi lo ascoltava].

In un caso come questo può ben asserirsi che la novella non solo si ricollega storicamente, e consapevolmente, al genere del romanzo; diviene più precisamente, nel fatto specifico, un ponte ineludibile verso di esso, di cui costituisce il tessuto connettivo, addirittura la chiosa interna (si consideri, in relazione al titolo dell'opera, la finale eco del participio *verwandt*) in grado di fornire la chiave d'accesso privilegiata alla comprensione di quel più vasto e conturbante organismo.

49. In *Goethes Werke*, Band VI cit., p. 434.



*Fig. 1. Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo. Villa romana della Farnesina, Triclinio C, parete destra: Particolare del fregio con personaggio maschile sotto la cesta.*

Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano



*Fig. 2. Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo. Villa romana della Farnesina, Triclinio C, parete sinistra: Particolare del fregio con anfora rotta.*

Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano



*Fig. 3. Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo. Villa romana della Farnesina, Triclinio C, parete sinistra: Particolare del fregio con scena relativa al contenzioso tra il cliente e la cortigiana.*

Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano



*Fig. 4. Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo. Villa romana della Farnesina, Triclinio C, parete sinistra: Particolare del fregio col ritorno alla vita del morto apparente.*

Su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano

# *La riflessione cinquecentesca sulla novella: Bonciani e Castelvetro*

di Andrea Manganaro \*

«Per la novella non è ancora sorto uno Stagirita», osservava, a metà Ottocento, Tommaseo, consapevole di quanto fosse arduo se non impossibile applicare alla novella la normatività dei generi canonici. La sua affermazione fu ripresa a fine Ottocento da Pirandello, allorché, distinguendo la novella dal romanzo e dal racconto, si schermì dalla possibile accusa di essersi proposto come l'Aristotele di una forma a cui sembra connaturato uno «statuto di subalternità e di mancanza di codificazione», come ancora a fine Novecento registrava Cesare Segre.<sup>1</sup>

Eppure, tentativi di definizione normativa dello statuto formale della novella non mancarono, nel nostro Cinquecento. Circoscritti in un arco temporale brevissimo, limitati nelle possibilità non solo di influire sulla produzione letteraria, ma anche di proiettare la riflessione teorica in contesti più ampi. Sono testi noti, quelli che, in rapida successione, tra il 1571 e il 1574, con orientamenti e tipologie molto differenti, furono dedicati alla riflessione sulla novella: *Il discorso fatto sopra il Decameron* di Francesco Sansovino (1571); il *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie senesi si usano fare*, di Girolamo Bargagli (1572); la *Lezione sopra il comporre le novelle* di Francesco Bonciani (1574).<sup>2</sup> Testi su cui si è ampiamente esercitata l'attenzione degli stu-

\* Università di Catania.

1. Cfr. N. Tommaseo, *Dizionario estetico*, quarta ristampa, Firenze, Le Monnier, 1867, pp. 886-889; L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897, ora in «Allegoria», III, 1991, 8, pp. 158-160 (con una introduzione di F. Rappazzo, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, ivi, pp. 155-157); C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana* (Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 47-57: p. 47.

2. Cfr. *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di altre cento novelle antiche* [...] Di nuovo rivedute, corrette et riformate in questa Quarta Impressione, in Venetia, heredi di Marchio Sessa, MDLXXI; G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*

diosi. Per il *Discorso* del Sansovino basti rinviare ai risultati forniti da Giancarlo Alfano nel 2015, a proposito della cornice editoriale e dell'attenzione alla forma libro.<sup>3</sup> Richiamerò rapidamente, più avanti, qualche elemento di confronto con il *Dialogo de' giuochi*. Va però precisato subito come, in tale opera, la codificazione della novella sia riferibile, per genesi e fruizione, al solo contesto delle usanze delle veglie senesi, costituendo una apposita «teorica, od insegnamento» di quei «dilettevoli Giuochi».<sup>4</sup> Il *Dialogo* di Girolamo Bargagli non si occupa cioè dello statuto formale della novella, ma, nella sua parte conclusiva, definisce il novellare come giuoco, fondato sul narrare «variamente» intorno a un tema, ed è rapportabile unicamente alla dimensione orale, e recitativa, della conversazione accademica senese, caratterizzata dalla centralità della presenza femminile, e dalla rifunionalizzazione dei testi letterari al fine della *recreatio*.<sup>5</sup> Non esamina infatti la testualità del racconto, né la sua *poiesis*, né la narrazione isolata.<sup>6</sup>

Intendo invece qui mettere a fuoco, accostandoli, gli scritti di due autori, Francesco Bonciani e Ludovico Castelvetro, riconducibili esplicitamente alla teorizzazione e prassi critica sul genere novella, e alle prospettive dell'aristotelismo della seconda metà del Cinquecento, in un contesto in cui il «meccanismo additivo» della «formalizzazione aristotelica» si estendeva a generi

*che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. d'Incalci Ermini, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982 (prima edizione Siena, per Luca Bonetti, 1572); F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, III, Roma-Bari, Laterza, 1972, pp. 135-173; e cfr. B. Weinberg, *Nota filologica*, ivi, pp. 493-496 (a cui si rinvia anche per le notizie su Bonciani). Weinberg adotta come testo della *Lezione* il manoscritto Magl. IX 125 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ma pubblica in Appendice (pp. 166-173) le varianti più importanti presenti nel MS Riccardiana 2435, fogli 1-20, testimone di una stesura antecedente del testo, con passi dedicati all'interpretazione di passaggi complessi della *Poetica* di Aristotele, ma anche con riferimenti a novelle non più presenti nel testo definitivo. Weinberg data la *Lezione* al 1574, con riferimento al *Diario* degli Alterati (MS Magl. IX, 124, fol. 3v): «L'Aspro [Bonciani] fece ... un trattato sopra lo scriuer le nouelle nel consolato del Vario nel 1574». Ma cfr. G. Alfano, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII (2015), pp. 263-287: p. 281, a proposito dell'ipotesi, di Laura Riccò, di spostare la datazione al 1575, sulla base dell'indicazione di una lettera del Sassetti; l'intervento di Bonciani sarebbe pertanto a ridosso del *Discorso degli Accademici Alterati sopra le Annotazioni della Poetica di Aristotele di messer Alessandro Piccolomini*, letto nello stesso 1575 da Sassetti.

3. Cfr. G. Alfano, *Racconto, brigata, cornice...*, cit., pp. 265-274.

4. Cfr. S. Bargagli, *Oratione in lode dell'Accademia degli Intronati*, in *La descrizione del nuovo riaprimiento dell'Accademia Intronata; l'oratione in lode di quella e l'imprese dei suoi Accademici nuovamente stampate*, in Siena, per M. Florimi, 1611, pp. 486-487. Corsivo mio.

5. R. Brusciagli, *Nel salotto degli Intronati*, in G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi...*, cit., pp. 9-41: p. 19 e *passim*.

6. Cfr. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi...*, cit., pp. 69 e 71.

non canonici.<sup>7</sup> In quel contesto culturale, e nell'ambito della interpretazione cinquecentesca di Aristotele, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Bonciani rappresenta l'unico dichiarato impegno di codificazione della novella come genere, applicando le categorie della *Poetica*.<sup>8</sup> Il poco più che ventenne Accademico degli Alterati, nel trattare, su richiesta del «consolo», davanti agli «ingegnosi uditori», la «natura delle novelle», ne dichiarava senza alcun indugio la dignità letteraria, chiamando in causa l'esempio autorevolissimo del «maestro» del genere, Boccaccio.<sup>9</sup> Si mostrava però ben conscio del compito improbo di fronte al vuoto di teorizzazione di una materia quanto mai nebulosa,<sup>10</sup> non nascondendo però anche la consapevolezza dell'originalità della sua prova («avvisando che per poco ch'io ne dica, le mie forze e 'l soggetto considerato, egli abbia a essere per molto ricevuto»).<sup>11</sup> Già il titolo della *Lezione*, sul «comporre le novelle», è indicazione di metodo, ed evidenzia l'unicità del suo tentativo. La teorizzazione sul «comporre» implicava infatti anche il «giudicare». Lo chiariva Castelvetro, che, in quegli stessi anni, con dottrina imparagonabile, traduceva e interpretava la *Poetica* aristotelica, fissando come proprio obiettivo non solo quello di esporre, ma anche di integrarne il testo con «quello ancora che doveva o poteva essere scritto, per utilità piena di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi e a giudicare dirittamente se i composti abbiano quello che deono avere o no». <sup>12</sup> Così dichiarava in apertura della *Poetica vulgarizzata e spostata*, pubblicata nel 1570, un anno prima della morte.<sup>13</sup> Un'opera

7. Cfr. G. Mazzacurati, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 1-2.

8. Cfr. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago press, 1961, I, pp. 538-541.

9. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 137. Cfr. le osservazioni sul «proemio» della *Lezione* mosse, dopo la lettura di una «bozza», da Filippo Sassetti, in una lettera indirizzata allo stesso Bonciani, da Firenze, il «primo di gennaio 1575», in *Lettere edite e inedite di Filippo Sassetti*, raccolte e annotate da Ercole Marucci, Firenze, Le Monnier, 1855, pp. 68-74: pp. 72-73. Sassetti, facendo riferimento a passi non presenti nel testo pubblicato da Weinberg, e appartenenti presumibilmente a una prima stesura della *Lezione*, suggeriva di migliorare l'argomentazione: «non è provare che elle [le novelle] non sieno basse, ma con modestia dimostrare che porta il pregio a ragionarne».

10. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 145: «noi ci sforzeremo di dir quello che uno ingegno di poco acume e un giudizio non ancor fermo avrà potuto considerare in questa oscurità della materia e carestia di scrittori di qualunque sorte».

11. *Ibidem*.

12. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e spostata*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978, I, p. 3.

13. L'opera apparve per la prima volta a Vienna, nel 1570. La seconda edizione uscì nel 1576, a Basilea, cinque anni dopo la morte dell'autore; cfr. W. Romani, *Nota critico-filologica*, in L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele...*, cit., II, pp. 375-418: p. 375.

ben presente a Bonciani, discussa, nelle adunanze degli Alterati tra il 1573 e 1574,<sup>14</sup> e soprattutto ripetutamente citata nella *Lezione*.

Le tangenze tra Bonciani e Castelvetro non sono solo intertestuali, né sono riducibili a influssi più o meno riscontrabili. Tra l'anziano e il giovane studioso una significativa contiguità è costituita proprio dalla riflessione critica sulla novella. Mi riferisco non solo alle numerose citazioni di Boccaccio nel commento della *Poetica*, dove il *Decameron* costituisce un repertorio funzionale all'esame dei meccanismi del *mythos*, ma anche alla specifica attenzione dedicata alla novella, e nello stesso, ben delimitato, breve, arco temporale. Tra il 1567 e 1571, lo stesso Castelvetro scrisse dei giudizi sul *Decameron*,<sup>15</sup> in cui esercitava la sua acribia critica esaminando le novelle boccacciane, giudicandole alla luce delle proprie prospettive teoriche, ossia della propria interpretazione della poetica aristotelica. Con l'obiettivo esplicito di individuare «difetti» in Boccaccio, non sotto il profilo linguistico-stilistico, ma in quello della composizione dell'intreccio.<sup>16</sup> Quei giudizi, confinati in un autografo, costituiscono un significativo testo di critica letteraria cinquecentesca, un interessante esercizio di applicazione ai testi di concezioni poetologiche. Gli scritti di Bonciani e di Castelvetro non incontrarono lettori coevi, e rimasero confinati in muti manoscritti, raggiungendo al massimo

14. Cfr. B. Weinberg, *The Academia degli Alterati and Literary Taste from 1560 to 1600*, in «Italia», XXXI (1954), 4, pp. 207-214: pp. 209-210; Id., *Argomenti di discussione letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXI (1954), pp. 175-194; M. J. Vega Ramos, *La teoria de la "novella" en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el "Decameron"*, Salamanca, Cromberger, 1993, pp. 70-95: pp. 58-65. Cfr. D. Blocker, *Shedding light on the readings of Aristotle's Poetics developed within the Alterati of Florence (1569-c. 1630)*, in *The reception of Aristotle's «Poetics» in the Italian Renaissance and Beyond. New Directions in Criticism*, a cura di B. Brazeau, London, New York, Oxford, New Delhi, Sidney, Bloomsbury Academics, 2020, pp. 97-132.

15. I giudizi di Castelvetro («Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel Decamerone») conservati in uno zibaldone autografo, Modena, Biblioteca Estense, manoscritto α. S. 5. 1 (It. 284), ff. 78r-84v, furono parzialmente pubblicati da Muratori nelle *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese, non più stampate, colla vita dell'autore scritta dal sig. proposto Lodovico Muratori [...]*, Lione, Pietro Foppens, 1727, pp. 108-113. Tali giudizi sono stati editi, con il titolo di *Chiose*, da D. Perocco *Retorica, sesso e confessionale nelle Chiose inedite del Castelvetro al «Decameron»*, in *Retorica e politica*, Atti del II convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974), a cura di D. Goldin, Padova, Liviana, 1977, pp. 79-109: pp. 93-108. Cfr. R. Bragantini, *La grammatica dell'invenzione*, in Id., *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 185-212: pp. 201-207.

16. Cfr. D. Perocco, *Retorica, sesso e confessionale...*, cit., p. 91. Per la datazione del manoscritto estense in cui sono contenute le *Chiose*, e per una sua esaustiva descrizione, cfr. M. Motolese, *Il codice α. S. 5. 1. della Biblioteca Estense di Modena tra diacronia e sincronia. Alcuni appunti*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 35-55.

(nel caso della *Lezione*) «un'udienza notevolmente ristretta».<sup>17</sup> Entrambi gli scritti furono disseppelliti e pubblicati nello stesso anno 1727, ma ancora una volta separatamente: la *Lezione* nella *Raccolta di prose fiorentine*,<sup>18</sup> il testo di Castelvetro in una scelta delle sue opere edita dal Muratori.<sup>19</sup> Entrambi sono riapparsi integralmente negli anni Settanta del Novecento, pubblicati, distintamente, da Weinberg<sup>20</sup> e da Daria Perocco. Le due opere testimoniano una sincronica riflessione sul genere novella, negli anni in cui maturava la «correzione» e la «rassetatura» del *Decameron* con un incedere pressoché parallelo della «censura dei grammatici» e di quella dei moralisti, intenzionata «a colpire duro l'erotismo e l'anticlericalismo boccacciani».<sup>21</sup> Nel 1573 viene pubblicato il *Decameron ricorretto et emendato*,<sup>22</sup> nel 1574 vedono la luce le *Annotazioni* dei Deputati alla rassetatura, scritte principalmente da Borghini.<sup>23</sup> Di quel processo di correzione censoria, e delle sue «cicatrici»,<sup>24</sup> la *Lezione* di Bonciani reca segni evidenti. Alcuni personaggi sono ricordati così come rinominati nell'edizione del 1573: il frate che «si giace con la comare» (VII 3) viene citato come «messer Rinaldo»;<sup>25</sup> la badessa «che invece di fazzoletto si mise in capo le brache dell'amante» (IX 2) è indicata come una «donna», e il monaco e l'abate della novella I 4 divengono uno «scolare» e il suo «maestro».<sup>26</sup> Un ulteriore segno dei tempi: i «difetti» che Castelvetro

17. Cfr. R. Bragantini, *Fra teoria e pubblico. La forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana...*, cit., pp. 445-467: p. 451.

18. *Raccolta di prose fiorentine*, Parte II, vol. I, *Lezioni*, Firenze, nella Stamperia di Sua Altezza Reale, Tartini e Franchi, 1727, pp. 161-212.

19. Muratori non pubblicò però integralmente il testo di Castelvetro, escludendo la materia erotica riguardante i religiosi, ritenuta «troppo fangosa». Cfr. L.A. Muratori, *Annotazione*, in L. Castelvetro, *Opere varie critiche...*, cit., p. 111. Ma cfr. A. Manganaro, *Tra "imitatio" e "mimesis". Novelle e poetiche del Cinquecento*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2014, pp. 105-128.

20. La *Lezione* di Bonciani è stata ripubblicata anche da N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 97-135; cfr. ivi anche pp. 59-62.

21. Cfr. C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, VI (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), Torino, Einaudi, 1986, pp. 445-928: pp. 674-679.

22. *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino, ricorretto in Roma et emendato secondo l'ordine del Sacro Conc. di Trento, riscontrato in Firenze con Testi antichi e alla sua vera lezione ridotto da' Deputati di loro Alt. Ser.*, Firenze, Giunti, 1573.

23. Cfr. L. Riccò, *L'Accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in *La novella italiana...*, cit., pp. 923-937: pp. 924-925.

24. Cfr. in *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron di Giovanni Boccacci, fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati [...]* Firenze, Giunti, 1574, il *Proemio*, p. 3: «non è dubbio [...] che ciò, che vi si rappezerà o vi si rannerà; non si dirà mai così bene con quel che rimane, che non vi si scorga, come notabile cicatrice, la sconvenevolezza assai fastidiosa».

25. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 150; cfr. *Il Decameron...*, 1573, cit., pp. 358-361.

26. Ivi, p. 155; cfr. *Il Decameron...*, 1573, cit., pp. 473-475, e 31-33.

indaga sono relativi alla rappresentazione della materia religiosa, e in particolare vertono sulla confessione, l'argomento su cui si consumava il conflitto tra cattolici e riformati,<sup>27</sup> e su quello più terreno, e scandaloso, dei soggetti erotici riguardanti «persone religiose».

Partiamo dalla *Lezione* del Bonciani: esibisce immediatamente i riferimenti alla *Poetica* aristotelica, sin dalla preliminare relazione tra *mimesis* e apprendimento, in cui viene indicata la genesi delle forme, già codificate, di «poesia» classica, ma anche delle moderne «novelle piacevoli ritrovate dagli autori del nostro idioma».<sup>28</sup>

Se l'archetipo concettuale e normativo esibito è la *Poetica* di Aristotele, il repertorio novellistico è costituito quasi del tutto esclusivamente dal *Decameron*, assunto come «esempio di così fattamente comporre», nel quale poter «contemplare» «la natura delle novelle».<sup>29</sup> Boccaccio non costituisce pertanto solo un modello linguistico (per «la purità delle voci e la dolcezza del favellare»). Nel suo capolavoro sono rintracciabili «i concetti e' precetti del novellare». Ma la conferma dell'indiscutibile autorità di Boccaccio nel genere novella, di cui è il riconosciuto «maestro», non esclude il riconoscimento che la novella, a differenza della grande poesia, possa essere anche scritta da «uno idiota di debile ingegno», che, senza possesso di arte, «talora a caso ne componga alcuna bellissima». Il genere novella si manifesta, cioè, anche con prove testuali incomparabili con le vette di dignità letteraria a cui è stato elevato da Boccaccio. Ciò comporta però anche il riconoscimento di una normatività immanente del genere («noi siam costretti a confessare che egli ci sia una regola e diritta via del comporre») che Bonciani si propone di andare «oggi diligentemente investigando».<sup>30</sup> Alcune allusioni mostrano la consapevolezza della estesissima produzione novellistica («cento ne furono composte dal nostro Messer Giovanni Boccacci e molte altre da altri»),<sup>31</sup> sebbene a essere citati esplicitamente siano solo Franco Sacchetti, il *Novellino* («colui che le *Cento* compose», «le *Cento* antiche»), e la novella del *Grasso legnauolo*.<sup>32</sup> Risulta evidente l'esclusione delle altre aree storico geografiche della novellistica (se non per una allusione a Bandello relegata al manoscritto riccardiano e non più apparsa nel testo definitivo).<sup>33</sup> Sebbene nella precarietà della sua fruizione, tra censura e rassettatura, il *Decameron*

27. Cfr. R. Rusconi, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, il Mulino, 2002.

28. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 137.

29. Ivi, p. 138.

30. Ivi, pp. 137-138.

31. Ivi, p. 137.

32. Ivi, pp. 141, 143, 162.

33. Ivi, Appendice, p. 167. Cfr. oltre.

è eletto a modello unico della grammatica compositiva<sup>34</sup> di quello che, nel sistema derivante dalla diversa combinazione degli *eide* aristotelici (dei «mezzi», «oggetti» e «modi»),<sup>35</sup> viene prospettato come «equivalente», in ragione della comune «imitazione delle umane opere», «a quella maniera di poesie che perfette son chiamate: tragica, eroica e comica», ossia i generi definiti nella *Poetica*.<sup>36</sup> Nel *Decameron* Bonciani ritrova infatti la rappresentazione di «azioni», diverse per i vari livelli di «oggetti», che rapporta a quelle dei modelli antichi: da quella «d'una innamorata giovane e disperata», Ghismonda, equivalente a Didone; all'«amicizia più perfetta», di Tito verso Gisippo, equiparata a quella di Achille per Patroclo; ma anche «l'imitazione d'opere sciocche e ree» (con Calandrino e Ciappelletto sovrapponibili al *Margite* o ai personaggi delle commedie antiche).<sup>37</sup> Ma se la novella è assimilabile, per gli oggetti e i modi, ai generi codificati da Aristotele, non lo è invece per i mezzi, che la rendono non omologabile. Intendendo l'aristotelico *logos* non come linguaggio, ma esclusivamente come «verso»<sup>38</sup> (adottando pertanto la posizione di Pietro Vettori, antitetica a quella di Castelvetro), Bonciani assume che la poesia sia solo e soltanto in versi.<sup>39</sup> Svaluta pertanto la *mimesis* come suo fondamento costitutivo, ma è anche costretto a individuare, come elemento, distintivo, delle novelle, un quarto «strumento» (mezzo, per Gallavotti), e lo indica nella prosa. Ne derivano due conseguenze: l'implicita esclusione dal genere delle novelle in versi (e di quelli che oggi si indicano come «criptonovellieri»),<sup>40</sup> ma anche la non equiparazione della novella alla letteratura alta, anzi il suo inevitabile posizionamento in un ruolo subalterno, contrariamente all'assunto iniziale.

Le novelle risultano così espulse dalla vera e propria «poesia», sebbene a quella «natura» «elle s'avvicinino assai». <sup>41</sup> E d'altra parte il livello tendenzialmente popolare del genere traspare anche dalla considerazione sulla condizione socioculturale dei novellieri: anche gli incolti hanno dato prova di

34. Ivi, p. 138: «Non mi pareva ch'indugiare si dovesse perciò che pericolo ne soprastà di non poter più leggere il *Decamerone*».

35. Cfr. Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori, 1978, pp. 3-4.

36. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 138.

37. *Ibidem*. Cfr. S. Carapezza, *Da Oretta a Griselda: Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, in «Parole rubate», X (2014), pp. 133-156: pp. 144-145.

38. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 139.

39. Cfr. L. Castelvetro. *Poetica d'Aristotele...*, cit., p. 40, che cita Pietro Vettori (la traduzione, in latino, con commento, della *Poetica* è del 1560, riedita nel 1573); cfr. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism...*, cit., I pp. 46-47, 461-466, in part. p. 463.

40. R. Brusca, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 835-907: pp. 839-843.

41. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 144.

scriverne «alcuna bellissima». Bonciani non esclude (citando esempi paradigmatici nel *Decameron*) che le novelle possano imitare non solo i simili ai più (quali Gian di Procida e Pietro Boccamazza), ma anche, come nella tragedia e nell'epica, coloro che «molto migliori e peggiori che per l'ordinario non sono», come lo stoltissimo Nicostrato, o, all'opposto, come Natan, con la sua smisurata liberalità.<sup>42</sup> Ma la statutaria prosasticità della novella comporta comunque la sua tendenziale prosaicità.

È questo il prezzo pagato per la codificazione “additiva” rispetto al sistema dei generi della *Poetica* aristotelica. La messa a fuoco del “modo” della *mimesis* evidenzia la parziale omologia con l'epica, entrambe adottando la modalità narrativa mista (racconto e discorso diretto), opposta a quella drammatica, che imita «le persone operanti»: che rappresenta cioè, senza mediazione narrativa, personaggi che agiscono.<sup>43</sup> Ma l'opzione è raggiunta dopo un passaggio problematico, costituito dall'affrontare il dilemma se si possa «in dialogo ancora novellando comporre»; se cioè le storie rappresentate nei dialoghi, come quelli di Luciano, possano considerarsi appartenenti al genere novella: sono infatti imitazioni di «azioni ridicole, materia per le novelle appunto conveniente». Non escludere Luciano «dal numero de' novellatori» comporta però l'implicito riconoscimento anche del «modo rappresentativo», e non solo di quello narrativo, come proprio del genere novella.<sup>44</sup> La distinzione tra novella e dialogo costituisce uno snodo teorico rilevante, su cui Marziano Guglielminetti aveva già offerto suggestioni di ampia prospettiva, chiedendosi se in questo dilemma posto da Bonciani non sia avvertibile una reazione alla dilagante introiezione, nelle cornici novellistiche cinquecentesche, di materiali e forme stesse dei trattati e dei dialoghi contemporanei, con la tendenziale attenuazione di «ogni movenza narrativa», «per farsi», essa stessa, la cornice, «in proprio, trattato e dialogo».<sup>45</sup>

Bonciani si libera però di Luciano, e con lui del dialogo, risalendo alle origini della composizione delle novelle, affrontando l'etimologia del termine, accostato alla *fabula* e al *mythos*.<sup>46</sup> Ma è appunto questa risalita alle origini del nome a produrre uno scarto tanto contraddittorio quanto decisivo. Il ricondursi ai principi, alle *fabulae* antiche, alle milesie, e ad Apuleio (a

42. Ivi, p. 139.

43. Ivi, p. 140.

44. *Ibidem*.

45. Cfr. M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 140 e 28.

46. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 140.

proposito del quale cita il commento di Beroaldo),<sup>47</sup> gli consente di restringere la novella al solo «modo narrativo misto», proprio dell'epica.<sup>48</sup> Non solo. Poiché «i nomi primieramente in quel modo significano nel quale e' si presero quando alle cose furono posti», e riscontrando che «alla origine delle novelle [...] i loro antichissimi inventori [...] per due sole cagioni se ne servirono: per ridersi degl'altrui mancamenti e per giovare insieme col diletto»,<sup>49</sup> Bonciani può in parte correggere l'affermazione precedente («le novelle imitare qualunque maniera d'azione»), precisando come essa fosse stata dettata dall'autorevolezza del modello decameroniano e della molteplicità del suo repertorio novellistico. Boccaccio «innalzò» infatti la novella al di sopra della «materia bassa e vile», elevandola «a ragionare de' grandi e de' valorosi uomini», spinto a ciò dall'«altezza del suo ingegno», ma anche per l'esempio di «quelle *Cento* antiche». <sup>50</sup> L'uso, da parte di Bonciani, della parola «materia» per indicare gli aristotelici «oggetti» della *mimesis*, non è affatto irrilevante. Gli oggetti venivano definiti «materia» da Castelvetro, nella sua «sposizione», assimilando la *mimesis* alla retorica *inventio*. È stato l'ampliamento boccacciano della «materia» originaria della novella («le ridicole azioni»), a indurre Bonciani a contemplare, per il genere, anche le «azioni de' migliori».

Se ammette, per la novella, l'imitazione sia delle azioni «buone e gravi» quanto di quelle «malvage e ridicole»,<sup>51</sup> entrambe legittimate dal modello boccacciano, elude però la codificazione delle prime, perché già presa in esame da Aristotele nella *Poetica*, a proposito della tragedia e dell'epica. Adducendo la necessità di integrare le lacune della *Poetica*,<sup>52</sup> Bonciani può motivare la propria trattazione del genere circoscritta al solo livello comico delle «ridicole azioni», alla sola «maniera di novelle che intorno a materia umile e burlesca s'adopera». <sup>53</sup> E può invece rinviare, per l'altra «maniera», per gli oggetti superiori, direttamente ad Aristotele, alla sua esposizione del *mythos* tragico. Con questo scarto si riserva un campo ristretto (e agevole) di definizione normativa. Una scelta, quella di Bonciani, antitetica all'opzione

47. Ivi, p. 142, e nota di B. Weinberg (p. 495), che rinvia a «Beroaldo, commento iniziale d'Apuleio, *Asino d'oro* (ed. Basilea, 1560, pp. 11-12)». Cfr. E. Raimondi, *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 1972, pp. 87-92; G.M. Anselmi, *Filippo Beroaldo umanista e commentatore interprete*, in «Esperienze letterarie», 34 (2009), 1, pp. 17-25.

48. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 142.

49. Ivi, p. 142.

50. Ivi, p. 143.

51. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 145.

52. *Ibidem*: «poiché non abbiamo Aristotele dove egli parlò della favola comica (e le così fatte pare che propriamente novelle si debbano nominare)».

53. Ivi, pp. 143, 145.

di Girolamo Bargagli, che, anche sulla scorta del *Galateo*,<sup>54</sup> estromette dal salotto degli Intronati il Boccaccio comico, e le sue novelle di beffa, ammettendo soltanto le «gravi» e «sentenziose» e le azioni delle «persone grandi e illustri».<sup>55</sup>

La novella viene pertanto ridotta, nella sua definizione, a un solo oggetto del suo variegato repertorio, e così caratterizzata, per oggetto, mezzo, modo, e fine: «diremo che le novelle sieno imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia».<sup>56</sup> Sulla scorta di Aristotele, ma anche di Maggi e Castelvetro,<sup>57</sup> la *Lezione* si occupa del riso causato dalla *turpitude* (l'aristotelico *hamártema*, «una deficienza» e «un difetto», ma «non doloroso né esiziale», che non genera cioè sofferenza).<sup>58</sup> La bruttezza ammissibile nelle novelle è rapportabile all'ambito innocuo della beffa, escludendo l'imitazione delle «opere che scelerate e malvage sono interamente», le quali «più tosto arrecano agl'uomini dolore che allegrezza, e cattivi costumi introducono».<sup>59</sup>

Rientra tra questi casi quello orroroso, citato solo nel manoscritto riccardiano, della donna che, abbandonata dall'amante, «di lui ingravidata trovò modo anche con pericolo della propria vita di disgravidare contro al corso della natura», facendo anche scempio del feto.<sup>60</sup> L'allusione rinvia, con agnizione da tempo nota, a una novella di Matteo Bandello.<sup>61</sup> A quella tipologia novellistica dei «casi strani e spaventosi», Bonciani, guardando alla sola area toscana o meglio ancora fiorentina, oppone la codificazione di una novella circoscritta al solo livello comico, e pertanto decisamente attardata rispetto ai recenti «esercizi tragicî di Bandello e Giraldi».<sup>62</sup> La novella teorizzata da

54. Cfr. L. Riccò, *L'Accademia e la novella nel Cinquecento...*, cit., p. 932; S. Carapezza, *Da Oretta a Griselda...*, cit., p. 145.

55. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi...*, cit., pp. 227, 218.

56. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 145.

57. Cfr. V. Maggi, *De ridiculis*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, cit., II, pp. 191-225; L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele...*, cit., I, pp. 126-135; M. J. Vega Ramos, *La teoría de la "novella" en el siglo XVI...*, cit., pp. 84-86.

58. Cfr. Aristotele, *Dell'arte poetica*, cit., pp. 16-17 (5, 1); N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso...*, cit., pp. 67-70; G. Ferroni, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012, pp. 19-29.

59. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 146.

60. Ivi, p. 167, n. 5.

61. Cfr. M. Bandello, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1934-35, II, p. 507 sgg., nov. III, 52. Cfr. S.S. Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione fra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 136-147: p. 146.

62. Cfr. R. Bragantini, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, in «Italianistica», XLVI (2017), 2, pp. 29-42: p. 42.

Bonciiani è limitata all'imitazione dell'«azione della persona ingannata», riducendo pertanto l'importanza del motto;<sup>63</sup> e il fine suo proprio viene individuato esclusivamente nel suscitare «letizia», non «dolore», né, tantomeno, «orrore». La codificazione non solo esclude la «novellistica spiccatamente caratterizzata in senso controriformistico», ma ignora del tutto anche parte della produzione geograficamente contigua, come quella del fiorentino Lascia, «il cui sadismo granguignolesco» è del tutto estraneo alla «categoria più genuinamente comica» teorizzata da Bonciiani.<sup>64</sup> Oggetti privilegiati della rappresentazione novellistica sono infatti per lui quelle «persone che, non essendo però pazze affatto, sentiranno anzi che no dello scemo», e di costoro «non le loro ordinarie azioni», «ma quelle che sono al tutto fuor di squadra». Esemplari, pertanto, le novelle «del grasso legnaiuolo che si pensò d'esser diventato un altro e di Ferondo che d'esser morto si credette e nell'altro mondo dimorare».<sup>65</sup> Come oggetto delle novelle non sono però ammesse solo le azioni dei caratteri bizzarri e melanconici, facili a sdoppiarsi e a credere l'incredibile, e quindi a essere agevolmente gabbati. Non solo questa «maniera d'uomini» è materia delle novelle. Il riso, a cui è finalizzata la loro rappresentazione, è infatti in relazione alla novità propria della peripezia comica, ossia all'effetto di meraviglia derivante dai mutamenti non solo contrari alle vicende in corso, ma che nascono «da cose ordinate per un contrario fine» (come per Andreuccio da Perugia).<sup>66</sup> E la meraviglia nasce dai fatti che per la loro rarità, singolarità, casualità, non possono non risultare come «nuovi», e tanto maggiormente meravigliano quanto «si scostano più dal modo nel quale [...] accadere sogliono».<sup>67</sup> La meraviglia nasce infatti anche dall'«errore dello 'ntelletto» delle persone di «grande ingegno», ed è «tanto maggiore» in quanto «procede fuora del credere d'ognuno».<sup>68</sup> Se oggetto della rappresentazione novellistica non sono le «azioni ordinarie», ma quelle che muovono il riso, esse sono però «fatte da persone ordinarie»<sup>69</sup>, e lo stile proprio loro è pertanto quello «umile e minuto» della commedia, antitetico alla «grandezza del favellare» congrua solo per la tragedia e l'epopea, che imitano le «azioni de' migliori». Bonciiani esclude pertanto, per le novelle, l'uso dei traslati, ma solo prevede i «nomi proprii», che «pongono le cose

63. F. Bonciiani, *Lezione...*, cit., p. 147: «non è in modo alcuno da accettare l'opinione di coloro che hanno affermato il ridicolo non dall'azione stessa, ma dalle parole, cioè da be' motti, doversi attendere nelle commedie».

64. R. Bragantini, *La storia e la forma* [1981], in Id., *Il riso sotto il velame...*, cit., pp. 9-71: p. 23.

65. F. Bonciiani, *Lezione...*, cit., pp. 161-162.

66. Ivi, p. 159.

67. Ivi, p. 160.

68. Ivi, p. 162.

69. Ivi, p. 164.

davanti agli occhi altrui», fatta eccezione per la metaforizzazione necessaria per «raccontare qualche cosa disonesta, con onesti vocaboli», sulla scorta dell'esempio di Boccaccio, e ancor più, delle regole del *Galateo*.<sup>70</sup>

Nella *Lezione* Bonciani affronta anche nodi teoricamente complessi, quale quello del rapporto tra «favola» («la costituzione delle cose che s'imitano, che nelle novelle è quel breve raccolto che nella fronte loro scritto troviamo»),<sup>71</sup> e «azione», e quello della peripezia, con opinioni, in questo caso, divergenti da quelle espresse da Castelvetro, citato ripetutamente nel manoscritto riccardiano.<sup>72</sup> La novella, nella *Lezione*, viene peraltro caratterizzata attraverso una serie di confronti distintivi con l'epica, la tragedia e la commedia. In sintesi, il comporre novelle comporta maggiori margini di libertà rispetto agli altri generi: diversamente da quelli drammatici (la commedia, con cui condivide lo stesso oggetto inferiore, e rispetto alle tragedie), la novella non deve limitare l'azione all'unità di luogo e di tempo, sulla base della verosimiglianza, che Bonciani intende non come immanente al testo, ma come credibilità, in funzione dello spettatore.<sup>73</sup> Era, questa, la concezione della verosimiglianza esposta da Castelvetro, e seguita da Bonciani.<sup>74</sup> E, ancora: la novella implica, a fronte della commedia, la possibilità di rappresentare interamente l'azione, principio, mezzo e fine, come narrazione lineare, e quindi con una maggiore grandezza.<sup>75</sup> Articolata in «prologo», «scompioglio» e «sviluppo»,<sup>76</sup> la novella di Bonciani non contempla pertanto la *brevitas*. Non focalizza «un momento culminante», come metteranno in luce, per la novella moderna, i romantici tedeschi dei primi decenni dell'Ottocento, e poi Lukács.<sup>77</sup> Non «*piglia il fatto* [...] per la coda», come dirà Pirandello, rilevandone analogie con la tragedia.<sup>78</sup>

La novella teorizzata da Bonciani comporta la libertà assicurata dal narrare «azioni popolari»,<sup>79</sup> diversamente dalla tragedia che non può prescindere dal *prius* dalla storia nel rappresentare personaggi superiori, pubblici, noti,

70. Ivi, pp. 164 e 143. Cfr. L. Terrusi, «*Veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri*»: poetiche della visualità nella riflessione cinquecentesca sulla novellistica, in «*Italianistica*», XLVI (2017), 2, pp. 43-53: pp. 51-52.

71. Ivi, p. 150. Cfr. E. Biagini *Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 104-108: p. 105.

72. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., 171-172.

73. Ivi, p. 151.

74. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism...*, cit., p. 540.

75. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., pp. 151-152.

76. Ivi, p. 165.

77. Cfr. A. Manganaro, *Forme e storia del "genere" novella*, in «*Le forme e la storia*», n. s. VI (2013), 2, pp. 7-18: pp. 12-13.

78. L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, cit., p. 160.

79. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 153.

come teorizzato anche in questo caso da Castelvetro;<sup>80</sup> e implica ancora, secondo Bonciani, massima libertà nel rappresentare il meraviglioso, impossibile nella forma drammatica, per il diverso statuto formale, come nel caso esemplare di Madonna Beritola [*Decameron*, II 6]: la sua «azione del nutrire [...] i piccioli cavrioli e domesticamente con loro e con la madre viverli» è rappresentabile in una novella, ma sarebbe impossibile in una commedia, perché «il verisimile se ne partirebbe».<sup>81</sup>

I margini estesi offerti alla novella dal suo statuto formale sono però ridotti da motivi all'altro, dal controllo e dalla repressione da parte del potere, che pone un veto: «rea usanza è farsi beffe de' potenti uomini», ammonisce Bonciani, per il ruolo nella gerarchia sociale assegnato a costoro da Dio e perché essi «la altrui riprensione aborrendo, con la loro potenza ci sforzino a raffrenare questo nostro affetto naturale».<sup>82</sup> Dietro la *Lezione* accademica si avverte l'atmosfera plumbea del controllo del riso, concesso solo se anestetizzato e innocuo.

Nella solitudine del suo studio, in esilio, Castelvetro, in quello stesso torno di anni, privatamente, esercitava il proprio giudizio critico sul *Decameron*. Ciò che immediatamente colpisce nella sua lettura del *Decameron* è proprio la scelta della materia, l'estrapolazione dal variegato repertorio del *Decameron* di alcuni ben definiti argomenti rispetto ai quali vengono messi in luce i presunti errori del Boccaccio. I «difetti» o «peccati» che indaga, come si è detto, attengono alla materia religiosa e a quella erotica. E però, Castelvetro, indubitabilmente «uomo della Riforma», con la sua particolare fisionomia di «umanista-riformato»,<sup>83</sup> pur puntando il suo sguardo su materie oggetto di conflitto, censura, o repressione, adopera considerazioni di ordine unicamente poetologico, mai scendendo sul terreno della polemica confessionale o moralistica.

A proposito della rappresentazione della confessione avverte infatti la necessità di precisare la propria avversione a ogni motivo antifratesco e antireligioso non giustificato dalla verosimiglianza dell'intreccio. Avverso a concezioni pedagogiche e moralistiche della poesia, individuandone il fine nel «diletto», segnalava come errore da evitare proprio quello del poeta che «posto l'ufficio di narratore che era suo proprio, imprenda l'ufficio di predicatore e di correggitore de' costumi fuori di tempo».<sup>84</sup> L'opposizione alle

80. Cfr. J.R. Snyder, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana...*, cit., pp. 939-955: pp. 947-949.

81. F. Bonciani, *Lezione...*, cit., p. 152.

82. Ivi, p. 161.

83. E. Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, 1965, pp. 71-174: pp. 140, 153 sgg. e 172.

84. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele...*, cit., II, pp. 164-165.

censure e alle rimozioni del *Decameron* ormai dominanti si realizza per Castelvetro nella scelta della materia oggetto delle sue osservazioni di critico letterario. I suoi giudizi sulle novelle si fondano sull'invalicabile divieto poetologico che egli pone nei confronti di ogni alterazione delle «azioni» (intese come «fatti») «ricevute per istoria o per fama o per commune parere dal vulgo».<sup>85</sup>

Critica pertanto Boccaccio perché nella novella di Ferondo non avrebbe conservato «l'usanza» di coloro che si confessano, rappresentandoli seduti ai piedi del confessore e non come «in questo atto di confessare sogliono stare», ossia «in ginocchione».<sup>86</sup> Il difetto di questa come di altre novelle del Boccaccio è relativo, come è chiarito nella esposizione della *Poetica*, al «comprendimento» e alla «disposizione» loro, cioè alla motivazione dello svolgimento della «favola», che è garanzia di credibilità.<sup>87</sup> Se la «nformazione della ragione» consente la credibilità, il «mancamento d'informazione di ragione» determina invece l'incredibilità, l'impossibilità di persuadere il pubblico, impedendo «l'illusione».<sup>88</sup> Solo l'*explicatio* di tutte le «ragioni» può determinare la credibilità di un intreccio, misurabile in relazione al pubblico. E di questa *explicatio* Castelvetro individua impensabili lacune nelle novelle di Boccaccio.

Il «dishonesto congiugnimento tra donna e uomo religioso» va pertanto narrato nel «modo» in cui ad esso «s'è pervenuto», con attenzione all'esigenza del lettore «d'haverne notitia minuta et particolare». I «difetti» del Boccaccio sono colti nel non aver narrato «distesamente», e nell'aver invece narrato «strettamente», con una favola che non contiene le opportune motivazioni. La casistica prodotta da Castelvetro tocca diffusamente, senza alcuna autocensura moralistica, la fenomenologia dei comportamenti sessuali rappresentati nelle novelle, sottoposte anche al vaglio della loro rispondenza agli atteggiamenti effettivamente riscontrabili.

A una particolare disamina di questo tipo viene sottoposta la novella I, 4, di cui viene denunciata dettagliatamente l'inverosimiglianza, nella rappresentazione del rapporto sessuale dell'abate con la giovane donna, mostrando come Boccaccio avesse di fatto barattato «il verisimile» dell'intreccio a vantaggio dell'enunciato, per «far dire il motto al monaco che non haveva anchora imparato che i monaci si dovessero far priemere dalle donne come da' digiuni».<sup>89</sup> Come per Bonciani, anche per Castelvetro il motto è svalutato di

85. Ivi, II, p. 215.

86. L. Castelvetro, *Chiose...*, cit., I, 13-20 (p. 93).

87. Id., *Poetica d'Aristotele...*, cit., I, pp. 285-286, 255-256.

88. Ivi, II, p. 250. Cfr. A. M. Iacono, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, B. Mondadori, 2010, in particolare, pp. 9-10.

89. L. Castelvetro, *Chiose...*, cit., III, 1-3, pp. 98-99.

fronte alla rappresentazione delle «azioni», che per entrambi equivalgono però ai “fatti”, all’agire degli uomini nella vita, che deve essere rappresentato «nella forma che suole avvenire veramente».<sup>90</sup> La medesima novella veniva esaminata da Bonciani, in relazione all’ignoranza come componente del ridicolo, e significativamente ricordata, secondo la rassettatura del 1573, con la condizione sociale laicizzata dei due protagonisti («scolare» e «maestro di collegio»). Ma in tutta la codificazione di Bonciani la categoria di imitazione è debolmente sostenuta e vacilla dando luogo a non poche contraddizioni. Per Castelvetro il metro di giudizio consisteva invece nella verificabilità empirica del mondo dell’opera nel mondo “reale”. L’opera trovava una propria legittimazione nel suo speculare, fenomenico, adeguarsi ai referenti esterni. Castelvetro non era disposto a concedere alcuna assoluzione, specie per i “peccati” commessi in ordine all’imprescindibile principio della credibilità: né a Boccaccio, né a nessun altro autore, per quanto grande e canonico. Nella sua «sposizione» dichiara infatti la propria assoluta indisponibilità ad assolvere lo stesso Omero per quei luoghi ritenuti in difetto di credibilità.

Da questa concezione, che tende a porre in rapporto di identità «rappresentante e rappresentato», e che interpreta, retoricamente, «la verosimiglianza come capacità di persuasione» nei confronti del pubblico, cercando la verità «nell’opinione comune»,<sup>91</sup> traevano origine i precetti sulle unità di tempo e di luogo, a cui faceva riferimento anche Bonciani. Non si tratta semplicemente di un’ennesima manifestazione della storicità di ogni interpretazione. Quei critici e teorici chiamavano in causa Aristotele, si professavano convintamente aristotelici, ma «si accostavano al testo di Aristotele con le abitudini dell’interpretazione testuale, abitudini di frammentazione e di anarchia metodologica, che impedivano loro di capire quel documento così rigorosamente messo a punto», leggendolo invece «alla luce della tradizione retorica».<sup>92</sup> La questione sarebbe stata chiarita, con straordinaria efficacia, da Manzoni, che avrebbe riconosciuto in Castelvetro «il vero autore del precetto» delle «due unità», fondate «sulla così anti-poetica, così anti-filosofica, così anti-aristotelica ragione della verosimiglianza relativa allo spettacolo e

90. Id., *Poetica d’Aristotele...*, cit., I, p. 197.

91. P. Tortonese, *L’uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci, 2023, pp. 57, 44-55.

92. Cfr. B. Weinberg, *From Aristotle to Pseudo-Aristotle*, in «Comparative Literature», V (1953), 2, pp. 97-104; cito dalla traduzione italiana del passo, in P. Tortonese, *L’uomo in azione...*, cit., pp. 61-62.

allo spettatore». <sup>93</sup> «Da Aristotele allo pseudo Aristotele» è la formula utilizzata da Weinberg a proposito della interpretazione della *Poetica* nel Cinquecento. E ci aiuta anche a meglio situare, relativizzandole nel loro tempo, le riflessioni qui esaminate dei due diversi “Stagiriti della novella”.

93. A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. V (*Scritti linguistici e letterari*), t. III (*Scritti letterari*), a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, A. Mondadori, 1991, pp. 287-366: p. 359, nota.

# *Percorsi della novella spicciolata: di qua e di là dall'Appennino*

di Daniela Delcorno Branca\*

Franco Sacchetti racconta la disavventura (novella LXIX) del barattiere Passera della Gherminella che, credendo di guadagnare, va da Firenze in Lombardia lungo l'asse Bologna-Milano: ma il suo trucco che appassionava i fiorentini non riscuote alcun successo, scontrandosi con l'indifferenza di un ripetuto «A mi che fa?». <sup>1</sup> Più che la constatazione ovvia che le reazioni del pubblico mutano in contesti diversi, l'aneddoto può costituire lo spunto per alcune considerazioni sul confine Appennino fra Quattro e Cinquecento, all'interno del più generale problema dei rapporti culturali fra Toscana e Nord Italia (Emilia, Veneto, Lombardia). Prendendo come punto di osservazione un genere tipico della Toscana del Quattrocento come la novella spicciolata, si possono anzitutto individuare alcune significative linee di questo rapporto. <sup>2</sup> Qualche cosa passa, qualche cosa è più gradito e dà luogo a nuovi racconti, altri hanno meno riscontro. A che cosa si accompagna la migrazione dei testi e con quali caratteristiche? Alcuni passano da soli, altri passano in compagnia: chi sono i promotori?

\* Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

1. F. Sacchetti, *Le trecento novelle*, ed. critica a cura di M. Zaccarello, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2014, novella lxix, pp. 150-153.

2. Cfr. *La novella italiana*, Atti del Convegno di studi (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989, in particolare M. Martelli, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, ivi, pp. 215-244; L. Bartoli, *Note filologiche sulle novelle spicciolate del Quattrocento*, in «Filologia e critica», XX (1995), pp. 3-43; *La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento. Risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, in «Medioevo e Rinascimento», XII, n.s. IX (1998), pp. 257-324; *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000; *La novella italiana dal «Decameron» al Rinascimento*, a cura di E. Curti e F. Palma = «Schede Umanistiche», n.s. XXXVI/1 (2022).

L'attenzione dedicata negli ultimi decenni alla novella spicciolata fra Quattro e Cinquecento (sia latina che volgare) ha fatto emergere alcune spiccate differenze fra l'uno e l'altro versante. Prevalgono nettamente in Toscana le novelle a fine positiva (sia amorose che di beffa, queste ultime a registro comico); quasi esclusive al Nord sono invece le novelle amorose, per lo più a fine tragica.<sup>3</sup> Esempio sommariamente: in Toscana, per le novelle amorose, il bruniano *Seleuco* volgare fa da controcanto magnanimo alla versione latina di Tancredi e Ghismonda di Leonardo Bruni; l'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini conosce lo scandaloso volgarizzamento riscrittura del Braccesi, che vede i due amanti vivere felici e contenti dopo la morte del marito.<sup>4</sup> E ancora si ricordino, tutte a fine positivo, l'*Ippolito e Leonora* pseudo albertiana (in prosa, in ottave e in versione latina del Cortesi), l'*Urbano*, l'*Historiola amatoria* di Benedetto Colucci, la *Ginevra degli Almieri*, la novella senese di *Angelica Montanini*.<sup>5</sup> Le numerose novelle di beffa comprendono almeno: il *Grasso legnaiuolo* (in varie redazioni), quelle elencate

3. Oltre alla bibliografia della nota precedente rinvio, per questo elemento, a mie notazioni in due interventi: *L'operoso cantiere degli studi di letteratura volgare*, in «Medioevo e Rinascimento», XXVII, n.s. XXIV (2013), pp. 137-150: 140-146 e *Vicende di una falsa attribuzione a Boccaccio: prime osservazioni sulla "Novella di Federico Barbarossa" detta l'"Urbano"*, in «Studi sul Boccaccio», XLVIII (2020), pp. 213-271: 257-267. Nelle note seguenti specifico di volta in volta l'edizione di riferimento dei testi analizzati, con eventuale sigla.

4. Per il Bruni: V. Branca, *Un lusus del Bruni cancelliere: il rifacimento della novella del "Decameron" IV 1 e la sua irradiazione europea*, in *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica di Firenze*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 27-29 ottobre 1987), a cura di P. Viti, Firenze, Olschki, 1990, pp. 207-226; M. Martelli, *Considerazioni...*, cit.; N. Marcelli, *Appunti per l'edizione di un dittico umanistico: la latinizzazione del "Tancredi" boccacciano e la "Novella di Seleuco" di Leonardo Bruni*, in «Interpres», XIX (2000), pp. 18-41; Ead., *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2010, pp. 15-155. I due testi sono rispettivamente editi in D.M. Manni, *Istoria del "Decameron" di Giovanni Boccaccio*, Firenze, si vende da Antonio Ristori, 1742 (= *Tancredi*), pp. 247-256 e in N. Marcelli, *Eros...*, cit., pp. 114-137 (= *Seleuco*). Per il Piccolomini e le sue versioni, cfr. l'edizione E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2001 (=HdA) e G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole...*, cit., pp. 257-308; per i volgarizzamenti dell'HdA: G. Zannoni, *Per la storia di una storia d'amore*, in «La Cultura», XI (1890), pp. 85-92; M. Masoero, *Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell'"Historia de duobus amantibus" del Piccolomini*, in *Favole parabole...*, cit., pp. 317-335; N. Tonelli, *L'"Historia di due amanti" di Alessandro Braccesi*, ivi, pp. 337-357; e la precedente (1982) analisi di P. Viti, *Forme letterarie umanistiche*, Lecce, Conte, 1999, pp. 107-128.

5. Cfr. L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol.III, Bari, Laterza, 1973, pp. 275-287, col titolo *Istoriotta amorosa* (= *Ippolito e Leonora*). Per la falsa attribuzione all'Alberti, cfr. L. Badioli, *La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Lionora*, in «Interpres», XXIII (2004), pp. 204-216; la versione in ottave (per cui cfr. Alberti, *Opere volgari ...cit.*, p. 411) è

e analizzate da Rossella Bessi in un saggio fondante, il pulciano *Picchio senese*, il *Giacoppo* di Lorenzo de' Medici.<sup>6</sup> Se queste in particolare non mancano anche di finalità ludico-ricreative (come appare dai contesti e dai paratesti della loro tradizione), è chiaro – come ha rilevato la Bessi – che spesso presentano risvolti di tipo storico-politico-morale:<sup>7</sup> la magnanimità di Seleuco; la rivalità tra famiglie (*Ippolito e Leonora*, l'*Historiola* del Colucci, *Angelica Montanini*) o tra città (Firenze-Siena: *Picchio senese*, *Giacoppo*); la composizione di conflitti (tra Oriente e Occidente, tra il Soldano e Federico Barbarossa nell'*Urbano*; tra Francesi e Inglesi nella versione volgare del testo di Bartolomeo Facio dovuta a Jacopo di Poggio Bracciolini).<sup>8</sup> Altro tratto distintivo è il frequente apparentarsi col genere della *quaestio*, il risalto dato alla funzione retorica. Già due delle “questioni d'amore” del *Filocolo* erano divenute novelle del *Decameron* (Gentile de' Garisendi, X 4 e madonna Dianora, X 5), e chiaramente si richiamano alla *quaestio* l'*Angelica Montanini*, l'*Historiola* del Colucci, la *Ginevra degli Almieri*, perfino la comica *Lisetta Levaldini* e l'extravagante novella latina di Francesco Tedaldi

edita da R. Manetti con titolo *Ippolito e Dianora*, in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci, R. Manetti, F. Zabagli, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 511-557; la versione latina del Cortesi in P. Viti, *La “Historia Hippoliti et Deyanirae” di Paolo Cortesi*, in Id., *Forme letterarie...*, cit., pp. 159-188. Per l'*Urbano* cfr. D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit.; per il Colucci, B. Colucci, *Scritti inediti*, a cura di A. Frugoni, Firenze, Olschki, 1939: l'edizione dell'*Historiola amatoria* è a pp. 61-68 (= *Historiola*); per *Ginevra degli Almieri*, ed. E. Benucci in *Cantari novellistici...*, cit., pp. 561-588; l'*Angelica Montanini* è edita nelle sue varie redazioni (pseuso Gentile Sermini, Bernardo Lapini detto l'Ilicino e Anonimo senese) in M. Marchi, *La storia di Angelica Montanini. Un topos della novellistica nel Rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017: in genere con *Angelica Montanini* mi riferisco al testo dell'Ilicino, ivi, pp. 83-138.

6. Per il *Grasso legnaiuolo* si rinvia (anche per la bibliografia precedente) all'edizione a cura di P. Procaccioli, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo- Ugo Guanda editore, 1990; le novelle di beffa (per cui si daranno a suo luogo i riferimenti) ricordate da R. Bessi, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano: studi e testi*, in *La novellistica volgare e latina...*, cit., pp. 285-305, sono: *Buonaccorso di Lapo*, *Grasso*, *Bianco Alfani*, *Lisetta Levaldini*, *Giovanni Cavedone*, *Cocchi d'Astore*, *Picchio senese*, *Piovano*, *Giacoppo* (ivi, p. 297). A queste vengono opposti solo quattro testi toscani novellistici di tipo elegiaco o storico. Per il *Picchio senese* e il *Giacoppo* si vedano anche i più recenti interventi di N. Marcelli, *La novella del picchio senese di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, in «*Filologia Italiana*», 8 (2011), pp. 77-101; T. Zanato, *Ancora sulla datazione delle novelle di Lorenzo de' Medici*, in “*L'Umanesimo della parola*”. *Studi di Italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*, a cura di V. Vianello e A. Zava, Venezia, Ed. Ca' Foscari, 2023, pp. 55-66. Utili osservazioni sulle novelle di beffa sono anche in F. Bruni, *Sistemi critici e strutture narrative. Ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1969, pp. 111-137.

7. Cfr. R. Bessi, *La novella in volgare...*, cit., p. 304.

8. G. Albanese- R. Bessi, *All'origine della Guerra dei Cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2000.

(di cui si dirà in seguito).<sup>9</sup> Le indagini di Nicoletta Marcelli sulla tradizione del *Seleuco*, il mio lavoro su quella dell'*Urbano* e la ricostruzione, dovuta a Camilla Russo, del repertorio dei codici delle dicerie, hanno documentato la notevole presenza di spicciolate toscane in questo tipo di miscellanee.<sup>10</sup>

Tutt'altra è la vicenda di tali novelle al di là dell'Appennino: ben poco passa dalla Toscana del tema della beffa, prevale invece il tema amoroso ora con finale positivo (*Seleuco, Ippolito e Leonora, Urbano*), ora con finale tragico (un fedele volgarizzamento del *De duobus amantibus*).<sup>11</sup> La predilezione per il tema amoroso, specie in versione tragica, si esplica però soprattutto nei nuovi testi novellistici che dai modelli toscani prendono spunto: come la *Iusta Victoria* di Felice Feliciano e come le novelle che, con fluttuanti confini, tendono ad aggregarsi in una microraccolta detta *Refugio de' miseri*, fino alla *Giulietta e Romeo* del Da Porto.<sup>12</sup> Inoltre l'importazione del materiale toscano pare favorita qualora possa suggerire prestigiosi nomi d'autore: Leonardo Bruni per il *Seleuco*, Leon Battista Alberti per *Ippolito e*

9. Per i testi di Boccaccio, il riferimento è a G. Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964-1998: per il *Filocolo*, vol. I (1967) ed. a cura di A.E. Quaglio; per il *Decamerone*, vol. IV (1976), ed. a cura di V. Branca. Per la *Lisetta Levaldini*, R. Bessi, *Un dittico quattrocentesco: le novelle di Bianco Alfani e di Madonna Lisetta Levaldini. Testo e commento*, in «Interpres», XIV (1994), pp. 7-106; per il Tedaldi, P.O. Kristeller, *Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento* (1956), in Id., *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. II, Roma, Ed. di Storia e letteratura, 1985, pp. 385-402 e 500 (testo a pp. 392-401).

10. Cfr. N. Marcelli, *Eros...*, cit., pp. 15-155; D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 262 e 268-271 e l'importante ricognizione di C. Russo, *Firenze nuova Roma. Arte retorica e impegno civile nelle miscellanee di prose del primo Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati, 2019.

11. Cfr. G. Zannoni, *Studi recenti sulla letteratura italiana dei secoli XV e XVI*, in «La Cultura», XI (1890), pp. 257-259 e quanto si dirà in seguito.

12. La *Iusta Victoria* si legge in G. Papanti, *Catalogo dei novellieri in prosa*, Livorno, Vigo, 1871, pp. IX-XXIV e in G. Mardersteig, *La Gallica Historia di Drusillo intitolata Iusta Victoria*, Verona, Officina Bodoni, 1943; cfr. A. Scolari, *La Justa Victoria di Felice Feliciano Antiquario*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze morali, lettere ed arti, t. CXXV (1966-1967), pp. 293-305. Su Feliciano mi limito ai rimandi essenziali: F. Pignatti, *Feliciano Felice (Antiquarius)*, in DBI, XLVI, 1996, pp. 83-90; *L' "Antiquario" Felice Feliciano veronese*, a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova, Antenore, 1995; osservazioni sui rapporti di Feliciano con la novellistica in D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 259-267. Sul *Refugio de' miseri* si rinvia (anche per la bibliografia precedente) a E. Curti, «*Misere historie*» e «*pietose novelle*» in area veneta, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracin e M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 297-310; Ead., *Il "Refugio de' miseri" e un'inedita novella veronese*, in «Schede Umanistiche», n.s. XXVIII (2014 [ma 2016]), pp. 25-44. Per la novella di Da Porto, di cui si dirà in seguito, cfr. D. Perocco, *La prima Giulietta*, edizione critica commentata delle novelle di Luigi Da Porto e Matteo Maria Bandello, Bari, Palomar, 2008, pp. 41-72 (e l'Introduzione della curatrice, pp. 5-31).

*Leonora*, Boccaccio per l'*Urbano*. Per una progettata stampa veneziana, Niccolò Peranzone tenta addirittura, ai primi del Cinquecento, un'attribuzione a Petrarca del *Refugio de' miseri*.<sup>13</sup> Ma il tratto forse più interessante e significativo è che la vicenda settentrionale delle spicciolate (importate od originali) è connotata da accenti elegiaci, dal dibattito sulla natura dell'amore e corre parallelamente alla tradizione della *Fiammetta* boccacciana e delle albertiane *Deifira* ed *Ecatonfile*, con le quali si trova spesso in posizione di contiguità nei testimoni. L'insieme è continuamente in bilico fra riflessione elegiaca e ammonimento esemplare: sono venete le prime stampe della *Fiammetta* e così quelle delle due operette albertiane, gemellate alla *princeps*, pure veneta, dell'*Ippolito e Leonora* così da generare l'attribuzione all'Alberti.<sup>14</sup>

Questo panorama, tracciato esclusivamente per grandi linee prevalenti e ormai ben noto, non intende ovviamente fissare caratteristiche regionali – in Toscana si ride, al nord si sospira – ma vorrebbe cogliere l'occasione per andare più a fondo, mettendo a fuoco sfaccettature, eccezioni, incrinature del quadro medesimo. Toccherò quattro punti che mi paiono utili per articolare meglio questa ricognizione sulla diffusione della spicciolata: I) il ruolo cerniera di Bologna e del suo Umanesimo; II) casi di permeabilità del confine appenninico, relativi a testi e a personaggi; III) il diverso dosaggio, nelle due zone, degli elementi narrativi di tradizione romanza e di quelli specifici di tradizione toscana (municipali o meno); IV) il valore di ammonimento e augurio per un amore libero da eccessi e per un positivo esito matrimoniale.

## 1. Il ruolo di Bologna e del suo Umanesimo

Bologna, rispetto alle nette differenze fra le due zone geografiche ricordate in apertura, presenta una situazione più fluida e provvista di eccezioni, indubbiamente anche per il ruolo che in questa vicenda rivesti l'umanesimo bolognese. Sulla scorta della versione bruniana del Tancredi e Ghismonda (*Dec.* IV 1), abbiamo qui a breve distanza ben due diverse e indipendenti traduzioni latine della novella decameroniana, quella in prosa di Giovanni Garzoni (ca.1470-80) e quella in distici elegiaci di Filippo Beroaldo

13. S. Cracolici, *Niccolò Peranzone e il "Refugio de' miseri" attribuito a Petrarca*, in «Paratesto», IV (2007), pp. 27-41.

14. Cfr. L. Badioli, *La novella pseudo albertiana...*, cit., i contributi di Elisa Curti citati a nota 12 e C. Russo, *Fra scrittura novellistica ed elegia: "L'Urbano", la "Fiammetta" e la lingua della novella*, in «Studi sul Boccaccio», XLVIII (2020), pp. 273-300; D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 231 e 259.

(1487?).<sup>15</sup> Rispetto al Beroaldo (che accentua, come già il Bruni, la patina classicheggiante del racconto),<sup>16</sup> l'esperienza del Garzoni è particolarmente interessante. Questi risulta possessore di un codice (Bologna, Bibl. Universitaria 313) dove nel 1455 era stato copiato il dittico *Tancredi* del Bruni / *Seleuco* bruniano, e interviene di suo pugno a rettificare filologicamente gli svarioni onomastici di quest'ultimo testo. Inoltre la sua opera di traduttore non è limitata a *Dec. IV 1*, ma comprende altre due novelle boccacciane, quella di madonna Filippa da Prato (*Dec. VI 7*) e quella della Belcolore (*Dec. VIII 2*), con una scelta assolutamente originale e inedita nel quadro delle versioni-riscritture decameroniane, rivelando un'apertura al duplice registro, tragico e comico, di amore e di beffa, del modello.<sup>17</sup> Emerge inoltre, specie per madonna Filippa, un'attenzione particolare a quel versante retorico-giudiziale caro alla tradizione toscana.<sup>18</sup> I tre testi del Garzoni, composti fra gli anni Sessanta e Ottanta, volevano forse proporsi (secondo l'ipotesi dell'attenta analisi di Alessandra Mantovani) come un trittico dove il tema amoroso veniva declinato secondo differenti gradazioni stilistiche: alto-tragica (*Tancredi*), media (Filippa), basso-comica (Belcolore), in accordo con la predilezione umanistica per la *varietas*.<sup>19</sup>

Nel campo dei testi in volgare, un interesse per la novella di beffa, per lo più minoritaria – come s'è detto – nell'Italia padana, si riscontra anche in Feliciano, largamente operante tra Bologna e Verona negli anni Sessanta-Settanta. I due codici autografi di Harvard University, Houghton Library,

15. Cfr. A. Mantovani, *Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio. Fortuna e ricezione della novella "spicciolata" nella cultura dell'umanesimo bolognese*, in «Studi sul Boccaccio» XXXVII (2009), pp. 227-281: 267-275 (testo della versione latina di *Dec. IV 1*). Per la versione del Beroaldo, cfr. A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 106-118 e 200-207. Già prima di Beroaldo, Gian Mario Filelfo aveva tradotto la novella di *Tancredi* in distici elegiaci, all'interno dell'elegia *Bussus* in una raccolta di suoi carmi dedicata a Giovanni IV Paleologo, marchese di Monferrato (1458): cfr. L. Ruggiu, *Riscrivere Boccaccio. Una versione latina di Dec. IV 1 di Gian Mario Filelfo*, in «Studi sul Boccaccio», LII (2024), pp. 335-359.

16. Cfr. V. Branca, *Un lusus del Bruni...*, cit., pp. 214-215 e 221-223.

17. Per il ms. Bo Univ. 313 si veda N. Marcelli, *Appunti per l'edizione...*, cit., pp. 22-24; per le traduzioni decameroniane del Garzoni lo specifico contributo di A. Mantovani, *Giovanni Garzoni traduttore...*, cit. La già notata preferenza toscana per il tema della beffa come tipico del Boccaccio novelliere è confermata dall'edizione fiorentina del *Decameron* di Filippo Giunti del 1516, dove in appendice sono stampate tre novelle di questo tipo: *Grasso legnaiuolo*, *Bianco Alfani*, *Bonaccorso di Lapo*. Sulle scelte e le caratteristiche di singole riscritture di novelle del *Decameron*, cfr. M. Parma, *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI (2003), pp. 203-270 e XXXIII (2005), pp. 299-364.

18. N. Giannetto, *Madonna Filippa tra "casus" e "controversia". Lettura della novella VI, 7 del "Decameron"*, in «Studi sul Boccaccio», XXXII (2004), pp. 81-100.

19. A. Mantovani, *Giovanni Garzoni traduttore...*, cit., p. 250.

Typ.24 e Typ.157, sono in questo senso paradigmatici per l'accostamento (già rilevato nel Garzoni traduttore) di tragico e comico, amore e beffa, qui accompagnato da testi elegiaci sull'amore. In Typ.24 (1463 ca) novelle amoro-toscane (la pseudo albertiana *Ippolito e Leonora* e il *Seleuco*) e novelle anonime di amore tragico di matrice e ambientazione veneta (le tre che costituiscono il nucleo del cosiddetto *Refugio de' miseri*) convivono con testi elegiaco-pastorali dell'Alberti (*Tyrsis* e *Corimbus*) a conferma di quella consonanza fra novella e dibattito sulla natura dell'amore, già sottolineata a proposito della circolazione veneto-padana dei trattati albertiani *Deifira* ed *Ecatonfile*.<sup>20</sup> Nell'altro autografo (Typ. 157: ca 1471-72), con una scelta più marcatamente in direzione toscana, tornano *Ippolito e Leonora* e il *Seleuco*, accompagnati dalla decameroniana Ghismonda e dal *Grasso legnaiuolo*. L'interesse novellistico di Feliciano in questa duplice direzione amoroso-elegiaca e comico-burlesca è confermato dai suoi interventi di manipolazione nell'*Ippolito e Leonora* (di cui copia almeno tre esemplari, i due di Harvard e il BNCf Magl.VI 200, ed è probabilmente promotore della stampa ferrarese del 1474),<sup>21</sup> dalla stesura in proprio di una novella d'impronta cortese-romanza (*Iusta Victoria*: 1474) e dai numerosi squarci narrativo-burleschi di taglio boccacciano delle sue lettere, che trovano pronta eco nelle *Porrettane* dell'amico Sabadino degli Arienti, dove Feliciano è introdotto sia come personaggio che come narratore.<sup>22</sup>

Nel vivace crogiuolo della Bologna bentivolesca, la novella volgare risentì anche dell'influsso di testi amoroso-elegiaci più propriamente accostabili alla *Fiammetta* e alla forma mista prosimetro-romanzo epistolare. Di poco successiva alla *Nicolosa bella* è, negli anni Sessanta (1463), la *Glycephila* composta a Bologna da Gian Mario Filelfo (amico e in stretti rapporti con Feliciano), subito trascritta dall'Arienti e posseduta da Giovanni Marchionna protettore di Feliciano. Poco più tarda, ma di tono analogo, è la *Pamphilia*, che ebbe una certa diffusione in codicetti monografici decorati e di

20. Cfr. i riferimenti dati sopra alle note 12 e 14.

21. Cfr. L.B. Alberti, *Opere volgari...*, cit., pp. 406-415; per la stampa ferrarese di *Ippolito e Leonora*, cfr. A. Contò, "Non scripto calamo". *Felice Feliciano e la tipografia*, in *L'Antiquario Felice Feliciano...*, cit., pp. 289-312: 306-307.

22. L. Quaquarelli, *Feliciano letterato nel suo epistolario*, in *L'Antiquario Felice Feliciano...*, cit., pp. 141-160: 145-148; A. Mulas, *Epistole e prosimetri inediti di Feliciano. Fonti delle "Porrettane"*, in «Italiq», X (2007), pp. 59-84; C. Amendola, *Felice Feliciano epistolografo. Sondaggi sul codice Canonici Ital.15 della Bodleian Library di Oxford e ipotesi per una cronologia degli epistolari*, in «Critica Letteraria», a. XLVI, n.178 (2018), pp. 9-48; D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 260-267.

pregio: testo anonimo, forse di autore toscano, ma con allusioni ad una localizzazione bolognese.<sup>23</sup>

A conclusione di questo primo punto si può osservare come Bologna, tra gli anni Sessanta e la fine del Quattrocento, si configuri come un ambiente ricettivo e aperto a vari esperimenti novellistici, sia importati dalla Toscana che originali, sia latini che volgari. Meno legata alle coordinate prevalenti della diffusione della spicciolata di qua e di là dall'Appennino, l'area bolognese non manca di tendenze alla contaminazione di generi, fra novella, epistola, prosimetro-elegia.<sup>24</sup>

## 2. Casi di permeabilità del confine appenninico: testi e personaggi

Accanto al già segnalato successo al Nord di novelle toscane amoroze a fine positivo (*Ippolito e Leonora*, *Seleuco*, *Urbano*), vanno rilevati altri casi significativi di passaggio di frontiera. Anzitutto la nota traiettoria culturale che unisce Siena a Ferrara (ormai ben analizzata da Badioli, Carrai, Cracolicci, Marchi), legata per il nostro argomento alla novella-*quaestio* di Angelica Montanini, ma da inserire nel più ampio quadro della migrazione da Siena di studenti e maestri di retorica: a Ferrara ci sono gli allievi senesi di Guarino,

23. Cfr. P. Vecchi Galli, *Per il "prosimetro" della "Nicolosa bella"*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 143-165; e ora, per nuove prospettive sulla composizione del testo, si vedano Ead., *Ancora sulla "Nicolosa bella" e i suoi dintorni*, in «*El dolce tempo ancor tutti c'invita*». *Per Tiziano Zanato*, a cura di L. Lombardo e A. Renaldin, Firenze, Franco Cesati, 2024, pp. 81-91; F. Florimbii, *Ancora sulla "Nicolosa bella": novità sul testo e l'interpretazione*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*, (Atti del convegno internazionale di studi, Venezia 26-27 giugno 2023) a cura di M. Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press, 2024, pp. 171-184. E per *Glycephila* e *Pamphilia*: F. Patetta, *Sulla "Glycephila" di Mario Filelfo in un nuovo esemplare autografo di Giovanni Sabadino degli Arienti e sulla composizione della "Gynevera de le clare donne"*, in «*Atti della Reale Accademia d'Italia. Rendiconti della Classe di scienze morali e storiche*», s.VII, vol.II (1941), pp. 275-341; L. Zambra, *"Pamphilia" romanzo italiano inedito del Quattrocento tra i manoscritti del Museo Nazionale Ungherese in Budapest*, in «*La Bibliofilia*», XI (1909-1910), pp. 250-254 e p. 304; M.P. Mussini Sacchi, *Le rime "necessarie" nel romanzo quattrocentesco*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini, 1989, pp. 111-116; O. Besomi, *Un prosimetro in cerca d'autore*, in *Il prosimetro...*, cit., pp. 167-220; D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 263-264. Per Gian Mario Filelfo, già traduttore di *Dec. IV 1*, cfr. sopra, nota 15.

24. L'osservazione su Bologna e il suo ruolo cerniera fu già avanzata da G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp.127-128.

e inoltre Ugo Benzi e Bernardo Illicino,<sup>25</sup> e si aggiungano i senesi Pietro Mochi e Filenio Gallo che circolano, con vari incarichi, a Mantova e a Venezia nell'ultimo quarto del Quattrocento.<sup>26</sup> Per la novella *Angelica Montanini*, già ampiamente studiata, basti qui un cenno al suo iscriversi in una specie di *De claris mulieribus* senese dell'Illicino («agiografie laiche» a detta di Cracolici), con la *Vita di madonna Onorata* (1469-70) dedicata ad Alberto d'Este. Questi è forse anche lo stesso che sollecita all'Illicino una sorta di seguito della novella *Angelica Montanini* dove un'altra donna esemplare, Ginevra Luti, viene introdotta un anno dopo il dibattito a dare la sentenza definitiva alla *quaestio* rimasta sospesa nella novella, in quanto madonna Onorata, l'unica capace di emetterla, era già da tempo defunta.<sup>27</sup>

La tradizione testuale dell'*Angelica Montanini* conosce un testimone eterodosso come il ms Vaticano De Marinis 3 (=DeM 3), dove, negli anni Novanta, qualcuno ha manipolato l'originale dell'Illicino, ambientandolo a Venezia in una serata di Carnevale e mutando i nomi delle tre donne chiamate a dibattere la questione.<sup>28</sup> L'operazione rinvia al nome di Filenio Gallo, frate

25. L. Badioli, *Una «declamatio de liberalitate»: la novella di Angelica Montanini, in Favole parabole...*, cit., pp. 419-437; S. Carrai, S. Cracolici, M. Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009; M. Marchi, *La storia di Angelica Montanini...*, cit. Sul rapporto Siena-Ferrara, indubbiamente favorito anche dalla presenza di Stella Tolomei dell'Assassino, madre di Borso e Leonello, figli di Niccolò III, mi limito a ricordare il commento ai *Trionfi* petrarcheschi dell'Illicino dedicato a Borso; per il Benzi, le opere dedicate a Niccolò III, di cui era medico personale, nonché la *Vita* dello stesso Benzi dedicata a Leonello dal figlio Sozzino Benzi: cfr. da ultimo A. Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este. Le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò II (1361-1388) a Ercole I (1471-1505)*, Novara, Interlinea, 2023, pp. 213, 423, 434-435. Come allievi di Guarino, nell'orazione funebre per il maestro, Lodovico Carbone ricorda «tres senenses» fra cui Niccolò Salimbeni: G. Bertoni, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1420-1460)*, Genève, Olschki, 1921, p. 166.

26. Per Filenio Gallo, cfr. M.A. Grignani in *Rime di Filenio Gallo*, edizione critica a cura della stessa, Firenze, Olschki, 1973, pp. 7-12 e quanto si dirà in seguito; per Pietro Mochi e in generale per i senesi nel Nord Italia, cfr. da ultimo D. Delcorno Branca, *La nuova edizione delle "Stanze": conseguenze e ulteriori percorsi di ricerca*, in «Medioevo e Rinascimento», n.s. XXVIII (2017), pp. 265-281: 276-278.

27. S. Cracolici, *Agiografie laiche. Bernardo Illicino e le donne illustri di Siena*, in S. Carrai, S. Cracolici, M. Marchi, *La letteratura a Siena...*, cit., pp. 91-107 (pp.98-99 per Alberto d'Este). Cfr. ora l'edizione di tale seguito: B. Lapini detto l'Illicino, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito discorso di Ginevra Luti*, edizione e commento a cura di M. Marchi, Pisa, ETS, 2023, con ampia introduzione, pp. 9-53.

28. DeM 3 è descritto in M. Marchi, *La storia di Angelica Montanini...*, cit., pp. 141-142 e analizzato rispetto al testo dell'Illicino alle pp. 61-67. Per le varianti cfr. l'apparato e il corredo paratestuale, ivi, pp. 159-180. Il codice, elegantemente rilegato, ha la prima e l'ultima carta color porpora vergate in oro, e la carta iniziale della novella (c.4r) riccamente miniata. Sulle carte porpora sono copiati rispettivamente due sonetti di Filenio Gallo (*Rime*, ed. cit.: si

agostiniano senese operante a Venezia, dato che sue rime incorniciano la novella e altre la seguono. Un secondo testimone, accanto a DeM 3, conferma una certa circolazione veneziana dell'adattamento.<sup>29</sup> In questa riscrittura viene introdotta una quarta donna, quell'Antidia cui il codice è dedicato con un sonetto iniziale: lei sola è degna di risolvere la *quaestio*, vera controfigura *in presentia* di madonna Onorata.<sup>30</sup> Ma il giudizio affidato a lei è rinviato nel tempo e la sentenza resta ancora una volta sospesa. Il sonetto di dedica ad Antidia è compreso tra le rime di Filenio, dove altre volte Antidia è ricordata

citeranno per titolo di sezione e numero), *Lilia* 9 e 10 con rubrica modificata e varianti a *Lilia* 10, 10-11. *Lilia* 9, rubrica: *Filenio facendo un dono de un libro a madonna Antydia dice* (ivi, p. 96); *Excelse Anthydie Alypius salute* (DeM 3, c.1v); *Lilia* 10, rubrica: *Filenio al mandato libro a madonna Antidia* (ed.cit., p. 97); *Ad libellum carmen* (DeM 3, c.84r). Di conseguenza sono modificati i vv.10-11 di *Lilia* 10: «da l'umil servo tuo son qui mandato/ qual con bon cor ti reverisce e adora» (ed. cit., p. 97); «da Alypio vengho et qui ad te mandato/ ch'io ti sia servo et lui sempre te adora» (DeM 3, c.84r). Si segnalano le principali modifiche del testo della novella rinviando all'apparato dell'ed. Marchi cit. I §§1-11 sono sostituiti con dedica ad Antidia e ambientazione veneziana (ivi, pp. 159-160); le donne chiamate a giudicare sono quattro: Antidia, Melissa, Apia e Lilia (§13); la matrona che racconta la storia è detta «paracrita» (§12 e ss) e il giudizio conclusivo è riservato ad Antidia dopo aver sentito le altre tre (§84), ma tale giudizio resta ancora rinviato (§§187-189). Dopo la novella DeM 3 riporta (cc.75r-82v) due testi che nel *corpus* delle rime di Filenio coincidono con *Rime varie* 55 e 56 (ed. cit., pp. 411-418). Si tratta, per 55, di una visione in terza rima di tipo dantesco, per 56 di un sonetto di commento della stessa. Anche qui, come per i sonetti che accompagnano la novella, ci sono alcune modifiche: nel testimone dell'ed. Grignani (Parma, Bibl. Palatina, Parm.699) *Rime varie* 55 è inviato dal Gallo al confratello Niccolò da Monticiano con una lettera da Venezia datata 1493, per mostrare «quanta forza abbi la invidia alle virtù nimica» (ed. cit., p. 411), in DeM 3 la rubrica del poemetto-visione suona: «Vera visione di phylenio si dimostra la invidia averli noiato un suo facto» (c.75r). Anche il sonetto *Rime varie* 56 è così modificato al v.3: «va' a Nicolò e se a tanta alteza» (ed. cit., p. 418); «va' a madonna e se a tanta alteza» (DeM 3, c.82v). In favore della confezione di DeM 3 da parte di Filenio e non di un copista veneziano stanno anche i tratti linguistici di tipo senese presenti non solo nel testo della novella, ma anche nella dedica (cc.2r-3v): *prendarete*, c.3v; *dilectevili*; *concordevile*, c.4r; *giudicarei*, *maravigliosa*, c.18v, etc. Da notare, sempre nella dedica (c.2v), il termine *svarcho* (= svago): l'editrice Grignani segnala *svarico* con identico significato in una redazione dell'*Egloga* a Lilia (ed. cit., p.86 al v.116 e cfr. il Glossario, ivi, p. 430).

29. Monica Marchi (B. Lapini, *La novella di Angelica Montanini con l'inedito...*, cit., p. 56) segnala un manoscritto Marciano con lo stesso adattamento veneziano di DeM 3.

30. Spesso nelle *Rime* di Filenio appaiono sonetti con dediche di libri, per lo più uno al destinatario e uno al libretto (si tratta di testi suoi o altrui: *Lilia* 7-10, 68, 99-101). Come si è detto alla nota precedente, *Lilia* 9-10 vengono utilizzati in DeM 3 sempre con dedicataria Antidia, ma mutando il mittente in Alipio. Il confronto con un simile omaggio fatto a Lilia nei sonetti *Lilia* 7-8 (ed. cit., p. 96) registra però una differenza di tono: in 7-8 è chiaramente amoroso, mentre *Lilia* 9-10 mostrano piuttosto ammirata deferenza (ivi, pp. 96-97). Questo elemento pare confermare il ruolo assolutamente superiore di Antidia rispetto alle altre donne ricordate nelle *Rime* e in DeM 3, per cui cfr. la nota seguente.

come figura superiore alle altre donne.<sup>31</sup> I nomi attribuiti alle tre voci femminili in due casi su tre sono ampiamente ricordati nel canzoniere del Gallo (Melissa e Lilia, non il terzo, Apia).<sup>32</sup> Il tutto è complicato dal fatto che, nel sonetto di dedica del codice e nell'aggiunta proemiale, il nome dell'autore è sostituito con quello di Alipio, amico e sodale di Filenio, citato nelle rime di quest'ultimo. Ci si può chiedere se questo codice sia un'operazione di omaggio amoroso condotta per conto altrui.<sup>33</sup>

DeM 3 è un codice di piccolo formato, di raffinata e lussuosa esecuzione, con una tipologia, anche materiale, che lo avvicina ad altri esemplari del Quattrocento contenenti una singola novella e appartenenti all'area padano-veneta.<sup>34</sup> Fra questi esemplari monografici interessa particolarmente il nostro

31. Oltre che in *Lilia* 9-10 già menzionati, Antidia è ricordata, sempre nella sezione *Lilia*, nel 119 che loda il soggiorno "in villa" della «excelsa Antydia» e soprattutto in *Lilia* 6 e 124, due barzellette in ottonari dove si lodano come irresistibili e potenti, nella prima, tre dee discese in terra, Antidia, Melissa, Lilia (*Lilia* 6), nella seconda l'*Armata de le Dee. Ballata in laude de le nobili compagne di Madonna Lilia per Filenio composta*, (*Lilia* 124). In quest'ultimo caso abbiamo cinque galee capitanate da donne con insegne simboliche: Antidia, Melissa, Simparia, Lilia, Calidonia. Antidia è la prima, «la capitana» (*Lilia* 124, v.6, come è la prima in *Lilia* 6, v.37); Melissa, ricordata anche in *Lilia* 111, è sempre seconda (in *Lilia* 6 e 124); Simparia è citata anche in *Lilia* 53; Lilia è la donna amata della raccolta; Calidonia viene citata solo in *Lilia* 124. La miniatura a inizio novella in DeM 3, c.4r, è un ricco fregio dove in basso si rappresenta una cerva accucciata in un paesaggio campestre: è l'emblema (di petrarchesca e poliziana memoria) della Lilia amata nelle *Rime*, cfr. *Lilia* 6, vv.53-58 e *Lilia* 117.

32. Il terzo nome, Apia, non compare nelle *Rime*: ma cfr. il caso di Calidonia alla nota precedente.

33. Alipio è ricordato nelle *Rime* (*Lilia* 26) come un amico che ha visto Lilia, l'amata di Filenio, affacciata alla finestra. Il nome potrebbe essere un rinvio al contesto agostiniano cui appartiene anche Filenio, dato che Alipio è l'amico di S. Agostino nelle *Confessioni* (VI, vii, 11 e ss.: testo a cura di M. Simonetti, vol.II, commento a cura di P. Cambronne, L.F. Pizzolato, P. Siniscalco, Milano, Mondadori, 1993, nota a pp. 242-243). Più volte nelle rime del Gallo compaiono adattamenti e mutamenti di destinatario (cfr. ed. Grignani..., cit., p. 51, apparato di *Lilia* 44 e 66 e *Lilia* 56 modificato in DeM 3: cfr. sopra nota 28), e intercessioni per favorire amori altrui (cfr. *Lilia* 31; *Safira* 20,23, 24). Sulla complessa rete di relazioni di amicizia e di scambi poetici negli anni veneziani di Filenio Gallo, cfr. M.A. Grignani, *Badoer, Filenio, Pizio: un trio bucolico a Venezia*, in *Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano, Ricciardi, 1973, pp. 77-115. Resta anche la possibilità che Alipio sia una controfigura di Filenio stesso, il cui nome è esplicito nelle rime che seguono la novella.

34. Paiono rientrare in questa categoria i seguenti codici, membranacei, di piccolo formato (ca cm 18-19 x 11-13), decorati e illustrati, da ascrivere all'area veneta (o comunque padana), fra inizio e fine XV secolo, contenenti un singolo testo di novella: Firenze, BNCF, Magl. VI 39 (traduzione del *De duobus amantibus*: cfr. oltre); Firenze, Bibl. Riccardiana, 991 (cfr. F. Petrarca, *De insigni oboedientia et fide uxoria. Il codice Ricc.991*, a cura di G. Albanese, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1998); Lodi, Bibl. Comunale, XXVIII. B. 16 (*Urbano*; cod. cartaceo; cfr. D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 219-220); Parigi, Bibliothèque nationale de France, Lat. 8521 (F. Petrarca, *De insigni oboedientia...*, cit.: stesso atelier

discorso un codicetto (BNCF Magl. VI 39) indubbiamente più modesto quanto a decorazione rispetto al DeM 3, contenente una versione volgare del *De duobus amantibus* del Piccolomini, versione finora solo fuggevolmente menzionata dagli studi. Si tratta di un testo assolutamente indipendente dalle altre traduzioni volgari della novella (quelle di Alessandro Braccesi e di Alamanno Donati) e fedele all'originale.<sup>35</sup> La patina linguistica è indubbiamente veneta, ma principalmente limitata alla fonetica, con scarsi casi a livello lessicale, morfologico e sintattico. Il tutto farebbe pensare a un testo toscano trapiantato nel Veneto: resta il dubbio che veneto sia il sonetto amoroso di dedica posto in chiusura, in questo caso distinguendo autore del volgarizzamento e copista. In ogni caso la versione denuncia una modesta cultura: si notano incomprensioni di vocaboli latini e numerose glosse esplicative a nomi classici e ad allusioni mitiche.<sup>36</sup>

Questo probabile caso di migrazione di novella toscana copiata da amanuensi settentrionali è in parte analogo a quello del ms. Modena, Est.α. J. 6. 6 (datato 1437), contenente, dopo il *Decameron*, due spicciolate toscane, cioè una versione del *Bonaccorso di Lapo* e la novella di *Giovanni Cavedone* (della quale Monica Marchi ha rivendicato l'origine toscana). È notevole che

del Ricc. 991: cfr. ed. Albanese cit., pp. 43-46); Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, De Marinis 3 (rielaborazione dell'*Angelica Montanini*). Alla stessa tipologia parrebbe da ascrivere anche il codice Marciano con un testo simile a quello di DeM 3, almeno stando alla cortese comunicazione anticipatami da Monica Marchi rispetto al suo studio in preparazione (cfr. sopra, nota 29). Nel primo Cinquecento presentano uno sviluppo particolarmente curato alcuni codici, sempre monografici, della *Pamphilia*, studiati da O. Besomi, *Un prosimetro in cerca d'autore...*, cit., pp. 211-220.

35. Sui volgarizzamenti dell'HdA cfr. sopra, nota 4. Il Magl.VI 39 è sommariamente descritto da G. Zannoni, *Studi recenti...*, cit., pp. 257-259 e solo menzionato da P. Viti, *I volgarizzamenti...*, cit., p. 108 e da M. Masoero, *Novella in versi...*, cit., p. 320, nota 5.

36. Per la veste linguistica di Magl.VI 39 (i riferimenti sono ai §§ e alle pp. dell'ed. Pirovano dell'HdA cit.) do solo qualche esempio. Per la fonetica: c.2r, humane faze, zij (=gigli), zovene, mazore cha verzene; c.2v, basarle; ma anche a c.11r, brievi risi. Per il lessico: cc.5r e 41r anchoi; c.40r callesella; ma a c. 4r alturio (=aiuto). Per la scarsa cultura del volgarizzatore: si notano incomprensioni di vocaboli: a c.31v *cistella* (§36) è riportata tal quale; a cc.52v e 53v evidentemente non viene compreso il termine *lenocinium* (§59); a c.34v si mette Plinio invece che Palinuro fra i personaggi virgiliani (§38); a c.36r *labia corallina* (§38) diventano inspiegabilmente *labri di conigli*. Numerose sono le glosse esplicative di termini classici: *non armille deerant* (§6, p. 24) è reso «non armille cioè ornamenti de le braze» (c.3r), e analogamente di allusioni mitiche: a c.1v traduce *Paridem per quietem vidisse* (§5) «le quale se dice Paris aver veduto in somno cioè Iunone, Pallade et Venus»; a c.4r al nome di Memnone (§7) glossa «figliol de l'aurora e de Titone». Il sonetto di dedica amorosa che chiude il testo (c.67r) presenta rime imperfette e sostituisce l'epilogo dell'originale rivolto a Mariano Sozzini (§57), facendo riscontro all'assenza della dedica iniziale al medesimo (§§1-4): avremmo allora una modesta versione toscana dell'HdA confezionata nel Veneto come omaggio alla donna amata.

questi due testi del codice Estense, nella prima metà del Quattrocento, contraddicano la già notata predilezione padana per il tema amoroso, in quanto si tratta di vicende di beffa: anzi la seconda (*Cavedone*) più propriamente di astuzia e amore, ma con un evidente interesse per il primo elemento (l'astuzia si ritorce in beffa nei confronti dell'ideatore), là dove l'amore (a fine positiva) è sommariamente liquidato in chiusura.<sup>37</sup> Altre indagini potranno censire ulteriori casi di deroghe e di manipolazioni accanto a quelli qui ricordati, e certo si tratta di elementi minoritari, forse di eccezioni: tuttavia, come l'eccezione conferma la regola, è altrettanto vero che essa contribuisce a una più articolata lettura dei tratti prevalenti.

La novella del Piccolomini conosce però nell'Italia settentrionale altri esiti interessanti oltre al Magl. VI 39: non solo il titolo *De duobus amantibus* viene applicato a varie stampe della versione latina del Bruni (*Tancredi*) e, oltralpe, a quelle della versione di Beroaldo, ma lo ricalcano i titoli di testi in volgare, segnatamente in zona lombarda. Troviamo il poema di Gaspare Visconti, *De dui amanti Paulo e Daria* (1495)<sup>38</sup> e un dialogo rusticano in bergamasco fra Zuan e Togna, stampato ca. 1495 a Milano o Pavia, *Historia nuova de duoi innamorati*.<sup>39</sup>

37. Sul ms. Est.α. J. 6. 6 (e la novella di *Bonaccorso*) si veda da ultimo N. Marcelli- G. Pistola, *La "Novella di Bonaccorso di Lapo Giovanni" nella redazione del manoscritto E (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Est. It. 346 [alfa. J. 6. 6])*, in «Studi sul Boccaccio», LI (2023), pp. 247-316. Per *Giovanni Cavedone*, cfr. R. Bessi, *La novella in volgare...*, cit., pp.293-294; M. Marchi, *La novella di Giovanni Cavedone e di madonna Elisa degli Onesti da Ravenna: una novella toscana?*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», vol. XCIII, fasc.641(2016), pp. 52-70. Sul disinteresse per l'elemento erotico, subordinato alla beffa nel *Cavedone*, cfr. F. Bruni, *Temi e strutture...*, cit., pp. 120-121.

38. Cfr. rispettivamente A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio...*, cit., pp. 110-112; G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., pp. 305-308; S. Albonico, *Appunti sul "De Paulo et Daria amanti"*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma, Viella, 2020, pp. 267-290. *De dui amanti* è il titolo dato all'opera nella dedica dell'autore a Lodovico il Moro (c. a3v della stampa Milano, Filippo Mantegazza, 1 aprile 1495).

39. Si tratta di un raro incunabolo s.n.t. che GW 12590 e Sander 3511 attribuiscono sulla scorta del Catalogo Hoepli 1932 a Milano o Pavia, Benigno o Giovanni Antonio d'Onate, ca 1495. Il riferimento a «Catalogo Hoepli 1932, n° 70» di questi repertori va identificato con la scheda 70 del Catalogo *Autografi, manoscritti miniati, disegni, stampe, incunabuli [...]*, 8-9 aprile 1932. Vendita all'asta pubblica, Libreria antiquaria Hoepli, Milano, p.21 e Tav. XII con il frontespizio e il primo sonetto caudato. Questo catalogo è il n° 38 della *Bibliografia dei Cataloghi Hoepli (1922-1963)* data da L. Montagner, *L'antiquariato Hoepli. Una prima ricognizione tra documenti e cataloghi*, Milano, EDUCatt., 2017, pp. 161-217. Per questa complessa ricerca bibliografica devo un ringraziamento a Giovanna Delcorno. Il contenuto, cinque sonetti caudati in lingua bergamasca, è riproposto con altro materiale in stampe con diversa titolazione, descritte (senza però collegarle all'incunabolo) da M. Corti, «*Strambotti a la bergamasca*» *inediti del sec. XV. Per una storia della codificazione rusticale nel nord*, in *Tra*

L'*Historia de duobus amantibus* agisce a livello di titolo su un altro testo transfrontaliero, la latina l'*Historia trium amantium*, anche se l'analogia si ferma qui. Vale però la pena di sostare su questo racconto molto interessante, vari anni fa edito e sommariamente presentato da Gilbert Tournoy. Non si tratta, come parrebbe suggerire il titolo, di un triangolo amoroso, ma di tre successive vicende finite in abbandoni e strazianti separazioni.<sup>40</sup> Lo svolgimento narrativo è povero e impacciato, ma il testo ha chiaramente la struttura di un prosimetro, in quanto vi sono intercalate epistole in distici elegiaci fra vari personaggi. L'autore è tutt'altro che sprovveduto di cultura classica e il suo interesse appare soprattutto di tipo retorico. La novella si trova in una raccolta (ms Vaticano Ottob. lat.2853, databile agli anni Ottanta-Novanta del Quattrocento) che comprende orazioni e lettere latine e un formulario di lettere latino-volgare. Ma l'elemento più significativo è che contiene le cinque lettere del Piccolomini che fanno da corredo all'*Historia de duobus amantibus* (a Kaspar Schliek, a Mariano Sozzini, a Sigismondo d'Austria, l'epistola *ficta* di Annibale a Lucrezia, il *Remedium amoris* a Ippolito da Milano) a conferma del rapporto con questo celebre testo e dell'attenzione al dibattito sulla natura e i pericoli della passione amorosa.<sup>41</sup> È difficile dire da dove

*latino e volgare per Carlo Dionisotti*, a cura di G. Bernardoni Trezzini, O. Besomi *et alii*, Padova, Antenore, 1974, pp. 349-366: 351, nota 3 e da A. Rossi, in Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura dello stesso, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo- Ugo Guanda Editore, 2002, p. 396 (con bibliografia precedente).

40. G. Tournoy, *Historia trium amantium. Une contribution à l'étude de la nouvelle latine au Quattrocento*, in «Humanistica Iovaniensia», XVII (1968), pp. 53-82: edizione del testo a pp. 61-81. I tre successivi amori finiscono, il primo per la volubilità della donna, il secondo per l'opposizione dei parenti del giovane, il terzo, più tenace e drammatico, segnato da abbandoni, fughe e ripensamenti, è alla fine troncato dal richiamo del giovane agli studi e alla carriera. L'impronta è chiaramente misogina (la donna volubile e seduttrice di giovani), ma occorre notare che il finale è sbrigativo, forse incompleto: a c.163v (ultima del volume) del ms. Vat. Ottob. lat. 2853, unico testimone, una mano diversa dalla principale ha segnato «Hos igitur habuere trium amantium exitus amores», evidentemente per registrare una conclusione, in quanto la seconda parte del fascicolo risulta tagliata.

41. Il codice è descritto, non senza imprecisioni, da G. Tournoy, *Historia...*, cit., pp. 56-57; cfr. anche P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, vol. II, London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1967, p. 437. L'*Historia* è alle cc.153v-163v, preceduta dalla versione delle lettere di Libanio dello Zambecari, dalle epistole di Pio II di cui si dice nel testo, dal *De moribus* di Seneca e da un formulario di epistole e orazioni misto di latino e volgare, dal quale emerge una chiara localizzazione nell'Italia centrale (Viterbo, Narni, Caprarola, Cingoli) e allusioni ai pontefici Sisto IV (cc.109r, 110r-110v) e Innocenzo VIII (cc.152r-153r). In alcune lettere e orazioni emerge il nome di Johannes Petrus Simonecte (cc.122r-126r, con la data 1487 a c.122r), probabilmente lo stesso Giovanni che stende la lettera a cc.152r-153r, datata 31 luglio 1490 da Caprarola, in qualità di cancelliere di Peretta de Carretto, nipote di Innocenzo VIII. È improbabile l'identificazione di questo Giovanni Simonetta con il fratello di Cicco Simonetta, che restò al servizio degli Sforza anche dopo l'esecuzione di lui, e morì nel 1492 (M.N.).

venga questa *Historia trium amantium*. Tuttavia, essa segue un curioso itinerario geografico: da Pistoia passa a Lucca (unica città ad essere gratificata di un commento positivo), poi Modena, Ferrara, brevemente Venezia e infine ancora Ferrara. Alcune menzioni precise segnalano conoscenza diretta dei luoghi: la traversata del gelido e selvaggio Appennino, il rifugiarsi a Francolino, sulla riva del Po. Lo scenario più sviluppato è quello di Ferrara, dove il terzo innamorato, originario di Reggio Emilia, è uno studente avviato a una brillante carriera che maestri e parenti a fatica strappano alla passione per la bella forestiera tentatrice. Forse l'unica ipotesi proponibile è che si tratti di un'esercitazione retorica di un toscano legato allo Studium ferrarese.

### 3. Tradizione romanza e tradizione toscana

Il terzo punto riguarda la diversa incidenza della tradizione romanza nei due versanti e la valorizzazione in area settentrionale di elementi propri della spicciolata toscana.

Praticamente assenti dalle novelle toscane spicciolate sono i modelli romanzeschi, per lo più filtrati dal Boccaccio. Il caso della morta apparente per cause naturali, estratta dalla tomba dall'innamorato (*Dec. X 4*) torna nella *Ginevra degli Almieri* e nell'*Historiola* del Colucci. Quanto al tema del ricorso a un filtro per ragioni amorose, così da simulare la morte e vivere liberamente con l'amato, esso si trova in almeno due casi, ma diversamente declinato all'interno di raccolte novellistiche toscane strutturate: nel Sercambi (*De pauco sentimento domini*, Exemplo CLV: misogino e a fine tragica) e nello Pseudo Sermini (I: *Vannino da Perugia e la Montanina*, con elementi di beffa e a fine felice).<sup>42</sup> Tuttavia non si riscontrano in questi testi precisi

Covini, *Simonetta Giovanni*, in DBI, 92, 2018, pp.749-751). Quanto alle lettere del Piccolomini sull'amore, cfr. HdA, ed. Pirovano..., cit., pp.18-20 (al Sozzini) e 112-121 (a Schliek, a Sigismondo d'Austria e l'*epistola ficta*); l'HdA, ed. M.L. Doglio in *Strenna Utet 1973*, Torino, Utet, 1973, pp. 132-143 (a Ippolito da Milano).

42. Cfr. M. Picone, *La morta viva: il viaggio di un tema novellistico*, in *Autori e lettori di Boccaccio*, Atti del convegno internazionale di studi (Certaldo, 20-22 settembre 2001), a cura di M. Picone, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 11-25 (cui si rinvia anche per la bibliografia precedente); per Boccaccio e i modelli romanzeschi, cfr. L. Rossi, *Il "Decameron" e la tradizione narrativa gallo-romanza*, ivi, pp. 27-50; e in generale D. Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, il Mulino, 1991. Per il Sercambi si rinvia all'edizione del *Novelliere* a cura di L. Rossi, Roma, Salerno Editrice, 1974, vol. III, pp. 233- 237 (*De pauco sentimento Domini. Della città di Luni come fue distrutta per una femina*) e all'edizione a cura di G. Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 1321- 1326 (exemplo CLVI), dove la novella è accompagnata da una lunga nota sul motivo della morta apparente (ivi, pp. 1326-1330); per lo

rapporti con la tradizione romanza come si avranno in *Giulietta e Romeo*. Risente del Boccaccio (*Dec.* II 9) anche il tema tradizionale della moglie innocente perseguitata nella versione volgare del testo di Bartolomeo Facio dovuta a Jacopo di Poggio Bracciolini, *Dell'origine della guerra tra Francesi e Inghilesi*.<sup>43</sup> Una vistosa eccezione in questo campo è la novella latina di Francesco Tedaldi, edita anni fa da Kristeller, un testo di notevole interesse databile ai primi anni Cinquanta del Quattrocento, sul quale mi propongo di tornare in altra sede. Il Tedaldi, ricco mercante di seta, autore di sonetti e in corrispondenza con Ficino e con Lorenzo il Magnifico, fu lungamente residente in Francia (oltre che a Napoli e a Bruges) e in apertura dichiara che la storia gli è stata narrata alla corte di Bretagna da un cavaliere. Si tratta di una vicenda di amore cortese, di vassallaggio feudale, con tanto di sposa innocente falsamente accusata e liberata con duello giudiziale. Non manca, tuttavia, nella dedica a un collega mercante pisano, la proposta di considerare il tutto, *more* toscano, non tanto una novella quanto un *dialogus*, una *quaestio*: «chi fu il più cortese?».<sup>44</sup>

Viceversa, com'era da attendersi data la tradizione epico-romanzesca padana, le filigrane romanze sono numerose nelle novelle di area settentrionale. Si comincia dai testi più antichi, riconducibili ai primissimi anni del Quattrocento, dove il clima tardogotico della Padova carrarese convive col magistero petrarchesco e l'avanguardia dell'Umanesimo latino, come hanno ben illustrato Gabriella Albanese e Letizia Leoncini. Si tratta delle tre novelle

pseudo Gentile Sermini cfr. l'edizione delle *Novelle* a cura di M. Marchi, Pisa, ETS, 2012, pp. 50-87 (1 novella: Vannino da Perugia e la Montanina).

43. Cfr. G. Albanese – R. Bessi, *All'origine della guerra...*, cit., p. 36; G. Albanese, *Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi della "fanciulla perseguitata"*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino et alii, Galatina, Congedo, 2000, pp. 85-108.

44. Cfr. P.O. Kristeller, *Una novella latina...*, cit.; il testo è a pp. 392-401. La vicenda vede un amore cortese del cavaliere per la moglie del suo signore, amore magnanimamente mascherato grazie a una contessa vedova che si presta a fungere da donna dello schermo. Il cavaliere, riconoscente, libera poi quest'ultima – passata a nuove nozze e falsamente accusata di adulterio – mediante duello giudiziale. Il mercante pisano Bartolomeo Buonconti, cui è dedicata la novella (ivi, p. 392), è residente nel regno di Napoli (cfr. per questo G. Petralia, *Banchieri e famiglie mercantili nel Mediterraneo aragonese. L'emigrazione dei pisani in Sicilia nel Quattrocento*, Pisa, Pacini, 1989, pp. 41-42 e 145-152), il che suggerisce anche traiettorie di testi dalla Toscana al Napoletano, come avviene per l'*Historiola* del Colucci, che, all'interno di una miscellanea umanistica con orazioni di Donato Acciaiuoli (ms. Vat. lat. 13679), passa per le mani di Giovanni Pontano, poi della figlia Eugenia che dona il volume nel 1505 al convento di S. Domenico di Napoli, per approdare a Venezia ai Camaldolesi di S. Michele di Murano (note a cc.1r e 2r): cfr. B. Colucci, *Scritti*, ed. cit., p. VII; P.O. Kristeller, *Iter Italicum...*, cit., II, p.487; M. de Nichilo, *Per la biblioteca del Pontano*, in *Biblioteche del Regno fra Tre e Cinquecento*, a cura di C. Corfiati e M. de Nichilo, Lecce, Pensa Multimedia, 2009, pp.151-169: 155,157-158, 169.

latine di Giovanni Conversini (1397- 1407 ca.), impasto di elementi cronachistici, omaggio cortigiano, narrazione romanzesca. Le vicende attingono largamente ancora al tema della moglie falsamente accusata che riesce a provare la sua innocenza (*Violate pudicitie narratio*), e significativamente presentano, nella *Familie Carrariensis natio*, la vita nel bosco degli amanti perseguitati e fuggitivi ricorrendo a echi tristaniani e soprattutto degli amori di Berta e Milone e dell'infanzia di Orlando narrati dalla *Geste Francor*.<sup>45</sup>

Più volte sono stati sottolineati i debiti della *Iusta Victoria* di Feliciano nei confronti del Boccaccio (sia per *Dec. II 9*, Barnabò da Genova, che per la *Fiammetta*), ma essi sono in questo testo provvisti di un'accentuata coloritura cortese (il *compagnonnage* del cavaliere e del figlio del re, la sfida-prova del guanto, il duello giudiziale) che rende Victoria a tratti più vicina alla protagonista del *Roman de la Violette* che alla Ginevra moglie di mercante del *Decameron*. Né manca, in questa complessa novella, un tocco umanistico (opportunamente richiamato da Elena Niccolai), con il richiamo in controtuce alla colta e virtuosa Isotta Nogarola, concittadina dell'autore.<sup>46</sup> In

45. Per le novelle latine del Conversini, cfr. L. Leoncini, *La novella a corte: Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Favole parabole...*, cit., pp. 189-222, G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., pp.274-277, L. Leoncini, *Il caso di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp.485-495. Per il Conversini cfr. L. Gargan, *Un nuovo profilo di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, a cura di M. Petoletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 177-233; per le novelle, pp. 221-222 e 225; R. Modonutti, *Appunti per Giovanni Conversini lettore di Dante*, in *L'esperienza di Dante*, a cura di G. Ledda, Ravenna, Centro dantesco dei Frati minori conventuali, 2023, pp. 159-178. Si noti, per la *Violate pudicitie narratio*, accanto al tema dell'innocenza provata con il duello giudiziale anche quello – diffusissimo nel fortunato ciclo di *Guiron le Courtois* – del fedifrago che seduce la moglie affidatagli dall'amico. Quanto alla *Familie Carrariensis natio*, il tema degli amanti perseguitati che vivono nella foresta si ritrova (con le sue filigrane romanzesche) anche nella *Cronica imaginis mundi* di Jacopo d'Acqui e in testi successivi (Galvano Fiamma, Tommaso di Saluzzo) a proposito della dinastia degli Aleramo: cfr. G. Gasca Queirazza, *La leggenda aleramica nella "Cronica imaginis mundi" di Jacopo d'Acqui*, in «Rivista di Storia Archeologia per le province di Alessandria e Asti», LXXVII (1968), pp. 39-59; A. Barbero, *I vercellesi all'epoca delle crociate*, Bari, Laterza, 2023, pp. 23-31. Sui rapporti della leggenda aleramica con la narrazione della nascita e dell'infanzia di Orlando nella *Geste Francor*, cfr. ora R. Galbiati, *Tra cronache e poemi franco-veneti. Rolandin, Aleramo e Matilde di Canossa*, in «Francigena», 6 (2020), pp. 27-44.

46. Cfr. A. Scolari, *La "Iusta Victoria" di Felice Feliciano Antiquario*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti*, t. CXXV, Classe di Scienze morali, lettere e arti, (a.a. 1966-67), pp. 293-305; E. Niccolai, "Evae causa defendis". *Isotta Nogarola e una possibile fonte per la «Gallica historia intitolata Iusta Victoria» di Felice Feliciano*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, ADI editore, 2023. Su Feliciano narratore e i suoi rapporti con la tradizione delle novelle, cfr. E. Curti, "Misere historie"..., cit.; D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp.260-267.

un'altra novella, di ambientazione veronese, *Estore e Camilla*, compresa nel citato *Refugio de' miseri*, compare il tema, arturiano e canterino (da Lancillotto al *Bel Gherardino*), del torneo di tre giorni vinto da un cavaliere sconosciuto.<sup>47</sup>

Quanto a *Giulietta e Romeo* del Da Porto, che costituisce il punto cronologicamente più avanzato della mia ricognizione (1524), si può notare che il motivo della morte apparente è sì presente in Boccaccio (*Dec. X 4 e Filocolo IV 67*) e in alcune spicciolate toscane (*Historiola* del Colucci e *Ginevra degli Almieri*), ma sempre dovuto a cause naturali, mentre in Da Porto è una scelta deliberata, una prova d'amore, l'espedito per raggiungere l'amato. Il filtro che procura una morte apparente, coraggiosamente assunto dalla donna per poter vivere con l'amato e sfuggire a uno sgradito matrimonio, si trova in modo sporadico – come s'è detto – in raccolte novellistiche precedenti (in Sercambi con accentuazione dei tratti libidinosi e misogini; nello Pseudo Sermini come macchinosa astuzia condotta a buon fine dagli amanti a spese del marito).<sup>48</sup> Nel Da Porto (e anche in Masuccio che ne costituisce uno degli antecedenti riconosciuti) pare venire, come è stato segnalato, dal *Cligès* di Chrétien de Troyes sia pure su precedenti ellenistici (*Anzia e Abrocome*) e di tradizioni leggendarie (la moglie di Salomone). Occorre però sottolineare l'importanza del riscontro, in quanto – nel quadro problematico della diffusione italiana dei romanzi di Chrétien – il *Cligès* è l'unico di cui abbiamo qualche caso di sicura documentazione.<sup>49</sup> Se il modello *Cligès* si concludeva col felice esito della difficile prova, Da Porto ha scelto di declinare la vicenda su registro tragico, in accordo con la tradizione veneta del *Refugio de' miseri*.

*Giulietta e Romeo*, indubbiamente l'approdo più felice della novellistica spicciolata del primo Cinquecento, registra anche la più alta concentrazione di elementi propri della spicciolata toscana, elementi la cui presenza in analoghi testi di area settentrionale è tutto sommato episodica e tenue, per lo più

47. Cfr. E. Curti, *Il "Refugio de' miseri" e un'inedita novella veronese...*, cit., pp. 31-32 e 35. L'analisi dell'*Estore e Camilla* in questo saggio rileva notevoli echi dalla *Fiammetta* boccacciana (ivi, pp. 37-38) e singolari punti di contatto con la *Giulietta e Romeo*, tanto da far avanzare l'ipotesi suggestiva di una sua influenza sul testo del Da Porto (ivi, pp. 40-42).

48. Cfr. sopra nota 42.

49. Cfr. D. Perocco, *La prima Giulietta...*, cit. Gli antecedenti e i paralleli della novella e i suoi principali sviluppi cinquecenteschi sono opportunamente raccolti nell'antologia *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1993 (per un panorama, cfr. ivi, pp. 7-43); per Masuccio Salernitano cfr. *Il Novellino*, ed. A. Mauro, reprint a cura di S.S. Nigro, Bari, Laterza, 1975, novella XXXIII, pp. 270-277. Sul *Cligès* in Italia, cfr. D. Delcorno Branca, *Diffusione della materia arturiana in Italia: per un riesame delle "tradizioni sommerse"*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medio Evo occidentale*, a cura di F. Benozzo et al., Roma, Aracne, 2012, pp. 321-340: 331-335, cui è da aggiungere M. Picone, *La morta viva...*, cit., pp. 13-14 per possibili echi del *Cligès* nella *Vita nuova* di Dante.

circoscritta alla diffusa *Ippolito e Leonora*:<sup>50</sup> sono in quest'ultima la malattia d'amore di Ippolito (peraltro di tradizione antica e boccacciana) che si ritrova in *Ieronimo e Lucrezia* e la scala di corda per raggiungere l'amata che passa in *Estore e Camilla*. Più ricettivo a questo riguardo è se mai non un racconto breve, ma un romanzo in ottave come il *Paulo e Daria amanti* di Gaspare Visconti (1495), il cui titolo denuncia già il legame con il tipo "novella di due amanti".<sup>51</sup> I motivi accolti e sviluppati sono anzitutto quello delle famiglie nemiche come ostacolo all'amore dei protagonisti, fondamentale nell'*Ippolito e Leonora*, nell'*Angelica Montanini* e nell'*Historiola* del Colucci, espressione del già ricordato taglio politico-civile presente nella narrativa toscana. Se la conclusione (probabilmente tragica) del *Paulo e Daria* rimane in qualche modo sospesa,<sup>52</sup> in Da Porto la pacificazione dei Capuleti e dei Montecchi è però l'amaro frutto di una tragedia, non la felice vittoria dell'amore di due giovani, come nelle vicende toscane citate. Ancora, se il matrimonio segreto di Paulo e Daria e di Giulietta e Romeo può richiamare quello boccacciano dell'Andreuola e Gabriotto (*Dec.* IV 6), già ripreso dal Colucci e da Masuccio, particolarmente significativo è il ruolo di primo piano assunto (anche in questa scena specifica) dal frate Lorenzo di Da Porto. Il tema del religioso aiutante degli innamorati si trova infatti nell'*Ippolito e Leonora* con la badessa di Monticelli, che la manipolazione di Feliciano aveva provveduto ad accentuare ulteriormente, e torna nella *Historiola* del Colucci, dove i francescani di Pistoia accorrono ad aiutare Dego a rianimare Francesca apparentemente morta di peste, e aiutano a risolvere il caso. Anche il Visconti riprende l'intervento dei religiosi (in questo caso monache e maestro dei novizi) che accorrono alla tomba scoperchiata, lasciando però in sospeso lo scioglimento.<sup>53</sup> Da Porto invece assegna a frate Lorenzo una parte

50. La malattia d'amore decameroniana (*Dec.* II 8, 40-68) passa dall'*Ippolito e Leonora* a *Ieronimo e Lucrezia*, novella edita da L. Monga, *Hieronimo e Lucretia: "i venenosi assenzi di Venere" in una novella del "Refugio de' mixerì"*, in *Atti dell'Accademia di Verona*, s.VI, XL (1988-89), pp. 391-417: 398-417.

51. Su *Paulo e Daria* si veda da ultimo S. Albonico, *Appunti sul "De Paulo e Daria amanti"...*, cit., che giustamente lo definisce un «un romanzo storico in versi di materia amorosa» (ivi, p.279). L'epilogo con l'incursione dell'amante nella tomba dell'amata apparentemente morta (canto VIII) è pubblicato in *Le storie di Giulietta e Romeo...*, cit., pp. 673-680.

52. Il racconto si interrompe con l'intervento di un medico che pare sancire che Daria non è morta; ambigua è l'espressione riguardante Paulo che, introdottosi nella tomba, sviene «né par men morto che la bella Daria» (ivi, p. 677).

53. Per il matrimonio segreto: *Dec.* IV 6, 9; *Paulo e Daria*, in *Le storie di Giulietta e Romeo...*, cit., p. 659; *Giulietta e Romeo*, in D. Perocco, *La prima Giulietta...*, cit., pp. 50-51; *Historiola*, ed. cit., pp. 67-68; Masuccio, *Il Novellino...*, cit., p.271. Nel Colucci l'esistenza di un matrimonio segreto è in realtà la disperata difesa accampata dal protagonista Dego per rivendicare di fronte alla giustizia il proprio diritto a riavere Francesca rianimata

tutt'altro che accessoria in tutte le fasi della vicenda, ben diversa da quella dell'interessato e ambiguo frate del racconto di Masuccio, delineando di questo protettore degli amanti un profilo a chiaroscuro ben più complesso e problematico, specie nell'epilogo.<sup>54</sup>

Nel modello boccacciano (*Dec.* X 4, 8-12 e *Filocolo* IV 67, 4-10) l'innamorato si introduceva nella tomba della morta apparente, e prontamente accoglievano questo particolare la *Ginevra degli Almieri* e il Colucci. Nelle narrazioni venete di amore e morte solo in *Giulia e Pruneo* troviamo qualche cosa di simile, ma in questa novella la donna è realmente morta e la conclusione è un doppio suicidio. Anche il Visconti fa entrare Paolo nella tomba, lasciando poi in sospeso il racconto,<sup>55</sup> mentre Da Porto è l'unico a dare sviluppo a questo motivo, dilatandolo in modo patetico e ricco di risonanze mitico-letterarie, da Piramo e Tisbe a Tristano e Isotta.<sup>56</sup>

#### 4. Novelle per un giusto amore e un felice matrimonio

Il quarto punto riguarda una caratteristica finora non pienamente rilevata, ma a mio parere confermata da una serie di segnali. È possibile riconoscere nella vicenda padano-veneta delle novelle spicciolate una filigrana di augurio-ammonimento per un giusto amore e una felice vita matrimoniale.

Si è ricordato all'inizio il marcato carattere elegiaco di tale area di diffusione e come siano spesso contigui nella tradizione testuale novelle e testi albertiani di tematica amorosa.<sup>57</sup> Non mancavano casi, come già nell'HdA

(*Historiola*, ed.cit., pp. 67-68). Per il tema del religioso aiutante: cfr. *Ippolito e Leonora*, ed. C. Grayson..., cit., pp. 279-280 e manipolazioni dovute a Feliciano (ivi, pp. 412-413: la badessa di Monticelli); *Historiola*, ed. cit., pp. 66-67 (i francescani di Pistoia, in particolare il «custos fratrum, sacrarum litterarum doctor egregius», aiutano Dego a rianimare Francesca apparentemente morta di peste, con una funzione simile a quella della madre di Gentile de' Carisendi in *Dec.* X 4, 13-14, e intervengono nel conseguente processo al giovane). Per *Paolo e Daria*, cfr. *Le storie di Giulietta e Romeo...*, cit., pp. 673-680.

54. Per il particolare sviluppo della figura del religioso aiutante in Da Porto rispetto a Masuccio e ad altri paralleli, cfr. M. Picone, *La morta viva...*, cit., pp. 22-25.

55. Non si sa se i due giovani sono effettivamente morti: comunque sarebbe una morte per amore, non per suicidio.

56. D. Perocco, *La prima Giulietta...*, cit., pp. 63-69; e A. Romano, in *Le storie di Giulietta e Romeo...*, cit., pp. 7-20.

57. E. Curti, "*Misere historie*"..., cit. e D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa attribuzione...*, cit., pp. 230-231 e 260. Alludo in particolare ai seguenti manoscritti di cui ricordo sommariamente il contenuto: Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, Typ. 24 (*Ippolito e Leonora, Refugio de' miseri + Tyrsis, Corimbus*); Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4051 (*De amore a Paolo Codagnello, volgarizzamento di*

del Piccolomini, in cui l'autore si premurava di presentare il suo testo come possibile *exemplum* e utile ammonimento a render cauti in amore i giovani così da scongiurare le tragiche conseguenze della passione amorosa.<sup>58</sup> La dedicatoria a Mariano Sozzini si conclude affermando che la vicenda

commonitio quedam iuvenibus erit, his ut abstineant nugis. Audiant igitur adolescentule et hoc edocte casu videant, ne post amores iuvenum se eant perditum. Instruct hec historia iuvenes, ne militia se accingant amoris, que plus fellis habet quam mellis, sed obmissa lascivia, que homines reddit insanos, virtutis incumbant studiis, que possessorem sui sola beare potest. (HdA, §4, p.20)

Espressioni simili siglano anche la chiusura del testo: «Habes amoris exitum, Mariane mi amantissime, non ficti neque felicis, quem qui legerint, periculum ex aliis faciant, quod sibi ex usu siet, nec amatorium bibere poculum studeant, quod longe plus aloes habet quam mellis» (HdA, §57, p.108).

Questo stesso tema di messa in guardia dagli eccessi d'amore, di esortazione ad usare la *prudencia* e a dedicarsi alla virtù, emerge in modo significativo in alcuni paratesti di novelle di amore e morte di area settentrionale, in particolare nella versione garzoniana del Tancredi o in *Ieronimo e Lucrezia* (compresa nel *Refugio de' miseri*) che così si conclude commentando la tragica vicenda: «a li viventi per exemplo eterno rimanga a ciò che di tali infortunii sempre ricordandosi, paurosi di fugarli a ciò che di loro non si ragiona quale di costoro piangendo si scrive».<sup>59</sup> Nella dedicatoria di *Anzolo e Valeria*, l'anonimo autore presenta il racconto all'amico «novamente innamorato» come *remedium amoris*: «udendo te dar opera a chossa la qual in sé non laudabile ha producto le più fiato amaro efecto, jo cerco cum mio scriver quanto mi sia possibile de desuaderte da cotal jmpressa, non lasandote precipitar insieme cum molti altri» (ms. New Haven, Yale University, Beinecke Library, Marston 412, c.1r).<sup>60</sup>

Proprio il codice unico testimone di questa novella (Marston 412) costituisce un caso singolare di microraccolta novellistica, offerta come dono di nozze nel 1507 a un nobile veneziano, Antonio Angeleri, e contenente appunto in apertura *Anzolo e Valeria* seguita da tre delle quattro novelle del

*Walter Map, Uxoria, Deifira, Mirtia, Ecatonfile, Agilitta +novella di Lisetta Levaldini, Urbano*); Firenze BNCf, Magl.VI 200 (*Ippolito e Leonora +Ecatonfile*); Mantova, Bibl. Comunale, A. I. 15 (*Ecatonfile, Deifira + Ippolito e Leonora*); Roma, Collezione ex Coppi di Gorzano (*Deifira + Urbano*); Verona, Bibl. Capitolare, CCCCLXXI (*Refugio de' miseri, Seleuco +Deifira, Ecatonfile*).

58. A. Polcri, "Contra amorem": l'inedita novella di "Anzolo e Valeria" nel ms. Marston 412 della Yale University, in «Schede Umanistiche», n.s. XXXVI/1 (2022), pp. 125-143.

59. L. Monga, *Hieronimo e Lucretia...*, cit., p. 417.

60. A. Polcri, "Contra amorem"...cit., p.139.

*Refugio de' miseri*, e in chiusura dalla *Iusta Victoria* di Feliciano. Si ha l'impressione che il primo e l'ultimo testo (questo l'unico con vicenda a fine positiva) si rispecchino, insistendo sul tema della *prudentia* che deve dominare la passione amorosa.<sup>61</sup> È un'originale miscellanea per nozze, quasi *vademe-cum* per una felice vita matrimoniale. Ma è tutt'altro che isolata se si considerano altri casi come la *Iusta Victoria*, dedicata nel 1474 da Feliciano a Francesca de' Medici sposa dell'amico Gregorio Lavagnola, o la rappresentazione bolognese del 1475 col mito di Cefalo e Procri in occasione delle nozze Pepoli-Rangoni.<sup>62</sup> E ancora si ricordi il suggestivo proemio *in itinere* della *Giulietta e Romeo* (pp.42-43), una sorta di *remedium amoris* posto in bocca all'arciere Peregrino. La novella è dedicata dal Da Porto a una giovane sua parente, figlia della Maria Savorgnan amata da Bembo,<sup>63</sup> quella Lucina che con le sue nozze con Francesco Savorgnan pareva fare da controcanto alla vicenda di Giulietta e Romeo e sancire la riconciliazione fra due rami dell'illustre famiglia, già nemici e infine schierati su opposti fronti politici.<sup>64</sup> Pare indubbia la funzione esemplare di augurio e di viatico per la vita coniugale.

Ulteriori conferme vengono dall'area bolognese, accanto al già citato *Cefalo e Procri* per il matrimonio Pepoli-Rangoni. Secondo una verisimile ipotesi di Paolo Tinti le illustri nozze bentivolesche di Annibale con Lucrezia

61. Sul ms. Marston 412, cfr. E. Curti, *Il "Refugio de' miseri"...*, cit., pp. 25-31 e A. Polcri, *"Contra amorem"...*, cit. Analogamente Feliciano aveva equilibrato esiti tragici e lieto fine nella sua raccolta, ms Harvard Typ.24: tre novelle del *"Refugio de' miseri"* seguite dal *Seleuco* e dall'*Ippolito e Leonora*.

62. Per la *Iusta Victoria* cfr. sopra e nota 46. La rappresentazione di *Cefalo e Procri* si legge in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, pp. 35-44 ed è ricordata accanto alle novelle da E. Curti, *Il "Refugio de' miseri"...*, cit., p. 31, nota 19.

63. Su Maria Savorgnan e il suo *Carteggio d'amore* con Bembo (edito da C. Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950), si rinvia, anche per la bibliografia relativa, al recente E. Curti, *"Fate a questa carta mille vezi e basatela perché è bella". Sul carteggio amoroso di Maria Savorgnan*, in «Schede Umanistiche», n.s. XXXV/1 (2021), pp. 181-198.

64. Cfr. D. Perocco, *La prima Giulietta...*, cit., p.41, nota 1; L. Casella, *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 131-171. Le due fazioni vedevano da un lato Antonio Savorgnan, zio del futuro sposo Francesco, e zio di Luigi Da Porto per linea materna, dall'altro Girolamo Savorgnan zio di Lucina, orfana di Giacomo suo fratello. Antonio e Girolamo avevano tra l'altro assunto dal 1512 schieramenti politici opposti, rispettivamente a favore dell'Impero e di Venezia: cfr. C.H. Clough, *Luigi da Porto: Lettere storiche 1509-1513. Un'edizione critica*. Traduzione a cura di G. Pellizzari, Costabissara (Vicenza), Angelo Colla, 2014, pp. 305-306 e 644-645. Clough afferma, in base a documenti di archivio, che il matrimonio fra Lucina e Francesco Savorgnan si sarebbe concluso, dopo continue dilazioni, solo nel 1531, quando tutti i protagonisti della faida erano morti (ivi, p. 305).

d'Este (1487) potrebbero essere state l'occasione della *princeps* della versione beroaldiana del *Tancredi*, dedicata appunto ad Annibale Bentivoglio.<sup>65</sup> Da parte sua Giovanni Garzoni, introducendo la sua traduzione di questa stessa novella boccacciana, si era rivolto a un amico presentando il principe di Salerno come il massimo responsabile della tragica vicenda, in quanto non si era curato di procurare uno sposo alla figlia vedova, spingendola all'amore verso un giovane di bassa condizione. Seguiva una tirata contro i padri moderni che spesso non provvedono in questo senso per avarizia (non pensano ad accantonare una buona dote) e per poco discernimento (non cercano un partito nobile e virtuoso).<sup>66</sup> Questa saggezza pare invece distinguere quell'Ettore Ercolani (vero antiTancredi) per il quale Garzoni scrive un'orazione, *Laus matrimonii*, in occasione delle nozze della figlia. Gli stessi temi (saggezza, virtù, nobile stirpe, assenza di gelosia) tornano in alcuni capitoli del *De eruditione principum*, sempre del Garzoni, dove con una punta di compiacimento si rinvia a quanto detto appunto nell'orazione *Laus matrimonii*.<sup>67</sup>

65. P. Tinti, *Si stampa in Europa l'Umanesimo italiano: spunti su incunaboli di Filippo Beroaldo*, in «TECA. Testimonianze Editoria Cultura Arte», n° 0 (2011), pp. 77-94: p. 86; A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio...*, cit., p.111.

66. Cfr. A. Mantovani, *Giovanni Garzoni...*, cit., p.267: «Nam si aliquid facultatum suarum in dotem conferunt, si eos deligant iuvenes qui et probitate et optimis sint moribus ornati (non enim omnes a probitate abhorrent et a morum elegantia) non deerunt qui filias in matrimonium ducant. Sed avaritie indulgentes ac negligentie illarum dignitati atque honori minime consolunt. Eo fit ut eis ab homine angusti ac demissi animi pudicitia eripiatur».

67. Il Garzoni torna sull'argomento della vita matrimoniale nel suo trattato *De eruditione principum* (edito assieme al *De principis officio*, sempre del Garzoni, da A. Mantovani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014), l.II §§ 7-22, pp. 44-63. Qui (§12, p. 46) allude alla propria orazione: «Ut in ocio ac tranquillitate esse possimus matrimonij dignitas statuta est ac decreta. Eius laudes in praesens tempus praetereo quod a me oratione quae per Italiam vagatur expressae sunt». L'orazione *Laus matrimonii* si trova alle cc.95r-97r del codice appartenuto al Garzoni, Bologna, Bibl. Universitaria 313 (sul quale cfr. sopra al §1, e nota 17), che contiene anche il *Tancredi* del Bruni e il *Seleuco*: cfr. A. Mantovani, *Giovanni Garzoni...*, cit, p. 236 e note 27-28. Dopo aver dichiarato che si è risolto a pronunciare l'orazione per cedere alle richieste dell'amico Ettore Ercolani e per affetto verso il genero di lui (dal che si ricava che l'Ercolani è il padre della sposa), Garzoni si concentra su due punti: l'utilità e l'onestà del matrimonio. Sul primo, dopo aver ricordato l'aneddoto di Cornelia, madre dei Gracchi, sottolinea l'espandersi della parentela familiare come fondamento del vivere civile e della prosperità cittadina. Per il secondo punto afferma: «Nihil igitur honestius in hominis vita videtur quam uxoris atque viri perfecta coniunctio. Quid proinde iocundius viro contingere potest quam pudicam ac clementem uxorem habere cum qua omnia ut secum ipse loqui possit? que adversa leviora, prospera letiora faciat? que etiam difficillimis in rebus socia sit coniunx et amica?» (c. 96 r-v). Segue l'esempio di Ipsicratea, moglie di Mitridate che si tagliò i capelli e lo seguì nell'esercito e nella fuga dopo la sconfitta, portandogli conforto. La conclusione è un augurio di armonia per gli sposi: allorché «virtus, nobilitas, morum paritas et studiorum vo-

L'attenzione alla *res uxoria*, al mantenimento della dignità, della prosperità e del decoro sociale della casata è davvero un filo rosso che percorre varie prove novellistiche fra Emilia e Veneto. Molto opportunamente Polcri l'ha messa in rilievo per la novella di *Anzolo e Valeria* dove appunto il matrimonio con un uomo ricco, ma sprovvisto di virtù, e la passione amorosa non regolata da senno e *prudencia* conducono illustri famiglie a esiti tragici.<sup>68</sup> Questa modalità interpretativa pro-matrimonio, riconoscibile indubbiamente nel successo settentrionale di novelle toscane coronate da nozze virtuose (*Ippolito e Leonora*, *Angelica Montanini*, *Urbano*), sollecita la domanda su quanto essa sia debitrice anche al fortunato *De re uxoria* di Francesco Barbaro, donato nel 1415 al fratello di Cosimo il Vecchio, Lorenzo di Giovanni Medici, in occasione delle sue nozze con Ginevra Cavalcanti. Il trattato, con l'ideale ritratto di una famiglia prospera grazie all'armonia degli sposi e a una moglie virtuosa, ebbe una serie di singolari ricadute nell'opera dell'Alberti, come già osservò Tenenti e ora puntualmente analizzano Claudio Griggio e Chiara Kravina.<sup>69</sup> Alcune riprese sono nei *Libri della famiglia*, là dove si parla del governo della casa (libro IV), ma soprattutto questi studiosi rico-

luntas hos iuvenes conglutinavit» essi saranno immagine esemplare per i posteri. Sull'attenzione retorica e tematica dell'Umanesimo alla vita coniugale, e in particolare sulle orazioni per nozze cfr. A.F. D'Elia, *The Renaissance of Marriage in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2004. Lo stesso studioso cita (*Marriage, Sexual Pleasure and Learned Brides in the Wedding Orations of Fifteenth Century*, in «Renaissance Quarterly», 55/ 2 [2002], pp. 379-433: 402-403) il singolare caso dell'adattamento in senso positivo di esortazione al matrimonio della novelletta delle papere (*Dec. IV*, Introduzione §§11-29) che appare in una orazione per nozze di Ludovico Carbone. Non è stato possibile individuare notizie su Ettore Ercolani nei manoscritti del fondo Baldassarre Carrati della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (cfr. IMBI, LXXV, Firenze, Olschki, 1945, pp. 16 e 46): mss. B 683, p.387 (*Ercolani, di questa famiglia nascite estratte dai libri di battezzati in S. Pietro di Bologna [1459-1506]*); B 725, n° 96 (*Ercolani già di Bagnacavallo*); B 698<sup>2</sup> che contiene un'ampia genealogia degli Ercolani, non compreso nell'IMBI ( cfr. «L'Archiginnasio», LXII [1967], pp. 501-502). Ringrazio la dott. Clara Maldini, responsabile della sezione manoscritti della Biblioteca dell'Archiginnasio, per l'aiuto ricevuto in questa ricerca.

68. Cfr. A. Polcri, «*Contra amorem*»..., cit.

69. F. Barbaro, *De re uxoria*, a cura di C. Griggio e C. Kravina, Firenze, Olschki, 2021 (C. Kravina, *Significato e ricezione del «De re uxoria»*, ivi, pp. 1-147; *Nota al testo, testo critico, traduzione e commento*, a cura di C. Griggio, ivi, pp. 151-343); per i rapporti con Alberti cfr. A. Tenenti, *La «res uxoria» di Francesco Barbaro e Leon Battista Alberti*, in *Una famiglia nella storia. I Barbaro*, a cura di M. Marangoni e M. Pastore Stocchi, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere, Arti, 1996, pp. 43-66; C. Kravina, *Tra volgare e latino. La «res uxoria» in Francesco Barbaro e nell'Alberti*, in «Albertiana», XXIV (2021/1), pp. 89-101 e Ead., *Significato...*, cit., pp. 67-73.

noscono nell'*Uxoria* albertiana la costruzione di un vero controcanto parodico, uno sberleffo-omaggio a questo trattato esemplare.<sup>70</sup> Accanto ai testi dell'Alberti sull'amore, spesso accostati a novelle nella tradizione testuale,<sup>71</sup> anche l'impegnata voce morale e didattica del Barbaro parrebbe dunque intrecciarsi con la narrativa delle novelle, specie al di là dell'Appennino: non si dimentichi che dal *De re uxoria* Ariosto traeva il patetico medaglione della morte eroica della casta sposa Isabella (*Orlando furioso*, XXIX 8-30). Ma il Barbaro, a sua volta, lo aveva ricavato da una pagina dei *Memorandarum rerum libri* del suo maestro Conversini, anch'egli incline all'esortazione nuziale e autore di prove novellistiche.<sup>72</sup>

L'accentuazione esemplare carica di risvolti aristocratico-sociali sollecita, in chiusura del mio discorso, un'altra ipotesi: che le spicciolate (o microraccolte) nate nell'area padano-veneta siano, quanto ad autori, dedicatari, personaggi, destinate a circolare soprattutto fra nobili famiglie. Puntualmente emergono sullo sfondo cittadino (come già nell'*Historia de duobus amantibus*, nell'*Ippolito e Leonora* e nell'*Angelica Montanini*) prestigiosi cognomi, per lo più esibiti in apertura: è un elemento troppo marcato per essere casuale e richiederà ulteriori e più sistematiche indagini.<sup>73</sup> Per Verona abbiamo Gregorio Lavagnola e il suocero Nicola Medici (*Iusta Victoria*), e i

70. In particolare questo pare emergere dalla redazione più lunga, e più misogina, dell'*Uxoria* (cfr. ivi, pp. 72-73; C. Kravina, *Tra volgare e latino...*, cit., p.101) sulla quale cfr. R. Cardini, *Smontaggio e umorismo. "Uxoria" dell'Alberti*, in «Moderni e Antichi. Quaderni del Centro di Studi sul Classicismo», II serie, I (2019), pp. 125-154.

71. Cfr. sopra nota 57.

72. F. Barbaro, *De re uxoria...*, cit., p. 270 (cap. XVI, §6) e pp. 338-339 (commento); C. Kravina, *Significato...*, cit., pp. 86-89. Per l'episodio narrato nei *Memorandarum rerum libri* del Conversini cfr. L. Gargan, *Un nuovo profilo...*, cit., pp. 227-228. Sul Conversini maestro del Barbaro e autore di novelle si rinvia alla bibliografia data sopra a nota 45. L'epistola 3 del Conversini (*De utilitate coniugij*), diretta al medico Guglielmo Angelieri, è edita da F. Moruzzi, *La polemica antimatrimoniale: l'intervento dell'umanista Giovanni Conversini fra tradizione e innovazione*, in «La scuola classica di Cremona», (a.2000), pp. 215-278 (testo latino, pp. 260-276; traduzione, pp. 234-260); cfr. L. Gargan, *Un nuovo profilo...*, cit., p. 226 e R. Modonutti, *Appunti per Giovanni Conversini...*, cit., p. 171 (per l'eco dantesca di *Par. IV*, 133-135). Il Conversini, come dice il titolo dell'epistola, svolge solo il primo dei temi in seguito trattati nella *Laus matrimonii* del Garzoni (cfr. sopra nota 67), cioè l'utilità del matrimonio e così conclude, dopo aver enumerato le doti di donne esemplari dell'antichità classica e della Bibbia: «Quibus plane dotibus si fulgeat mulier quis coniugium malum, immo quis non optimum ducat, maximeque vite civilis iter agentibus?» (F. Moruzzi, *La polemica...*, cit., p.270).

73. Elemento già rilevato da E. Curti, *Il "Refugio de' miseri"...*, cit., pp. 40-41 in margine alla lettura di *Estore e Camilla* e ai suoi possibili rapporti con *Giulietta e Romeo* di Da Porto. Per le famiglie ricordate in seguito si rinvia alla bibliografia citata per le singole novelle, con speciale menzione di quanto detto ivi, p. 30, nota 18 per gli Angelieri e in A. Polcri, *Contra amorem...*, cit., per i numerosi cognomi menzionati nell'*Anzolo e Valeria*.

Pellegrini e i Cavalli (*Estore e Camilla*). Più che alla Verona dei Capuleti e Montecchi *Giulietta e Romeo* ci porta in direzione di Vicenza (patria del Da Porto) e di Venezia, con la famiglia veneto-friulana Savorgnan e Pietro Bembo primo lettore della novella. E ancora abbiamo Venezia con la menzione dei Contarini in *Giulia e Pruneo* e le numerose famiglie menzionate in *Anzolo e Valeria*: Angeleri, Marcello, Soranzo, Gritti, Giustinian, Lombardo. Proprio i Soranzo appaiono possessori e raccoglitori di novelle: a loro appartenevano ben due testimoni del *Refugio de' miseri* (il perduto Soranzo 131 e l'attuale Marston 412, già Soranzo 367) e l'Oxford Bodleian Library Bywater 37, dove sono la *Iusta Victoria* e l'*Urbano*.<sup>74</sup> Quanto alla Bologna benvivolesca troviamo Guidantonio Lambertini (cui è dedicata la *Glycephila*), gli Ercolani dedicatari dell'orazione *Laus matrimonii* del Garzoni, le nozze Pepoli-Rangoni festeggiate con la rappresentazione di *Cefalo e Procri* e forse anche quelle di Annibale Bentivoglio, occasione della stampa del *Tancredi* del Beroaldo.

Quest'ultimo elemento distintivo, a volte sottotraccia e qui proposto in forma di ipotesi, è forse da aggiungere al panorama che ho cercato di delineare: un panorama che, di qua e di là dall'Appennino, conosce diversità e scelte precise, ma anche sfumature interpretative, interferenze fra generi letterari, compromessi, eccezioni, e dove il confronto per lo più sfugge la banale imitazione, dando luogo a sperimentazioni, predilezioni e originalità di accenti.

74. Cfr. per la tradizione del *Refugio de' miseri*, E. Curti, "Misere historie"... cit., pp. 297-300 (anche per la bibliografia precedente); per il ms. Oxford, Bodleian Library, Bywater 37, cfr. A. Tura, *Scritture estrose del Quattrocento: Andrea de' Franceschi*, in «Scriptorium», LXI/1 (2007), pp. 438-443; D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa...*, cit., pp. 221-222.

# *Per un panorama della novella latina spicciolata nel Quattrocento*

di Giulia Depoli\*

## **Stato degli studi**

Nel 1982, introducendo l'antologia di novelle quattrocentesche da lui curata, Gioachino Chiarini non mancava di sottolineare come la narrativa volgare del XV secolo fosse legata a doppio filo con quella umanistica in lingua latina:

Nel Quattrocento, i momenti di sintesi tra la lingua culta «rinnovata» e la lingua di tutti furono più numerosi ed efficaci di quelli di aperto contrasto: salva restando, anzi via via precisandosi, la diversità, e complementarità, di funzioni e di pubblico. L'apparente paradosso che fece del latino lo strumento di una cultura d'avanguardia e dal futuro europeo, rispetto a quella dei tradizionalisti di incrollabile fede dantesca, non ostacolò la crescita del volgare, ma anzi, in un gioco infinitamente vario di sdoppiamento e di riconciliazione, ne costituì un fattore determinate di successo, vale a dire, per necessario riflesso, di sviluppo civile [...]: dal volgare al latino, dal latino al volgare.<sup>1</sup>

Poche pagine oltre, tuttavia, lo stesso critico non poteva che prendere laconicamente atto dell'assenza di un profilo storico-letterario complessivo della novellistica italiana tanto volgare quanto latina.<sup>2</sup> A oltre quarant'anni di distanza, la situazione non è sostanzialmente cambiata ed è proprio il versante latino a patire la maggiore sfortuna nel panorama degli studi. Attualmente, non esiste un profilo critico esaustivo e aggiornato della novellistica neolatina del Quattrocento, una produzione che incarna alcuni dei tratti più

\* Scuola Normale Superiore.

1. G. Chiarini, *Introduzione*, in *Novelle italiane. Il Quattrocento*, a cura di Id., Milano, Garzanti, 1982, pp. VII-XLII: pp. VII-VIII.

2. Id., *Guida bibliografica*, in *Novelle italiane...*, cit., pp. XLII-XLVI: p. XLII.

peculiari della narrativa coeva – a partire dallo spirito umanistico, che indubbiamente animava chi, seppur con esiti altalenanti, nel corso del XV secolo si mise allo scrittoio a elaborare testi finzionali nella lingua dei classici. Finora, per chi si voglia avvicinare a questa letteratura il miglior contributo a disposizione, seppur sintetico e ancora mancante di alcuni testi, è il capitolo *Shorter Prose Fiction* di David Marsh contenuto nel volume *A Guide to Neo-Latin Literature* del 2017.<sup>3</sup> Uno strumento preziosissimo e imprescindibile rimangono gli studi di Gabriella Albanese che, sulla scorta delle indicazioni di Mario Martelli, ha riconosciuto l'importanza decisiva della novella latina non solo per il suo valore intrinseco, ma anche e soprattutto per ricostruire adeguatamente le traiettorie della narrativa volgare quattrocentesca.<sup>4</sup> Nondimeno, resta un dato ineludibile la scarsa attenzione finora accordata alla maggior parte di questi testi: spesso privi di edizione, nel migliore dei casi se ne trova traccia in contributi desultori, per lo più risalenti alla prima metà dello scorso secolo; nel peggiore, se ne fa solo menzione cursoria nella manualistica novecentesca (che di norma attinge a Letterio Di Francia)<sup>5</sup> e alcuni restano addirittura relegati alle schede dell'*Iter italicum* di Paul Oskar Kristeller.<sup>6</sup>

In questa sede ci si propone di colmare, almeno in parte, tale lacuna critica proponendo un'aggiornata ricognizione delle novelle d'autore in lingua latina del Quattrocento. Naturalmente, non si può scordare che questa produzione prende le mosse da un fenomeno che pure caratterizza il XV secolo (senza che con esso si esaurisca), vale a dire quello delle traduzioni latine di

3. D. Marsh, *Shorter Prose Fiction*, in *A Guide to Neo-Latin Literature*, a cura di V. Moul, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 308-321.

4. Fra i numerosi studi di Albanese, mi limito a citare i due contributi più significativi che abbracciano ad ampio raggio questa tradizione letteraria: G. Albanese, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizione di testi e problemi critici*, in *La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento: risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, a cura di R. Bessi, Spoletto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 7-28; Ead., *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole parabole istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di Ead., L.B. Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 257-308. Per l'importanza della produzione umanistica neolatina al fine di una piena comprensione della novellistica del Quattrocento, almeno nell'ambiente fiorentino, cfr. M. Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, t. 1, a cura di A. Asor Rosa, 3 voll., Torino, Einaudi, 1997, pp. 25-123; pp. 48-52. Cfr. inoltre L. Marcozzi, *La novellistica del Quattrocento: orientamenti di ricerca (1996-2003)*, in «Bollettino di italianistica», n.s., I (2004), pp. 135-161 che, pur tralasciando alcune opere, tiene insieme il *côté* latino e quello volgare.

5. L. Di Francia, *La novellistica*, 2 voll., Milano, Vallardi, 1924-1925.

6. P. O. Kristeller, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, 6 voll., London-Leiden, The Warburg Institute-Brill, 1963-1997.

single novelle del *Decameron*, che ha per capostipite la *Griselda* petrarchesca. Alla *De insigni obedientia et fide uxor* si susseguono, nel corso del Quattrocento, numerose versioni decameroniane, da Antonio Loschi a Filippo Beroaldo,<sup>7</sup> la cui cronologia è stata in gran parte stabilita da Gilbert Tournoy e per cui è a disposizione il ricco catalogo di Michela Parma.<sup>8</sup> È utile rilevare, in quest'ambito, la preminenza di alcuni ipotesti boccacciani non solo per il numero, ma anche per la qualità e il prestigio delle traduzioni che hanno ispirato: fin dall'avvio, risulta privilegiata da un lato la decima giornata (in particolare, con gli atti di magnificenza di Griselda e di Tito e Gisippo), e dall'altro l'amore tragico di Ghismonda e Guiscardo, su cui si sono concentrate personalità del calibro di Leonardo Bruni, destinate ad affiancarsi come modello a quello illustre di Petrarca. È il Boccaccio tragico, dallo stile grave e patetico, ad attrarre maggiormente gli umanisti, impegnati, secondo l'efficace formula di Albanese, nell'«innalzamento della novella ai piani alti della letteratura»,<sup>9</sup> impronta che accomuna anche la maggior parte delle novelle umanistiche d'autore. Gli stessi criteri coinvolgono anche la scelta di altri ipotesti extra-decameroniani, come nel caso dell'*Historia Hippolyti et Deyanirae* di Paolo Cortesi, traduzione dell'*Istoriotta amorosa fra Leonora e Ippolito*.

Il perimetro del presente studio comporterà, per ragioni di spazio e di coerenza tipologica, alcune esclusioni dal ricco serbatoio della narrativa breve d'autore in lingua latina che anima il Quattrocento letterario italiano. Anzitutto, ci si atterrà a un *corpus* esclusivamente prosastico, escludendo dal novero i racconti (dal respiro alterno fra *fabliau* e vera e propria novella) in distici elegiaci del *De proverbiorum origine* di Cornazano. Inoltre, restano

7. Per l'inquadramento critico e storico-letterario di questo filone, ampiamente studiato, mi limito a segnalare alcuni contributi fondamentali: R. Bessi, *La "Griselda" del Petrarca*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. II, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 711-726; G. Albanese, *La "Fabula Zapelletti" di Antonio Loschi*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera e G. Ferrau, Padova, Antenore, 1997, pp. 3-59; Ead., *Fortuna umanistica della "Griselda"*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X (1992-1993), pp. 571-627; Ead., *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici*, in «Medioevo e Rinascimento», XII, n. s. IX (1998), pp. 263-284.

8. G. Tournoy, *Le versioni latine del "Decameron"*, in *Ecumenismo della cultura*, Atti del XII Convegno Internazionale del Centro di Studi Umanistici (Montepulciano, Palazzo Tarugi, 1975), vol. I: *Teoria e prassi della poetica dell'umanesimo. Onoranze a Giovanni Boccaccio*, a cura di G. Tarugi, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-126; M. Parma, *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI (2003), pp. 203-270. A questa rassegna, andrà aggiunta anche la traduzione di *Dec. IV 1* ad opera di Gian Mario Filelfo, conservata nel ms. Harley 2605 della British Library a Londra, alle cc. 18v-33r.

9. G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., p. 263.

fuori dai confini della presente trattazione anche alcune forme latine di narrativa breve legate da reciproca influenza con il genere novellistico: le *Facetiae* di Poggio Bracciolini, le *Intercenales* di Leon Battista Alberti,<sup>10</sup> le *vitae* di uomini e donne illustri, nonché le raccolte di favole e apologhi che nel Quattrocento, con la riscoperta di Esopo, conobbero un momento di straordinaria popolarità.<sup>11</sup> Ci si concentrerà, piuttosto, sul fenomeno di maggiore diffusione e impatto nell'ambito della *narratio brevis* latina del Quattrocento: la tipologia testuale della novella spicciolata, spesso racchiusa da una cornice epistolare, i cui sviluppi si snodano senza soluzione di continuità lungo l'intero secolo, prediligendo marcatamente alcuni filoni tematici che conosceranno grande fortuna italiana ed europea nella narrativa della prima modernità.

## 1. Novelle d'amore fra passione e pudicizia

Il dato più evidente che emerge nell'analisi della novella spicciolata neolatina è la schiacciante prevalenza degli intrecci erotici, trattati in *stilus gravis*, in linea con il filtro umanistico-petrarchesco nella ricezione della materia boccacciana e che, a un secolo di distanza, sulla scorta di Bembo, troverà perfetta rispondenza nelle inclinazioni rinascimentali. Queste novelle d'amore, che attraversano per intero il XV secolo, si caratterizzano per lo più per una costruzione del personaggio femminile basata su premesse che oggi definiremmo misogine. Il *trait d'union* è l'univoco riconoscimento della natura debole e volubile della donna, indissolubilmente legato alla centralità del tema dell'adulterio. Proprio in virtù di ciò, viene continuamente ribadito il valore assoluto della castità e della pudicizia e tanto più straordinarie risultano le prove di fedeltà coniugale, l'eccezione che conferma la regola.

Il primo caso in esame, anche cronologicamente, è la *Violate pudicicie narracio*, altrimenti detta *Historia Elysie*, di Giovanni Conversini da Ravenna.<sup>12</sup> Composta dall'autore mentre era cancelliere di Francesco Novello

10. Piuttosto eterogenee dalle vere e proprie novelle per il loro carattere poliedrico, sperimentale e non sempre eminentemente narrativo (diversamente, D. Marsh, *Shorter Prose Fiction...*, cit., pp. 312-318).

11. Per un quadro complessivo del fenomeno, cfr. C. Griffante, *Esopo tra Medio Evo ed Umanesimo. Rassegna di studi*, in «Lettere Italiane», XLVI/2 (1994), pp. 315-350.

12. Sulla poco nota figura di questo autore e la sua produzione, cfr. R. Weiss, *Il Codice Oxoniense e altri codici delle opere di Giovanni da Ravenna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXV (1948), pp. 133-136; B. G. Kohl, *The works of Giovanni di Conversino da Ravenna. A catalogue of manuscripts and editions*, in «Traditio», XXXI (1975), pp. 349-357; Id., *Conversini, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVIII, 1983

da Carrara a Padova, databile agli ultimissimi anni del XIV secolo, presenta già tutte le caratteristiche della novella umanistica.<sup>13</sup> Di questo testo, a lungo relegato ai suoi cinque testimoni manoscritti noti,<sup>14</sup> è oggi finalmente disponibile un'edizione critica a cura di Isabel Wolfer.<sup>15</sup> L'aspetto distintivo della *narratio brevis* di Conversini è la configurazione in forma dialogica, caratteristica che coinvolge anche un altro suo testo narrativo, la *Dolosi astus narracio*.<sup>16</sup> Il dialogo, tra Damone e Pizia, si trasforma ben presto in un monologo di Damone, solo raramente inframezzato da battute di commento dell'amico. Nel racconto, un cavaliere francese, Enrico, decide di andare in pellegrinaggio a Gerusalemme e affida tutti i suoi averi e la moglie Elisa ad Arnaldo, il suo più caro amico. Arnaldo, però, si invaghisce di Elisa e, approfittando dell'ingenua fiducia della donna, trova l'occasione di farle violenza. La reazione di Elisa è oggetto di dibattito per Damone e Pizia, che

([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-conversini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-conversini_%28Dizionario-Biografico%29/), 5 luglio 2024); L. Leoncini, *La novella a corte: Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Favole paraboliche istorie...*, cit., pp. 189-222; Ead. - G. Albanese, *Forme editoriali del testo letterario e commento figurato fra Tre e Quattrocento*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 451-495: pp. 485-495; A. Papo, *Giovanni da Ravenna, umanista, pedagogo, notaio*, in «*Studia Historica Adriatica ac Danubiana*», II/2 (2009), pp. 9-49; L. Gargan, *Un nuovo profilo di Giovanni Conversini da Ravenna*, in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, a cura di M. Petoletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 177-233.

13. Per la datazione, che si colloca attorno al 1397, si vedano L. Leoncini, *La novella a corte...*, cit., p. 195; G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., p. 273; D. Pietragalla, *Conversini, Giovanni (Buda [oggi Budapest, Ungheria], 1343 - Venezia, 1408)*, “*Violate pudicitie narratio*”; “*Dolosi astus narratio*”; “*Familie Carrariensis natio*”; “*Liber memorandum rerum*” (Altri titoli: “*Historia Elysie*”), in *TLIon*, 2010 (<http://80.211.11.62/index.php?op=fetch&type=opera&lang=en&id=148&ob=title&startchar=v>, 5 luglio 2024).

14. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. XIV 224 (4341), cc. 129r-133r; Oxford, Balliol College Library, ms. 288, cc. 165v-171r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1666, cc. 23r-28v; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II I 64, cc. 64r-67r; Sankt Paul im Lavanttal, Stiftsbibliothek, ms. 79/4 Hospitalenses, cc. 280v-283v.

15. I. Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna (1343-1408): “Violate pudicitie narratio sive Historia Elysie”*, in «*Neulateinische Jahrbuch*», VIII (2006), pp. 313-365: l'editrice adotta come codice guida il codice oxoniense, ma considera un testimone in meno (l'*Hospitalenses*) rispetto alla *recensio* di Albanese. Quest'ultima, del resto, aveva annunciato una propria edizione con commento e traduzione (cfr. G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., p. 272 n. 25), che purtroppo non ha mai visto la luce ma di cui si può ancora leggere una sintetica nota online in una scheda *TLIon*: D. Pietragalla, *Conversini, Giovanni...*, cit.

16. A differenza di Leoncini e Albanese, personalmente ritengo questo testo più lontano dal genere novellistico e maggiormente affine alla narrativa storiografica, motivo che ne ha comportato l'esclusione dal presente *corpus*.

argomentano sulla scorta di posizioni patristiche<sup>17</sup> la sua superiorità rispetto all'eroina classica Lucrezia, secondo modalità che anticipano l'uso della novella nei dialoghi rinascimentali. Elisa è superiore a Lucrezia per diversi motivi: anzitutto sceglie di non uccidersi, immune dal desiderio della pubblica approvazione, preferendo attendere pazientemente che la giustizia faccia il suo corso, sopportando la vergogna; inoltre, trova degli stratagemmi per sfogare il suo dolore solo nel privato, in attesa del suo destino («mirandum feminili robur in pectore, mira constancia, mira quoque tanto in dolore consilii captandi prudencia»)<sup>18</sup>. Al ritorno di Enrico, la donna rivela la violenza subita, e il marito indignato chiede giustizia al re. Si organizza un duello fra Enrico e Arnaldo: il primo è indebolito dal viaggio e dalla febbre quartana e certamente morirebbe se non fosse che Arnaldo, che già pregusta il suo trionfo con arroganza, inciampa e si trafigge con la sua stessa lancia, a testimonianza della giustizia divina che premia i giusti e punisce i malvagi. Enrico viene curato e guarito e la storia si conclude con una nuova celebrazione delle nozze fra lui ed Elisa, in presenza dello stesso re.

Questo è l'unico caso in cui la donna si oppone con decisione all'adulterio – che, di fatto, è uno stupro. All'estremo opposto della casta Elisa si colloca Pieria, la protagonista dell'anonima *Historia trium amantium*, tramandata solo dal ms. Ottoboniano latino 2853 della Biblioteca Apostolica del Vaticano, in cui è stata trascritta dopo il 1490.<sup>19</sup> Si tratta di una novella in cui alla prosa della narrazione sono inframezzati distici elegiaci che, sul modello delle *Heroides* ovidiane, esprimono le sofferenze degli amanti spesso in forma epistolare.<sup>20</sup> Albanese paragona questa operazione a quella di Alessandro Braccesi sul testo piccolomineo,<sup>21</sup> ma forse si potrebbe situare anche nell'orbita di una tradizione nord-italiana precedente (si pensi alle elegie del *Liber Isottaetus*, ma anche al prosimetro erotico *Nicolosa bella* di Gianotto Calogrosso). In questa storia, la fanciulla Pieria si innamora inizialmente di

17. Nel suo commento, Wolfer segnala le vere e proprie citazioni dall'*Adversus Iovinianum* di Girolamo e dal *De civitate dei* di Agostino (cfr. I. Wolfer, *Giovanni Conversini da Ravenna...*, cit., p. 349).

18. Ivi, p. 337.

19. Del testo, segnalato per la prima volta da Kristeller, si è occupato G. Tournoy, "*Historia trium amantium*": *une contribution à l'étude de nouvelle latine au Quattrocento*, in «*Humanistica Lovaniensia*», XVII (1968), pp. 53-82, dandone un'edizione diplomatica. Per la datazione, cfr. ivi, p. 57; Albanese riconduce anche la composizione di questa novella al tardo Quattrocento (cfr. G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., pp. 295).

20. Cinque sono gli inserti poetici, di cui quattro in distici elegiaci e uno, il primo, esclusivamente esametrico. Fra i riferimenti ipotestuali prediletti dall'anonimo autore figurano Virgilio, Propertio, l'Ovidio elegiaco ma non solo, nonché il *Corpus Tibullianum* (in particolare, il poeta oggi noto come Ligdamo).

21. Cfr. G. Albanese, *Da Petrarca a Piccolomini...*, cit., pp. 295-296.

un giovane pistoiese, Giannozzo, che però non è ritenuto un candidato adatto per il matrimonio da parte dei genitori di lei; i due fuggono fra le montagne, dove per venti giorni si amano liberamente, finché giunti a Lucca la giovane si innamora improvvisamente («ut est mulierum inconstantia»)<sup>22</sup> di un altro ragazzo appena incontrato, Lucchesino, il quale contribuisce all'esilio di Giannozzo. Abbandonato il precedente compagno al suo destino, Pieria gode del nuovo amante finché non è quest'ultimo a lasciarla, per sposarsi con una giovane rispettabile. Disperata, la fanciulla attraversa gli Appennini fra mille intemperie come l'Orfeo virgiliano, fino a giungere a Ferrara. Qui incontra Filodoro, un giovane nobile che già la amava da tempo senza averla vista, secondo il *topos* dell'amore per fama. I due cedono ai piaceri fino a quando i genitori di Filodoro pregano il figlio di non mandare la sua vita in rovina per un'«impudica mulier».<sup>23</sup> Il giovane allora allontana Pieria a Venezia; in un momento di pentimento, la richiama a sé, per poi ripudiarla definitivamente. La fanciulla verrà alla fine unita in matrimonio con un uomo qualsiasi, e lì si concluderanno le sue avventure.

Tra questi estremi caratteriali, nonché cronologici, il Quattrocento novelistico accoglie una varia fenomenologia della promiscuità e dell'adulterio. A tal proposito, a stento occorre ricordare il testo di Piccolomini, che in questo secolo si attesta come capolavoro assoluto della novella latina (o, secondo critici quali Chiarini, della novella *tout court*).<sup>24</sup> In questa rassegna tematica, l'*Historia de duobus amantibus* rappresenta un *unicum* non solo per l'indiscusso valore artistico, ma anche per la straordinaria profondità con cui l'autore costruisce la psiche della sua protagonista, tradendo gli intenti dichiarati di condanna alla vicenda.<sup>25</sup> Il giudizio che traspare sul personaggio è tutt'altro che semplicistico, come forse vorrebbe apparire nelle premesse, e i lettori non possono che provare empatia per Lucrezia, specie leggendo i suoi complessi e densissimi monologhi. Anche questa storia d'amore e morte, ad ogni

22. G. Tournoy, "*Historia trium amantium*" ..., cit., p. 64.

23. Ivi, p. 76.

24. «La vetta più alta, nella novellistica del Quattrocento, fu raggiunta dalla *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini: da una novella singola, scritta nella lingua, umanisticamente rinnovata, della cultura internazionale da un toscano, da un letterato di esperienza, e statura, europea» (G. Chiarini, *Introduzione...*, cit., p. xxxvi).

25. «Forsitan et hinc sugere aliquid utilitatis licebit. Nam cum puella, que in argumentum venit, amatore perditio, inter plorandum mestam et indignantem exalaverit animam, alter vero nunquam post hec vere letitie particeps fuerit, commonitio quedam iuvenibus erit, his ut abstineant nugis. Audiant igitur adolescentule et hoc edocte casu videant, ne post amores iuvenum se eant perditum. Instruit hec historia iuvenes, ne militie se accingant amoris, que plus fellis habet quam mellis, sed obmissa lascivia, que homines reddit insanos, virtutis incumbant studiis, que possessorem sui sola beare potest. In amore autem quot lateant mala, si quis nescit, hinc poterit scire» (E. S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 20).

modo, si impernia sull'adulterio e sull'imperativo morale: Eurialo abbandona Lucrezia esortandola a pensare proprio al suo onore femminile da proteggere, condannandola così a morire di dolore;<sup>26</sup> a lui non toccherà alcuna conseguenza e potrà serenamente risposarsi con una bella (e soprattutto «castissima») fanciulla.<sup>27</sup>

La novella anepigrafa di Francesco Tedaldi, ricco mercante fiorentino, datata da Kristeller (che ne ha curato l'edizione) fra il 1451 e il 1453,<sup>28</sup> si impernia proprio sul contrasto di queste due tipologie di donna: la moglie adultera e la moglie casta. Il racconto, trådito solo dal ms. Vat. lat. 5201 della Biblioteca Apostolica del Vaticano (cc. 89v-107v) con la lettera prefatoria al pisano Bartolomeo Buonconti, narra la vicenda di Alardo, uomo di corte che si innamora della moglie del duca di cui è al servizio. In questo caso la donna, come Lucrezia, si invaghisce a sua volta dell'uomo e i due hanno una relazione. Al ritorno del duca, per dissimulare la situazione Alardo finge di essere sì innamorato, ma di un'altra donna, una contessa vedova, chiedendo a quest'ultima (che, invece, è una donna del tutto fedele e casta) di reggergli il gioco con il duca quando i due uomini si recano a trovarla. Ma questo favore si rivolta contro alla contessa, in seguito risposatasi con un nuovo conte, quando viene falsamente accusata di adulterio da un suo spasimante rifiutato, Perinetto. La sorte della donna dipende tutta dall'esito di un duello fra chi la accusa e chi ne difende l'onore, proprio come per l'Elisa di Conversini: se nessuno si farà avanti per sfidare Perinetto, lei sarà condannata a morte. L'intera comunità è addolorata per l'evento, proprio per l'integerrima reputazione della donna: «universa quidem civitas egre molesteque comitissem mortem ferebat. Nam et perhumana castissimaque mulier habebatur».<sup>29</sup> Solo all'ultimo momento, Alardo decide di intervenire a tutelare il suo onore, provando la sua reale fedeltà al marito e sconfiggendo l'accusatore.

Tutta giocata sul polo della sfiducia verso l'integrità morale femminile è una novella peculiare, attribuita da parte della tradizione allo stesso Petrarca ma che difficilmente potrà dirsi di sua mano. Il racconto è noto col titolo di *Aronus senex* o, in alternativa, *Historia de Arono et Marina*. In tempi recenti, ne ha pubblicato un'edizione Maria Luisa Doglio, che erroneamente credeva di trovarsi di fronte a un caso di *codex unicus*: ne sopravvivono, in realtà,

26. Si veda l'ultima lettera inviata da Eurialo a Lucrezia ivi, pp. 102-104.

27. Ivi, p. 108.

28. Cfr. P. O. Kristeller, *Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento*, in *Studies in Renaissance thought and letters*, a cura di Id., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 385-402: p. 386.

29. Cfr. ivi, p. 399.

svariati testimoni, dato che non sorprende vista l'attribuzione e la sua frequente circolazione congiunta alla *Griselda*.<sup>30</sup> In questa curiosa storia – che dimostra più di un punto di tangenza con la novella del nappo d'oro di Ariosto – anche l'anziano genovese Aronno deve partire e lasciare sola la moglie, ma a differenza degli altri mariti delle novelle è completamente rassegnato all'infedeltà muliebre. L'unica richiesta che fa alla donna è di trovarsi quantomeno un amante discreto, per non rovinargli la reputazione:

Nec adeo amens sum, quin cogitem qualem te et quomodo robustam adolescentulam, speciosam, mollem et delicatam, multis procacibus amatoribus affectatam absque viro et absque solatio, me absente reliquam. Et puto equidem, coniunx cara, omnem te nunc castum mentis conceptum et appetitum habere pudicum. Verum autem cum nosco quid etas tua, quid forma et inclusus appetit calor, tibi impossibile futurum scio ne medio tempore, quo extra mansurus sum, cum alio viro coniungi necesse habeas. Nec tamen hac re turbatum animum fero: volo quidem quicquid tibi et nature

30. M. L. Doglio, *Un'inedita novella latina del XV secolo: l'anonima "Historia de Arono et Marina"*, in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare F. Goffis*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 91-105, basata sul ms. Nuovi Acquisti 227 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cc. 118v-130r. Già Max Hermann, nel 1890, aveva offerto un'edizione diplomatica del 2° cod. 126 della Staats-und Stadtbibliothek di Augsburg, cc. 105v-112r (M. Hermann, *Die lateinische "Marina"*, in «Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte», III (1890), pp. 2-12). L'*Iter Italicum* di Kristeller segnala un totale di quattro testimoni: oltre ai due manoscritti citati (cfr. P. O. Kristeller, *Iter Italicum...*, cit., vol. I, pp. 172-173 e vol. III, p. 454), il ms. Harley 2678 della British Library di Londra, cc. 93r-96v (cfr. ivi, vol. IV, p. 165) e il ms. 33 della collezione Phyllis Goodhart Gordan di New York City, ora ms. Gordan 33 della Bryn Mawr College Library, cc. 103r-110v (cfr. ivi, vol. V, p. 350). A questi, andranno aggiunti almeno i seguenti testimoni, per lo più segnalati dai censimenti di manoscritti petrarcheschi: il ms. Latin 7808 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, cc. 126r-131r (del codice, composto entro la fine del 1461, è disponibile una *descriptio* in R. Meyenberg, *Un nouveau manuscrit autographe de Guillaume Fichet*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LII/1 (1990), pp. 77-87); il ms. Clm. 650 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, cc. 266v-276v (per una descrizione sommaria e un'esautiva bibliografia relativa a questo codice, rimando alla nota al testo del *De falso hypocrita* di Mercurino Ranzo in Anonimo, *Andrieta - M. Ranzo, De falso hypocrita*, a cura di P. Rosso, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 121-123); il ms. 6.L.21 della Bibliothèque du Grand Séminaire di Liegi, cc. 214r-224r (per cui rimando alla recente *descriptio* in S. Folkerts, *Voorbeeld op schrift. De overlevering en toe-eigening van de vita van Christina Mirabilis in de late middeleeuwen*, tesi dottorale discussa all'Università di Groningen il 17 giugno 2010, pp. 274-280, ma cfr. anche G. Tournoy - J. Ijsewijn, *I codici del Petrarca nel Belgio*, Padova, Antenore, 1988, pp. 76-79); il ms. 62 della Illinois Newberry Library di Chicago, cc. 10r-16v (per la cui *descriptio*, cfr. D. Dutschke, *Census of Petrarch manuscripts in the United States*, Padova, Antenore, 1986, pp. 95-97). Il manoscritto parigino, il testimone noto più precisamente datato, permette di stabilire un termine *ante quem* per la stesura dell'*Historia de Arono et Marina* attorno al 1461. Sarebbe auspicabile una nuova edizione critica della novella, in assenza della quale si citerà in questa sede dal testo di Doglio.

tue consentaneum sit, cum id sciam te nequaquam vitare posse. Est igitur quod maximis rogationibus obsecro, ut quoad poteris nostrum pudicum conserves thorum. Nulli vero tui aut pudicitie tue curam relinquam: tu ipsa tuimet aderis custos. Nulla quidem tam arta custodia, que invitam mulierem pudicam servare possit. Cum vero sanguinem in furias expresserit calor, nec iam ultra poterit esse continentie locus, tunc cara deprecor coniunx in agedo astuta et cauta sis, ne quod feceris publicetur in vulgo [...].<sup>31</sup>

Marina è indignata e protesta ma, alla partenza del marito, immancabilmente cade in tentazione. La donna cerca di sedurre il giovane legista Dagiario, che però con uno stratagemma (finge, infatti, di essere in un periodo di astinenza) riesce a convincerla a desistere dal suo proposito e a farle realizzare il valore della castità.

Del tutto positivo è, invece, il giudizio della protagonista dell'*Historiola amatoria*, scritta dall'umanista pistoiese Benedetto Colucci nell'ultimo quarto del XV secolo.<sup>32</sup> Giudizio positivo vincolato, naturalmente, all'assoluta pudicizia della fanciulla, su cui aleggia come da copione lo spettro dell'infamia adulterina. La storia è di chiara ispirazione boccacciana, non solo perché si ambienta durante la peste del 1348, ma soprattutto perché prende evidente ispirazione dalla tredicesima questione d'amore del *Filocolo* e, ancor più, dalla novella decameroniana di Gentile dei Garisendi. Ma il protagonista supera certamente i suoi precedenti in magnificenza: Diego Cancellieri è un uomo bello e nobile e il suo amore sarebbe ricambiato da Francesca de' Rossi, ma i genitori di lei la fidanzano contro il suo volere a un tale di nome Lazzario. Meno invisibile alla fazione politica della famiglia de' Rossi, quest'ultimo è tuttavia un uomo brutto, incapace e non meritevole di tanta moglie. A riprova di ciò, egli abbandona la promessa sposa appena la donna si ammala di peste. Diego scopre l'amata ancora viva nel sepolcro, dove si era recato non per abusare del suo corpo, come avveniva nelle narrazioni di Boccaccio, ma per compiangere la castamente. Francesca viene riportata subito dai genitori dal pio giovane e si tenta anche di ricongiungerla al suo coniuge, ma viene rifiutata da tutti e, d'altra parte, la fanciulla non desidera che essere sposa di Diego. Il lieto fine è d'obbligo per i due, anche se superficialmente permane la forma della *quaestio*. Risulta, però, sintomatico che serva il concorso di tutte queste condizioni estreme a giustificare la condotta amorosa della donna.

31. M. L. Doglio, *Un'inedita novella latina del XV secolo ...*, cit., pp. 98-99.

32. Il testo è conservato dal solo ms. Vat. lat. 13679 della Biblioteca Apostolica Vaticana: se ne legge un'edizione critica in *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, a cura di A. Frugoni, Firenze, Olschki, 1939, pp. 61-68.

In questa panoramica, restano isolati due soli casi in cui l'adulterio viene effettivamente consumato, con esiti diametralmente opposti: la novella di amore e morte scritta da Giovanni Aurispa nel 1425 e inviata a Ferrara al suo conoscente Niccolò d'Ancona, in cambio di notizie sulla scioccante vicenda di Ugo e Parisina,<sup>33</sup> e la *De amore Camilli et Emilie* di Francesco Florio, dedicata all'umanista parigino Guillaume Tardif nel 1467.<sup>34</sup>

Nella novella di Aurispa, la giovane protagonista partenopea Tirinella Capece, maritata a un anziano vedovo che ha già quattro figli, si innamora del giovane veneziano Ludovico Dandolo ed è da lui corrisposta. Tuttavia, i loro amori clandestini hanno un esito funesto quando i figliastri scoprono l'adulterio della matrigna e uccidono brutalmente i due amanti. Giustamente, Salvo

33. Il testo è conservato nel ms. Guarneriano 115 della Civica Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli (cc. 67v-70r) ed è stato pubblicato da Remigio Sabbadini nel 1903 (R. Sabbadini, *Un biennio umanistico (1425-1426) illustrato con nuovi documenti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Suppl. VI (1903), pp. 74-119: pp. 94-98). Seppure pressoché ignorato dagli studi sulla novella umanistica, ha avuto fortuna (se non altro in ambito napoletano) grazie all'attenzione dedicatagli da Benedetto Croce, che lo ha tradotto in italiano e divulgato con il titolo di *Tirinella Capece*, dal nome della protagonista (B. Croce, *La tragica storia di una giovane poetessa del quattrocento: Tirinella Capece*, in «La critica», XXXVII (1939), pp. 68-75, in seguito incluso nella terza edizione di Id., *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza, 1942, pp. 141-155).

34. Nonostante la grande fortuna rinascimentale di questo interessante testo, a lungo studiato in particolare da Gilbert Tournoy (G. Tournoy, *De Latijnse prozanovelle in de Italiaanse Renaissance*, tesi dottorale discussa all'Università di Leuven nel 1974; Id., *Francesco Florio, nouvelliste italien*, in *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*, Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies, (St Andrews, 24 August-1 September 1982), a cura di I. D. McFarlane, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1986, pp. 193-202; Id., *Francesco Florio's Novella revisited*, in «Humanistica Lovaniensia», XL (1991), pp. 30-42; Id., *Un humaniste italien en France, Francesco Florio*, in *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIVe au XVIIe siècle: influence, émulation, traduction*, a cura di M. Deramaix e G. Vagenheim, Mont Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et Du Havre, 2006, pp. 61-78; Id., *An Italian Scribe at Bruges in the Second Half of the Fifteenth Century: Francesco Florio*, in *Medieval Manuscripts in Transition. Tradition and Creative Recycling*, a cura di G. H. M. Claassens e W. Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 2006, pp. 261-308) e su cui in Italia aveva attirato l'attenzione anche Daniela Pietragalla (D. Pietragalla, *Novella come romanzo: la "Historia de amore Camilli et Emilie" di Francesco Florio*, in *Favole parabole storie...*, cit., pp. 359-377), non ne è ancora stata pubblicata alcuna edizione critica moderna. La novella è tradita da tre manoscritti, di cui un autografo di Francesco Florio, il ms. Add. 8446 della Cambridge University Library, nonché da sei edizioni a stampa europee a partire dalla princeps F. Florius Florentinus, *De amore Camilli et Emilie aretinorum*, Parigi, Petrus Caesaris and Johannes Stol, 1473 (a partire dalla quale si accompagna alla traduzione di *Dec. IV 1* di Leonardo Bruni) e tradotta, nel secondo cinquecento, in tedesco e in francese: per un quadro completo sulla tradizione del testo, rimando a G. Tournoy, *Francesco Florio's Novella revisited...*, cit. Per il profilo dell'autore, probabilmente aretino, rimando alla bibliografia aggiornata dei citati saggi di Tournoy.

Micciché ha ricondotto questa storia al modello di Paolo e Francesca, meta-letterariamente richiamato nella scena in cui Tirinella cerca di nascondere la vista dell'amante chinandosi sui figliastri, impegnati nella lettura delle storie di Tristano e Lancillotto.<sup>35</sup> L'archetipo dantesco non può che consacrare Tirinella come eroina di un amore illecito, passionale e tragico.

La complessa novella di Florio, dal respiro quasi romanzesco, è dichiaratamente ispirata all'*Historia de duobus amantibus* di Piccolomini da cui deriva struttura epistolare e complessità psicologica dei personaggi e da cui, al contempo, si distacca (come già rilevava Daniela Pietragalla)<sup>36</sup> per la completa assenza di un giudizio morale negativo sulla passione della protagonista Emilia. Colpisce, all'interno di questa rassegna, la lettura di questa storia di amore e morte in cui, sorprendentemente, la tragica fine della fanciulla aretina (colpita da una peste di boccacciana memoria) non è in alcun modo attribuibile alla sua condotta sessuale. Emilia è cresciuta sin dall'infanzia con Camillo, figlio di un povero fabbricante di coltelli che, presago della nobile natura del fanciullo, lo ha affidato alle cure della nobile famiglia di lei. I due vengono educati congiuntamente agli *studia humanitatis* e brillano parimenti per talento, bellezza e virtù: purtroppo, ciò non basta a far sì che il loro nascente amore venga assecondato, ed Emilia viene data in moglie a un uomo più facoltoso. Camillo non si dà per vinto e dichiara i suoi sentimenti a Emilia in una lettera, dando così avvio a una passionale relazione extraconiugale che attraverso varie vicissitudini si protrae per anni, fin quando i due amanti vengono colti in flagrante dal marito di lei. Sorprende il giudizio assolutamente negativo nei confronti della violenza usata dall'uomo tradito nei confronti della fanciulla, che si esplica in particolare tramite la famiglia di Emilia. Non solo suo fratello arriva a percuotere, a sua volta, l'indegno marito della sorella, ma la madre riaccoglie la fanciulla a braccia aperte nella propria casa,

35. «Cum pro more in pactam noctem ad consueta solatia iuvenis venturus foret, forte omnes privigni quattuor mulieris domi erant palatiumque contiguum privignorum domibus erat; ob quam rem cum hiems esset et pro consuetudine in altam noctem ignis paterno lare luceret, nocte qua puella amantem iuvenem expectabat, ad domum paternam convenere, ubi frigus igne levabant lectitabantque fabulas quae de Tristano et Lancillotto scriptae sunt. [...] Cum igitur in hiemali aula privigni, ut dixi, legerent una cum noverca prope ignem, adventit mulier conscia et amorum adiutrix, quae nunciat amantem adesse: haec nutu significat ut illum intrare iubeat et in suam cameram introducat, in qua non semel et interdiu fuerat; tanta est in amore temeritas! Quam ob rem sedentibus privignis oculosque libro attentos habentibus ipsa pro industria stetit; cumque putat amantem transire, quasi litteras inspiciens capita privignorum utrisque ulnis cooperit; sed in ea re sibi fortuna adversa fuit, nam quasi quaedam umbra viri per aulam transeuntis minori ex fratribus visa est» (R. Sabbadini, *Un biennio umanistico...*, cit., pp. 96-97): cfr. S. Micciché, *Amori infelici da Dante all'Aurispera*, in *Percorsi danteschi tra scuola e archivio*, Archivio di Stato di Ragusa, 25 marzo 2021, pp. 1-3 (<https://zenodo.org/records/4637004> 10 luglio 2024).

36. Cfr. D. Pietragalla, *Novella come romanzo...*, cit., pp. 366-367.

rifiutandosi di restituirla al marito, aprendo, anzi, le porte proprio a Camillo, del cui amore riconosce la purezza. A più riprese, viene ribadito come la fanciulla non risenta dei limiti generalmente attribuiti all'indole muliebre e la sua passione per Camillo non viene attribuita a una lussuria incontrollata, bensì è presentata come una conseguenza naturale della pari nobiltà d'animo dei due giovani, tanto giusta e inevitabile quanto quella di Ghismonda per Guiscardo. In questa narrazione, dunque, amore e morte si susseguono senza però mai intrecciarsi in un nodo di colpevolizzante causalità diegetica.

## 2. Le nobili origini di una casata

Una seconda tipologia testuale significativa della novella latina quattrocentesca è la narrazione delle origini di una nobile famiglia. Da ascrivervi sono solo due testi, ma di qualità altissima: la *Familie Carrariensis natio* di Giovanni Conversini (la cui redazione finale è del 1404) e la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* di Bartolomeo Facio, completata nella seconda metà degli anni '40.

Del primo testo, tradito da undici codici noti,<sup>37</sup> aveva allestito un'edizione critica Letizia Leoncini, destinata al già menzionato volume di prose dell'autore curato insieme ad Albanese mai giunto alla pubblicazione:<sup>38</sup> attualmente, l'unica risorsa moderna a disposizione resta il testo dato da Libia e Dino Cortese, basato sul solo codice 928.I della Biblioteca Civica di Padova.<sup>39</sup> Nella storia di Conversini, che favoleggia le origini della famiglia da Carrara, si uniscono diversi spunti della novellistica decameroniana: gli intrecci che oggi definiremmo "fiabeschi",<sup>40</sup> sebbene rigorosamente calati in un contesto realistico, di nobili che attraverso varie sfortune e peripezie restaurano il proprio *status* dopo un'agnizione (ben rappresentate nella seconda giornata del *Decameron*); il tema della nobiltà d'animo in contrasto con la nobiltà di stirpe, reso celebre dalla novella di Ghismonda; infine, il motivo della fuga degli amanti (si pensi a *Dec. V 3*), che poi avrà grande fortuna

37. Cfr. D. Pietragalla, *Conversini, Giovanni...*, cit.

38. Cfr. L. Leoncini, *La novella a corte...*, cit., p. 193 n. 7; D. Pietragalla, *Conversini, Giovanni...*, cit.

39. G. Conversini di Ravenna, *L'origine della famiglia di Carrara e il racconto del suo primo impiego a corte*, a cura di L. Cortese e D. Cortese, Padova, Centro Studi Antoniani, 1984. In questa sede, tuttavia, citerò direttamente dal ms. Lat. 6494 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, giudicato da Leoncini «assai corretto e autorevole» (D. Pietragalla, *Conversini, Giovanni...*, cit.).

40. Sui limiti dell'applicazione di questa categoria critica prima del Cinquecento, cfr. R. B. Bottigheimer, *Fairy Tales: a New History*, Albany, State University of New York Press, 2009.

nella novellistica rinascimentale, a partire dalle celebri rese di Masuccio Salernitano.<sup>41</sup> Ma questo connubio tematico era già presente nell'epica francese: come rilevava Leoncini, per la *Familie Carrariensis natio* è particolarmente significativa la leggenda della nascita di Orlando dalla sorellastra di Carlo Magno, Berta, e Milone di Chiaromonte.<sup>42</sup> Ciò che colpisce nel testo di Conversini sono soprattutto alcuni bozzetti di grande umanità e finezza psicologica. Si veda, ad esempio, la scena in cui Elisabetta, figlia dell'imperatore, ritorna dal padre a implorare il perdono insieme all'amato Landolfo di Narbona, con cui era fuggita in gioventù: l'anziano imperatore è sdegnato, ma subito cambia disposizione sopraffatto dalla tenerezza dei due figli nati da quest'unione illegittima, quando i due bambini corrono incontro al nonno e lo abbracciano:

Haud continere impetum valuit monarcha: redardescere primo aspectu iniurie et criminis memoria in pectore ceperat. Ita hunc modo iniurium perfidum, abductorem beneficiorum modo immemorem, modo ingratum, exprobrare. Hinc filiam vocare impiam, desertricem parentis, patrie, honoris; fedissimi exempli feminam, sui fastigii dedecus improperat. Qui contra nichil, nisi admissum confiteri veniamque precari. Tum interloquendum infantes, ut qui iam auderent familiariter, Cesareoque complexu et blandiciis assueti essent, iocabunduli questuosum senem petunt. Quorum interventus puerilisque hilaritas nec non inte[r]cessoris gracia exoratioque, nubem omnem acrimonie ab ore menteque indignantis abstersit.

«Vincor» ait, «ignoscatur».<sup>43</sup>

La novella di Facio, per contro, ha goduto di sorti migliori e può essere agevolmente letta nell'edizione critica di Albanese.<sup>44</sup> Accludo il testo a questa tipologia, per quanto formalmente non abbia l'intento programmatico di raccontare le origini di una nobile stirpe. Di fatto, lo svolgersi del racconto non è affatto pertinente all'obiettivo dichiarato di spiegare le origini della guerra fra francesi e inglesi, sbrigativamente risolto negli ultimissimi paragrafi, a fronte di un amplissimo intreccio romanzesco che riguarda le vicis-

41. *Novellino* XXXI, XXXIII e XXXV.

42. L. Leoncini, *La novella a corte...*, cit., pp. 198-202.

43. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 6494, c. 106va, r. 24 - 106vb, r. 14.

44. G. Albanese, R. Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni: una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000.

situdini della figlia del re d’Inghilterra, la quale incarna perfettamente il motivo fiabesco della fanciulla perseguitata:<sup>45</sup> prima in fuga dall’amore incestuoso del padre, poi dalle insidie del Delfino di Francia suo sposo, dietro a cui si cela in realtà la sua perfida madre – con lieto fine garantito da una serie di agnizioni che la porteranno nuovamente ai fasti che le spettano. La nobiltà delle due casate resta assolutamente preminente lungo l’intero corso della narrazione.

### 3. Sperimentazioni novellistiche settentrionali

Nel 1968, nel cappello introduttivo del suo saggio sull’anonima *Historia trium amantium*, Tournoy segnalava che, sfogliando gli ultimi contributi critici di Kristeller, risultavano ancora due novelle neolatine da indagare.<sup>46</sup> Il secondo, la *Peregr[in]ante quodam monacho*, a un esame si rivela in realtà una versione compendiata di un testo del XIII secolo, che si legge già fra le parodie mediolatine edite da Paul Lehmann col titolo *La storia del monaco adultero*.<sup>47</sup> Il primo testo invece, contenuto nel ms. Lambda I 20 della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (che attualmente ha segnatura MA 611), si presenta come un caso degno di nota e, a quanto ne so, ignorato dagli studi.

All’oblio dell’adespota *Homo perspicui sanguinis*<sup>48</sup> ha contribuito il fatto che chi meglio ha studiato e descritto il codice, Antonio Zanella, ha creduto che le carte di questo racconto facessero parte ancora del testo immediatamente precedente, cioè la *Neminem ledi* di Giovanni Crisostomo.<sup>49</sup> A quanto

45. Per la fortuna del motivo in epoca umanistica, cfr. G. Albanese, *Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi umanistiche della fanciulla perseguitata*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 85-108.

46. Cfr. G. Tournoy, “*Historia trium amantium*”..., cit., p. 54.

47. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, Stoccarda, A. Hiessemann, 1963, pp. 224-231; il ms. O 63 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano segnalato da Kristeller e Tournoy, tuttavia, è correttamente riconosciuto ed edito solo in *Fifteen Medieval Latin Parodies*, a cura di M. Bayless, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2018, pp. 86-92.

48. Già nell’incipit, si segnala il refuso «p(rae)spicui» (Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, MA 611, c. 34v r. 16). Da qui in avanti, citerò la mia edizione del testo, allestita per la mia tesi dottorale *Il genere novellistico al crocevia del Quattrocento*.

49. Cfr. A. Zanella, *Uberto Decembrio e un codice bergamasco*, in «Bergomum», XXXVII/3 (1963), pp. 69-79: p. 73. L’errore è comune anche alla *descriptio* del codice offerta da Vittorio Rossi, che ricavava tramandate da questo solo codice due *Familiares* petrarchesche allo stadio gamma (cfr. F. Petrarca, *Le Familiari*, vol. I: *Introduzione e Libri I-IV*, a cura di V.

risulta, il testo è tradito da questo solo testimone.<sup>50</sup>

L'impianto della narrazione è quello di una storia di magia, con l'elemento soprannaturale afferente alla sfera del meraviglioso cristiano. Un uomo di stirpe illustre e sua moglie sono colmi di ogni virtù e gioia, tranne della possibilità di avere dei figli. Ciò affligge la coppia, e in particolare la moglie, che deve il suo *status* soltanto al matrimonio. Non trovando soluzioni alla propria sterilità, la donna invoca l'aiuto della Vergine Maria e le sue preghiere vengono accolte: in un sogno le viene rivelato che Dio le concederà di avere un figlio dotato di qualità straordinarie, che però morirà a diciassette anni a causa di un leone:

Tanta denique cordis affectione precantem, tanto mentis ardore calentem, tanto mentis desiderio contemplantem, tam membrorum ellapsa congeries quam nocturni hora conveniens compulit ad soporem cuius auribus per ethereos meatus iussa descendere perstrepuerit illico vox clamantis: «Exaudivit dominus vocem deprecationis tue. Concipere ergo poteris et filium parere. Hic erit formositate decorus, virilitate robustus, mansuetus in moribus, in gentibus gratosus, verum tamen etatis eius anno decimo septimo non defflexo, leone quodam eiusdem mortis prebente materiam, caro de cinere sumpta redibit in cinerem, spiritus autem ad examen summi iudicis festinabit».

I due coniugi sono affranti da tale profezia funesta, ma preferiscono avere un figlio piuttosto che rimanerne privi. Nato il bimbo, i genitori cercano di escogitare un modo per salvarlo dall'infausto destino, mandandolo a crescere su un'isola priva di leoni, senza che al bambino venga rivelato il motivo. Purtroppo il principe dell'isola ha anche un figlio proprio, che al contrario di quello adottivo è spregevole per modi e carattere. Quest'ultimo, spinto dall'invidia, un giorno rivela al fratellastro la profezia che grava sul suo capo e il giovane ne è talmente turbato che al solo vedere l'immagine dipinta di un leone muore sul colpo per lo spavento. Frattanto, si era fatto il suo diciassettesimo compleanno e i genitori, ignari della tragedia, raggiungono l'isola per rivederlo. Il principe ospite escogita una messa in scena per alleviare il dolore che attendeva l'orbato re, dimostrandogli l'ineluttabilità del funesto destino del giovane. Il re, pur se addolorato, non può che accettare le ragioni del principe. Si tratta della cristianizzazione di un modello narrativo preesistente, il cui archetipo potrebbe individuarsi nella trentunesima favola di Esopo, nota col titolo *Παῖς καὶ λέων <γεγραμμένος>*, in cui un vecchio padre

Rossi, Firenze, Sansoni, 1933, p. LXIX). Il testo è, però, correttamente individuato in P. O. Kristeller, *Iter Italicum...*, cit., vol. I, p. 13.

50. Come si riscontra da L. Bertalot, *Initia humanistica latina*, vol. II: *Prosa*, t. 1, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 2004, p. 492 (n. 8954).

sogna che il figlio gli sarà portato via proprio da un leone.<sup>51</sup> I referenti religiosi mutano, senza che però il senso della storia venga intaccato: gli uomini non possono sfuggire al fato, cioè, nella novella, al volere di Dio. Nondimeno, la novella latina contiene molti elementi che trovano piuttosto riscontro nelle versioni orientali di questo intreccio, attestate dai motif-indexes indiani<sup>52</sup> e di cui si può confermare l'antichità attraverso il testo risalente alla diciottesima dinastia egizia noto come *The doomed prince*.<sup>53</sup> A differenza dei testi orientali e in concordanza con Esopo, qui l'animale feroce della profezia è un leone e non una tigre; ma alla tradizione orientale rimanda l'antefatto della sterilità del re e l'esplicita presenza di una profezia di morte, di cui in area romanza troviamo un esempio simile nel *Sendebär*. Si distanzia da entrambe le tradizioni, invece, l'intero secondo segmento della narrazione. Per contestualizzare una simile operazione narrativa, sarebbe utile inquadrare chi potrebbe aver trascritto la novella, e con quali finalità. Il testo è adespoto, ma il manoscritto che lo tramanda fu allestito con ogni probabilità a Treviglio negli anni '20 del Quattrocento, sotto l'influenza dell'umanista Uberto Decembrio, di cui contiene tre opere non attestate altrove e che allora era podestà della città.<sup>54</sup> Nel codice, che potrebbe dirsi di "pistole e dicerie", è contenuta un'altra opera narrativa, l'*Ermeste*, un apologo di Maffeo Grassi, maestro di Vailate, nonché il discorso di un altro maestro di grammatica di Treviglio, Giovanni Ferrandi e altri testi da esercitazione scolastica. La *Homo perspicui sanguinis* sarà dunque da ricondurre a questa cerchia di maestri di scuola del Nord Italia, che alle modeste velleità umanistiche uniscono anche una passione per il racconto breve.<sup>55</sup>

Un ultimo caso merita di essere annoverato, l'*Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus*, scritta nel 1493 dal giurista Luigi Passerini da Brescia. Il testo ci giunge attraverso l'incunabolo bresciano del 1495 stampato dal sacerdote Battista Farfengo, un tipografo che si muoveva «fra cultura umanistica ed editoria popolare».<sup>56</sup> Il *récit* è molto esile: si tratta di un

51. Si tratta della favola 296 nell'edizione Aesopus, *Fabulae*, a cura di É. Chambry, 2 voll., Parigi, Les Belles Lettres, 1925-1926.

52. Cfr. i Tale Types M341.2.10.1 e soprattutto M341.2.10.2: *Tiger picture comes to life and kills man* in S. Thompson - J. Balys, *The oral tales of India*, Bloomington, Indiana University Press, 1958, p. 355.

53. Cfr. M. Lichteim, *Ancient Egyptian Literature*, vol. II: *The New Kingdom*, Berkeley, University of California Press, 1976, pp. 200-203.

54. Cfr. A. Zanella, *Uberto Decembrio e un codice bergamasco...*, cit., p. 76.

55. Cfr. *ivi*, pp. 77-78. Per le altre opere qui citate, cfr. M. Grassi, *Il giovane stolto e il giovane saggio*, a cura di G. Polezzo Susto e R. Virano Mora, Milano, Glossa, 2007.

56. Secondo la formula di G. Petrella, *L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia: fra cultura umanistica ed editoria popolare (1489-1500)*, Firenze, Olschki, 2018. Sono

aneddoto che sviluppa un frammento di Timeo di Tauromenio trasmesso dai *Deipnosofisti* di Ateneo.<sup>57</sup> Una sera, un gruppo di mercanti si lascia trasportare un po' troppo dal vino: per l'ubriachezza, si convincono di essere su una nave in naufragio e iniziano a creare scompiglio, lanciando mobili fuori dalle finestre. Alcuni vicini allarmati credono che ci sia un incendio e accorrono con secchi d'acqua: nel loro delirio, i mercanti li scambiano per mostri marini e li prendono a pugni e calci. Smaltita la sbornia, i mercanti chiedono scusa e grazie a una sorta di motto di spirito riescono a trovare la riconciliazione. Il testo di Passerini presenta tutti i caratteri di un esercizio di *amplificatio* retorica, pullula di riferimenti classici e non brilla per l'eleganza del latino, ma merita interesse per la sua peculiarità, presentandosi come un *unicum* nella sperimentazione umanistica della *narratio brevis*.

#### 4. Per un bilancio sulla novella spicciolata neolatina

Nel complesso, nel Quattrocento il fenomeno della novella spicciolata neolatina pare localizzato prevalentemente nell'Italia centro-settentrionale. Anche nei testi adespoti, come l'*Aronus senex* e l'*Historia trium amantium*, le ambientazioni e la toponomastica riconducono al Nord Italia: Genova e Bologna nel primo caso, l'Appennino tosco-emiliano in un percorso da Pistoia a Ferrara (oltre a un'ulteriore tappa a Venezia) nel secondo. Anche sulla novella di Facio, elaborata in gran parte a Napoli, influisce la formazione da «primo umanesimo nell'area settentrionale» dell'autore.<sup>58</sup> Unica eccezione è rappresentata dal siciliano Aurispa, che scrive una storia ambientata a Napoli – ma pur sempre, come si è visto, ispirata da una vicenda estense. Nell'ambito della novella latina si attesta, dunque, quell'apertura oltre la Toscana dei

noti in totale dieci esemplari superstiti di questo incunabolo bresciano (cfr. *Passerinus, Aloysius: Historia lepida de quibusdam ebriis mercatoribus*, in *Incunabula Short Title Catalogue (ISTC)*, <https://data.ceerl.org/istc/ip00128500>, 15 luglio 2024); attualmente, non si trova riscontro di una presunta edizione romana del 1493, nota solo attraverso C. Leber, *Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et cartes à jouer*, vol. I, Parigi, Techener, 1839, p. 411. Nell'Ottocento, si è interessato a questo testo Giambattista Passano, dando alle stampe una trascrizione diplomatica prodotta da Luigi Fornasini sull'esemplare conservato alla Biblioteca Queriniana di Brescia in G. Passano, *I novellieri italiani in prosa*, vol. I, Torino, Stamperia Reale, 1878, pp. 443-446. Un'edizione del testo, condotta sul medesimo esemplare corretto talvolta con il testo di Passano, è stata data da J. Ijsewijn, *De fragmento quodam Timaei Tauromenitani (Athen., II, 37 b-e) ab Aloysio Passerino in facetiam humanisticam converso*, in *Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum*, Louvain, Publications Universitaires, 1968, pp. 127-146.

57. Ateneo di Naucrati, *I deipnosofisti*, II, 37b-e.

58. G. Albanese - R. Bessi, *All'origine della guerra dei cento anni...*, cit., p. 14.

confini del genere letterario ben prima della seconda metà del XV secolo: in anticipo, dunque, sulla novella volgare e con fisionomie testuali anche molto diverse da essa.<sup>59</sup>

Colpisce, infatti, il profilo variegato di queste opere. Da un lato, un gran numero di racconti modesti, dal latino traballante, spesso attestati da un unico testimone; dall'altro, narrazioni di maggiore impegno, dotate di una discreta diffusione manoscritta (come nel caso di Conversini e della pseudo-petrarchesca *Aronus senex*) e, fra queste, casi isolati di straordinario valore artistico e fortuna, legati a personalità autoriali di spicco quali Piccolomini, Florio e Facio.

A fronte di simili oscillazioni, si riconosce però nella novella spicciolata in lingua latina, specie nella forma calata in un paratesto epistolare, una tipologia ben definita che va canonizzandosi nel corso del secolo. Pur vivamente influenzati dalla raccolta boccacciana, gli umanisti non ambiscono a rifare un *Decameron* latino: la loro *imitatio* è tutta volta al Petrarca della *Griselda*, tramite tanto per Boccaccio quanto per il patrimonio di un'*antiquitas* riscoperta e riattivata nella narrazione di storie, ormai, pienamente ascrivibili a una moderna sensibilità europea.

59. Cfr. G. Mazzacurati, *Dopo Boccaccio: percorsi del genere novella dal Sacchetti al Bandello*, in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 126.



# *The true love: le donne nelle Novelle dello Pseudo Sermini*

di Monica Marchi\*

## Premessa

Gli amanti del genere novella, abituati a valutare tutta la produzione successiva a Boccaccio assumendo come metro di paragone il *Decameron*, si sono trovati e ancora si trovano spiazzati nel leggere i racconti che, verso la metà del Quattrocento, un autore senese, sino a poco fa noto semplicemente come Gentile Sermini, ha raccolto a formare quello che egli stesso, nell'introduzione, ha definito non come un libro ma come un umile «paneretto d'insalatella».<sup>1</sup> A questa difficoltà, che poi si traduce in imbarazzo nel maneggiare una materia così poco ortodossa e così tanto provocatoria, ha fatto seguito una sorta di censura del testo – pubblicato tardivamente e ancora più

\* Università degli Studi di Siena.

1. Della questione dell'attribuzione del testo a questo fantomatico autore si è occupato per la prima volta Christopher Nissen (*Apostolo Zeno's Phantom Author. The Strange Case of Gentile Sermini da Siena*, in «Italice», 1997, 74, pp. 151-163). In seguito, chi scrive, ha cercato di dimostrare che la raccolta sin da subito ha circolato anonima; a tal proposito mi permetto di rimandare a M. Marchi, *Il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini*, in S. Carrai, S. Cracolici, M. Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 9-30, alle pp. 16-30; Eadem, *Emulare Boccaccio senza la cornice: il novelliere attribuito a Gentile Sermini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXVIII (2011), 621, pp. 44-59, alle pp. 44-51; Eadem, *Un paneretto d'insalatella in rime e in prose: "Il novelliere senese" attribuito a Gentile Sermini*, in «Per leggere», XI, (2011), 21, pp. 61-120, alle pp. 63-72. Di diversa opinione Petra Pertici che ha creduto di poter attribuire la raccolta ad Antonio Petrucci, per cui cfr. P. Pertici, *Novelle senesi in cerca d'autore. L'attribuzione ad Antonio Petrucci delle novelle conosciute sotto il nome di Gentile Sermini*, in «Archivio Storico Italiano», CLXIX, (2011), 629, 4, pp. 679-706 e la sua recensione all'edizione delle *Novelle* da me procurata, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CXX (2013), pp. 343-349. Si avverte che tutte le citazioni dalle *Novelle* si intendono tratte da Pseudo G. Sermini, *Novelle*, Edizione critica con commento a cura di M. Marchi, Pisa, Edizioni ETS, 2012. Dei testi si indica il numero della novella e del paragrafo; in questo caso *Lettera dedicatoria 2*.

tardivamente nella sua forma integrale<sup>2</sup> – e, allo stesso tempo, un ostinato rifiuto da parte della critica nel dedicare energie e sprecare inchiostro a favore di un testo considerato poco significativo – fatta eccezione per alcune peculiarità linguistiche e certi aspetti folclorici – e, soprattutto, giudicato, come scrive a inizio del secolo scorso Letterio Di Francia, immorale, «riboccante di oscenità» e frutto di un «istinto perverso» o del «pervertimento bestiale dei sensi»,<sup>3</sup> non solo dei personaggi che animano i racconti ma anche dell'autore che quei personaggi è addirittura arrivato a «metterli in scena».<sup>4</sup>

In effetti, ben quasi il 70% delle novelle sono a tema amoroso, e di queste la maggior parte presenta un carattere smaccatamente erotico, che insiste sugli aspetti più fisici e materiali dell'amore, e attinge da un nutrito catalogo di metafore oscene, in alcuni casi attestate dai vocabolari, in molti altri inedite e inaudite.

Tuttavia, nonostante la materia sia pruriginosa, al contrario di quanto è stato fatto sino ad ora, fatta eccezione per sparuti studi,<sup>5</sup> piuttosto che stigmatizzare questi racconti sarebbe più fruttuoso cercare di capire quale sia il messaggio che desiderano comunicare, o per lo meno quale sia il contesto

2. Le prime due novelle (XIV e XVI) e parte della *Lettera dedicatoria* (§§ 1-3) comparvero infatti alla fine del XVIII secolo all'interno del volume del Borromeo (*Notizia de' novellieri italiani posseduti dal Conte Anton-Maria Borromeo gentiluomo padovano con alcune novelle inedite*, Bassano, Remondini e figli, 1794, pp. 53-54 e 183-191) mentre la prima edizione integrale fu allestita, quasi un secolo dopo, da Francesco Vigo (*Le novelle di Gentile Sermini da Siena, ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità*, Livorno, Vigo, 1874). Da essa riprendono il testo le tre edizioni novecentesche, quella curata da Alberto Colini (Lanciano, Carabba, 1911), quella curata da Giuseppe Vettori (Roma, Avanzini e Torraca, 1968) e quella in due volumi – *Novelle grasse e Sollazzevoli historie* – pubblicata a Milano per l'Aristocratica nel 1925.

3. L. Di Francia, *Novellistica. Dalle origini a Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, pp. 443 e 436.

4. Sul carattere performativo di molte delle novelle della raccolta mi permetto di rimandare al mio *Alle origini della produzione teatrale dei Rozzi: qualche riflessione sulla novellistica senese del Quattrocento*, in "Quistioni e Chasi" dei Rozzi di Siena, Atti del Seminario di studi (Accademia dei Rozzi, Siena, 18-19 novembre 2021), a cura di C. Chierichini, Introduzione di M. Pieri, Roma, Vecchiarelli, 2023, pp. 137-158.

5. Dopo lo studio di Christopher Nissen di quasi trent'anni fa (*Games of Sex and Power in Gentile Sermini's "Novelle"*, in *Romance Languages Annual VII*, ed. by J. Beer, P. Hart and B. Lawton, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1996, pp. 298-304), soltanto Flora Di Legami è tornata sull'argomento nella monografia che ha dedicato alle *Novelle* del Senese (*Le "Novelle" di Gentile Sermini*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2009, si vedano soprattutto le pp. 162-173); tuttavia, se Nissen ha guardato alle figure femminili della raccolta nell'ottica di individuarne un possibile *empowerment*, Di Legami ha interpretato i racconti erotici soprattutto come un piacevole passatempo di un divertito umanista che, attraverso queste storie, ha voluto raccontare la «realità dei rapporti umani e religiosi con sguardo disincantato e divertito» (ivi, p. 171).

socio-culturale e civile che riproducono e del quale sembrerebbero far emergere alcune ripercussioni negative di norme e prassi in uso; insomma, sarebbe bene interrogarsi se dietro a questa insistenza sugli aspetti erotico-amorosi si nascondano informazioni utili a comprendere più profondamente la società in cui quel libro ha preso forma e dalla quale ha preso vita.

La raccolta<sup>6</sup> sviluppa principalmente due grandi macro-tematiche: l'amore, inteso come realizzazione della propria passione naturale, e il "buon governo", per mantenere il quale l'autore fornisce tutta una serie di indicazioni sulle doti e le caratteristiche che il "buon cittadino" e il "buon amministratore" devono avere o adottare affinché la città sia e rimanga in salute. In questa seconda categoria rientrano sia le novelle più scopertamente civili,<sup>7</sup> che quelle di beffa nelle quali l'autore prende di mira il villano – portando così alla luce l'ostilità nei confronti di quei contadini che rivendicavano l'opportunità di poter entrare a far parte dell'*establishment* repubblicano –, oppure dileggia gli avversari politici – in primo luogo i Fiorentini –, o ancora punta il dito contro qualche cattivo uomo di Chiesa.<sup>8</sup> In questi testi, che sono comunque la minoranza, non compaiono figure femminili,<sup>9</sup> che invece la fanno da padrone nel resto della raccolta.

Il *corpus* più nutrito, quindi, è composto dalle novelle erotico-amorose, ed è per questo utile provare ad analizzarlo nel suo complesso e verificare se sia possibile trovare una chiave di lettura diversa rispetto a quella finora individuata dalla maggior parte della critica che, come accennato, ha visto in questi racconti il riflesso degli istinti più bassi dell'autore ovvero il gioco di un divertito umanista. Nell'economia di un libro che evidentemente si pre-

6. Si ricorda che il libro è composto da 40 novelle, una lettera dedicatoria, un'altra in cui l'autore riferisce le raccomandazioni ricevute in sogno da Venere, e una cronaca del «giuoco delle pugna», a cui si aggiungono 36 poesie. Per l'aspetto prosimetrico del novelliere mi permetto di rimandare al mio «*Sentisti, et in rime et in prose, dire alcune cosette di mio*». *Lo strano caso del prosimetro dello Pseudo Sermini*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023), a cura di M. Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2024, pp. 105-121.

7. Si tratta delle novelle VI, XXVII, XXX-XXXII e XXXVIII. Per la trama e la "mappatura" filologico-letteraria dei testi si rimanda alla schedatura offerta dal portale *Re.Novella* (<https://renovella.unisi.it>).

8. Si vedano le novelle III, V, XVI, XXV, XXIX, XXXIV-XXXV, alle quali si può unire la prima parte della XII e la parte centrale della XXXIII (per cui cfr. anche *infra* nota 9). Anche per questi racconti si rimanda al *Re.Novella* (per cui cfr. *supra* nota 7).

9. Unica eccezione è la novella XXXIII, che racconta l'intraprendente avventura di Fiorita; la beffa di frate Ugolino e la contro beffa di Carpino sono raccontate nella sezione centrale: una sorta di novella nella novella, in un certo senso autonoma rispetto alla trama principale.

figge di fornire un'educazione civica e civile, i racconti scollacciati difficilmente possono infatti avere una pura e semplice funzione di compiaciuto *divertissement*.

L'idea di verificare quanto e in che modo le donne siano presenti nella raccolta, e in secondo luogo perché vi abbiano un peso non trascurabile, deriva dalla lettura di un contributo nel quale Lucia Battaglia Ricci rifletteva sulla presenza femminile nel *Decameron*, pronunciato nell'ambito della *lectura Dantis scaligera* in occasione della giornata internazionale della donna, successivamente pubblicato nel volume del 2006 *Dante e Boccaccio*.<sup>10</sup> È chiaro che siamo di fronte a due mondi molto distanti e a due modi di fare letteratura nemmeno lontanamente assimilabili, vero è che la percentuale di novelle in cui compaiono le donne è pressoché identica: 68 su 100 nel *Decameron*, 27 su 40 nelle *Novelle* (67,5%). Come ha giustamente fatto notare Battaglia Ricci, per quanto riguarda il *Decameron* si tratta di racconti amorosi e/o familiari (a esclusione di VI 1, l'eccezione, appunto, che conferma la regola),<sup>11</sup> attraverso i quali Boccaccio, «probabilmente per primo nella nostra cultura, [ha] guardato alla donna in una maniera nuova, modulando sull'articolata casistica di tipologie e comportamenti che affolla le pagine del libro, la sua complessa e solo in parte convenzionale riflessione sull'universo femminile».<sup>12</sup> A differenza di Boccaccio, lo Pseudo Sermini non intende, però, restituire la complessità della psicologia muliebre né rappresentarne le peculiarità gnoseologiche; la sua rassegna porta avanti piuttosto una riflessione, altrettanto anticonvenzionale, sulla condizione della donna nella società contemporanea, mettendo così in guardia il proprio pubblico dai possibili pericoli che queste (svantaggiose) condizioni potrebbero provocare.<sup>13</sup> Se insomma Boccaccio sviluppa una riflessione che potremmo etichettare come filosofica, lo Pseudo Sermini, scendendo dal Parnaso, ne imposta una sociale, pragmatica e ancorata alla vita quotidiana.

Volendo schematizzare, le condizioni femminili portate alla ribalta sono quelle delle giovani in età da marito, che possono essere figlie o sorelle di padri e fratelli avari o inadempienti, quelle delle mogli sottoposte all'autorità

10. *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2006, pp. 167-212.

11. *Ivi*, pp. 175-177.

12. *Ivi*, p. 167.

13. Anche Christopher Nissen aveva notato come nello Pseudo Sermini dietro al motivo ricorrente della seduzione si nasconda soprattutto l'interesse per le reali conseguenze sociali che essa provoca (cfr. Ch. Nissen, *Games of Sex and Power...*, cit., p. 301). Spesso proprio gli epiloghi delle novelle (talvolta anche i meno frequenti prologhi) o i testi poetici funzionano da cassa di risonanza per le questioni sociali e civili messe in luce nei racconti.

del marito o trascurate a causa di tradimenti o inadeguatezze sessuali – impotenza o sodomia – e, infine quelle delle vedove, costrette alla castità ovvero alla rinuncia della tutela dei propri figli.<sup>14</sup>

## 1. La moglie trascurata

La raccolta si apre con una lunga novella, divisa in due parti, nella quale viene raccontata la storia di Montanina, moglie di Andreuccio da Perugia,<sup>15</sup> soffocata dalla gelosia del marito che le impedisce di muovere un passo senza che lui stesso sia presente. Di lei si innamora un altro giovane perugino, ricco e amato da tutti, Vannino, che, per aggirare la severa guardia dello sciocco Andreuccio, decide di farsi aiutare da una vecchia venditrice, attraverso la quale riuscirà a far conoscere all'amata i propri sentimenti. Per far sì che Vannino abbia però modo di incontrare Montanina a quattr'occhi e che possa così convincerla a cedere al suo amore, il geloso marito viene mandato ad Assisi da Marino, un amico del giovane, per una missione diplomatica segreta, per la quale in realtà «il cuoco di casa saria stato sufficientissimo» (I 16), e che il borioso Andreuccio spiffera ingenuamente ai quattro venti.

Andreuccio, non solo borioso, «semplice» (I 6), «tristo» (I 8 e 20) e «geloso» (I 12 e 60), ma anche pavido, a causa di un fiumiciattolo ingrossato per la pioggia, decide di rinunciare alla sua spedizione e di tornare indietro, facendo rischiare in questo modo alla «bella» (I 3), «valente» (I 23-24, 29) e «savìa» (I 24 e 60) Montanina di essere colta in flagranza di reato insieme all'amante, proprio nel momento in cui i due si stanno accomodando nel letto per consumare il loro amore.

14. Nel primo gruppo possiamo annoverare le novelle II, IV, XV, XXIV, XXVIII, XXXIII, XXXIX; nel secondo le novelle I, VII, VIII, IX, X, XVII, XX, XXII, XXVI e XL; nel terzo le novelle XI, XXIII e XXXVII; per le quali si vedano le relative schede del *Re.Novella* (cfr. *supra* nota 7).

15. Come ha giustamente fatto notare Flora Di Legami, il diminutivo/dispregiativo Andreuccio insiste evidentemente sull'alterazione fonematica del celebre Andreuccio di boccacciana memoria, facendo emergere in modo lampante il *surplus* di dabbenaggine rispetto a quello: al contrario di quanto accade ad Andreuccio, per l'Andreuccio pseudoserminiano non c'è possibilità di riscatto e, sino alla fine, resta ingannato senza nemmeno capire di esserlo stato (cfr. F. Di Legami, *Le "Novelle" di Gentile Sermini*, cit., p. 151). Per altri punti di contatto tra questo racconto e alcune delle novelle del *Decameron* (in particolare II 5, III 8 e IV 10) rimando al mio "*Masuccio è stato influenzato dallo Pseudo Sermini?*". *Qualche nuova considerazione sul tema*, in *Il Novellino di Tommaso Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento*, Atti del convegno (Basilea, 14-15 dicembre 2023), a cura di V. Vitale e T. Toscano, Roma, Carocci, in c.s.

A questo punto l'avveduta Montanina architetta, nel giro di pochi minuti, un piano perfetto che, non solo le permetterà di raggirare il marito ma le darà modo di fuggire da quell'unione imposta e sofferta e, al contrario, di realizzare il suo vero amore: la donna invita Vannino a entrare nel cassone nuziale, poi assume una medicina che fa apparire morti e, non appena il marito la raggiunge nella camera da letto, finge di aver penato per lui a causa dei pericoli cui era andato incontro per il maltempo. Non appena le condizioni di salute della donna iniziano a compromettersi, Montanina chiede di poter incontrare il padre confessore, altri due frati della basilica di San Domenico, e il notaio al fine di stendere il testamento che vedrà Andreuccio erede della dote e di tutti i beni della moglie.<sup>16</sup> La donna chiede però di poter portare con sé nella tomba la cassa, nella quale è nascosto l'amante, dove dice di aver riposto alcune «cosette» a lei care. Corpo e cassa, quindi, devono essere condotti nella tomba di famiglia, nel convento dei domenicani, senza che quella stessa cassa venga intaccata o rovinata, pena l'annullamento delle disposizioni testamentarie appena dettate. La donna, poi, facendo affidamento sull'avidità dei religiosi,<sup>17</sup> durante la confessione, suggerisce a frate Ra-

16. Nonostante la storia non sia ambientata a Siena, dobbiamo immaginare che l'autore tenesse a mente il sistema legislativo della propria città: in caso contrario dovremmo presupporre che lo Pseudo Sermini fosse in possesso di raffinate, e soprattutto sconfinite, competenze giuridiche, poco probabili anche per un addetto ai lavori. A Siena, a differenza di altre città come Pisa o Genova, non vigeva nessuna regola che imponesse alle donne di lasciare ai mariti una quota, seppur minima, dei propri beni; inoltre, secondo lo statuto del 1337 (l'ultimo sino alla metà del XVI secolo) il vedovo, oltre alla *donatio propter nuptias*, avrebbe avuto diritto solo a un terzo della dote della moglie scomparsa: cfr. E. Brizio, *La dote nella normativa statutaria e nella pratica testamentaria senese (fine XII-metà XIV)*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CXI, 2004, pp. 9-39, rispettivamente alle pp. 33-34 e 23; sulla normativa testamentaria a Siena si vedano, inoltre, anche gli studi di Gianna Lumia-Ostinelli: *Morire a Siena. Devoluzione testamentaria, legami parentali e vincoli affettivi in età moderna*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CIII (1996), pp. 103-285; «*Ut cippus domus magis conservetur*». *La successione a Siena tra statuti e testamenti (secoli XII-XVII)*, in «Archivio Storico Italiano», CLXI, (2003), 595, pp. 3-51 e *Le eredità delle donne: i diritti successori femminili a Siena tra Medioevo ed età moderna*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», CX (2003 ma 2004), pp. 318-340. In questo caso, quindi, la straordinaria generosità di Montanina sembra volta scaltramente a tenere a bada i possibili sospetti del marito, inibiti attraverso una straordinaria e generosa donazione di beni.

17. L'attaccamento dei frati alla "roba" è deriso a più riprese. La prima volta durante il trasferimento del corpo di Montanina e del cassone dalla casa degli sposi all'avello: i perugini, infatti, stupefatti da quell'insolito corteo, abituati ad associare quell'immagine all'ultima fase del rito matrimoniale, iniziano a motteggiare contro Andreuccio e contro i religiosi che sostengono il cofano, addirittura lanciando sassi contro di loro (cfr. I 41). La seconda volta nel momento in cui i due frati tornano, durante la notte, a recuperare la "refurtiva" (cfr. I 45). La loro brama di ricchezze è infine palesemente punita dall'autore con la morte dell'uno e con la perdita di senno dell'altro (*ibidem*).

mondo e al compagno di approfittare della notte per impossessarsi degli oggetti che sono in essa. In questo modo Vannino, dopo la fuga dei due frati-ladri, atterriti per l'inaspettata presenza di questa paurosa figura, riuscirà a liberarsi e gli amanti potranno lasciare Perugia e trasferirsi a Milano, dove continueranno a vivere felicemente insieme come marito e moglie. L'*happy ending*, infatti, che è suggerito dalla stessa rubrica che introduce la seconda parte – «Come la Montanina resuscitò et divenne moglie di Vannino» (I 43) – è garantito dall'unione matrimoniale che, a sua volta, è sancita da un amore scelto liberamente ma anche dal reciproco affetto e rispetto: infatti, quando i due amanti si incontrano in casa di Andreuccio, il piacevole tempo della cena viene trascorso ricordando i loro primi innocenti incroci di sguardi e le palpitazioni dei loro cuori nell'incontrarsi e guardarsi di straforo, accaduti per altro ben prima dell'adescamento di Vannino, a indicare quindi un fuoco amoroso sincero e nato spontaneamente in entrambi (I 26).

Poco oltre, invece, nell'avello, dopo che Montanina sarà tornata in sé, i due, senza potersi vedere né toccare, si scambieranno qualche battuta su quanto è successo e su quanto succederà, e in quel momento Vannino assicurerà all'amata la sua completa lealtà, aggiungendo che mai ne avrebbe messo a repentaglio l'onore, nemmeno a costo di perdere la vita (I 44).

Tuttavia, la novella non si conclude con la fuga dei religiosi e la libertà degli amanti. Essa presenta, infatti, una coda che vede la coppia di sposi, Vannino e Montanina trasformata nella milanese Pellegrina, per amor di patria tornare a Perugia, non senza prima aver predisposto nei minimi particolari il rientro in modo tale che Andreuccio non si insospettisca. Vannino spedisce infatti una lettera ai propri parenti nella quale spiega di essersi innamorato di Pellegrina proprio per la strabiliante somiglianza con l'amata Montanina (I, 48); inoltre, quando la coppia arriva a Perugia, la donna interpreta alla perfezione il ruolo della straniera, simulando di non conoscere i luoghi e di non comprendere la lingua locale (I 51-52).

Al matrimonio e al ritorno in patria si aggiunge infine, per Montanina, la possibilità di poter confessare alla madre di esserne la figlia e, quindi, di non essere morta, con l'unico limite di dover raccontare che «ove Vannino era entrato per amore», in realtà vi fosse «entrato per forza; et per forza le fu fare quanto era seguito per consalvamento del suo onore» (I 55): la scelta di Montanina, quindi, anche agli occhi della «tenera madre» (I 53), può essere accettabile non perché ha assecondato i propri sentimenti ma perché ha agito per salvare l'onore macchiato. La storia di Montanina, quindi, è la storia di una donna coraggiosa che si è opposta all'autorità del padre – che le impone

un matrimonio ingiusto<sup>18</sup> – e all’ autorità del marito – che, per la sua ossessiva gelosia, le impedisce di vivere –, il cui desiderio può essere esaudito perché realizzato con intelligente audacia e perché, a suo modo, è stato ricondotto a una delle norme sociali condivise: il matrimonio.

## 2. La fanciulla in età da marito

Alla novella di Montanina ne segue un’ altra, a sua volta molto lunga e a sua volta eccezionalmente suddivisa in due parti, nella quale si assiste al racconto di un’ altra storia di una giovane fanciulla sottoposta all’ autorità e agli interessi di un uomo, ossia del padre; la storia di Savina, tuttavia, vedrà una conclusione notevolmente diversa rispetto alla precedente.<sup>19</sup>

Savina è una fanciulla di dieci anni che si sta quindi avvicinando all’ età in cui è bene che il padre inizi a cercarle uno sposo e che stipuli il contratto matrimoniale. Lapo Macinghi, tuttavia, contro la prassi invalsa secondo la quale la primogenita debba essere concessa in sposa mentre le altre possano essere destinate alla vita monacale,<sup>20</sup> per avarizia, a tradimento e contro la volontà della figlia, durante una gita con altre donne, la fa trattenere in convento e, in tenera età, la costringe al monacato; così la giovanissima fanciulla, ritenendosi «forte ingannata, sempre bastemiava et mal contenta vi stava» (II 2), maledicendo continuamente il padre e chiunque altro ne fosse stato responsabile. La reclusione forzata di Savina e il forte rancore verso il

18. La Nuta inveisce infatti proprio contro il padre della Montanina per averle imposto un’ unione iniqua, dettata da interessi personali e non dalla virtù e dalla bellezza della figlia (I 8). E proprio l’ ingiustizia di questa imposizione, secondo il sistema morale dell’ autore, pare autorizzare la donna a cercare di realizzare i propri desideri e le proprie aspirazioni.

19. La novella è analizzata anche da Nissen (*Games of Sex and Power...*, cit., pp. 299-301) come esempio di *sex game*, a cui si rimanda per la descrizione del gioco erotico e per la sua interpretazione.

20. La dote, che talvolta poteva essere particolarmente onerosa per alcune famiglie, tradizionalmente veniva investita solo per le primogenite; le altre figlie femmine, invece, venivano recluse nei conventi cittadini; inoltre, «[i]n una società che non conosce metodi artificiali di regolamentazione delle nascite il celibato diventa la via naturale ed obbligata per la pianificazione familiare. Se al maschio si prospettano diverse possibilità di assolvere il proprio obbligo celibatario, innanzitutto la carriera ecclesiastica o militare, senza tuttavia la necessaria esclusione dalla famiglia dove anche un celibe può conservare un proprio ruolo, per le donne la vita monastica non ammette alternative» (G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 50-51). Sempre Gabriella Zarri fa notare come, fra Quattro e Cinquecento, sia possibile istituire un rapporto diretto tra l’ aumento esponenziale delle doti matrimoniali (e con esso, in molte città, anche la nascita del Monte delle doti) e lo sviluppo delle istituzioni monastiche femminili e, quindi, delle monacazioni coatte (ivi, pp. 46-56).

padre,<sup>21</sup> che le impone un destino che altrimenti non avrebbe scelto, è una situazione comune, garantita anche da testimonianze non letterarie, diffusa ancora quasi un secolo dopo, come si evince chiaramente da quanto scrive l'anonimo autore del *Ragionamento sopra le pompe della città di Bologna* a metà del XVI secolo:

Le donne poi, che per qual si voglia loro laudabil parte, non trovano marito senza immensa dote, quasi come esposte... sono forse alcuna volta sforzate da padri et da fratelli ad entrare con miserabil fortuna ne i monasteri, non per orare et benedire, ma talhor per bestemmia et maledire il corpo et l'anima de' propri genitori et attinenti suoi et accusare Iddio che le habbia destinate a nascere. Et quelle sante case fabricate per libera dedicatione d'animi casti, sono usate, che Dio no'l voglia, come per sentirne di cose rifiutate dal mondo et spurgato et scaricamenti delle famiglie.<sup>22</sup>

La prima conseguenza nefasta della violenza su Savina è la morte della madre che, per il dolore di saperla rinchiusa e disperata, nel partorire il secondogenito, perde la vita insieme al figlio, lasciando così Lapo, più attento alla roba che all'onore e senza nessuno da mantenere, notevolmente ricco. Lo stesso Lapo, così come impone il sistema morale dell'autore, viene però punito dalla fortuna e, quando Suor Savina ha ormai quindici anni, si ammala e muore, lasciando così l'unica figlia erede di tutti i beni.

Gli elementi appena elencati non sono dettagli superflui né aspetti neutri: innanzitutto è già stato rilevato che l'avarizia di Lapo lo induce a derogare alla prassi di far sposare la primogenita; inoltre, Savina può ricevere l'eredità solo perché è l'unica familiare sopravvissuta; in caso contrario, infatti, non

21. Si ricorda che, in assenza del padre, sono i fratelli o, comunque, uno dei componenti maschili della famiglia a stabilire le sorti delle donne di casa.

22. *Ragionamento sopra le pompe della città di Bologna; nel quale si discorre sopra le Perle, i Banchetti et Corsi pubblici, che si fanno per la Cittade*, s.n.t., citato da G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio...*, cit., pp. 52-53. Anche lo Pseudo Sermini ricorda come i conventi venissero utilizzati come “discariche per le figlie in eccesso”, di cui i principali responsabili sono i padri che, per questo, meritano biasimo: «O tapinelle monacelle rinchiusa, che per propria avaritia dalli iniqui et traditori padri vostri ne' monisteri sete state enserrate, qual per inganno et quale per forza! Che orationi sonno allora le vostre? | Veramente le prime dieno essere pregare Idio devotamente per li padri vostri, che gratia vi conceda che loro tutti sieno squartati et piantati [...]. Hor si domanda se i padri delle monache decte, havendovele messe in tal modo per forza, meritano premio o loda da Dio et dal mondo, essendo essi principio di tali operationi che le figliuole, per desperatione, hanno facto, e quale di loro magior fallo ha commesso: o' padri o loro» (XVII 17-18; ma cfr. anche II 28, IV 2 e XXXIII 4).

avrebbe potuto beneficiare dei medesimi diritti.<sup>23</sup> Come si vedrà meglio portando alla luce anche certi aspetti di altre storie, questi particolari sono in realtà assai significativi e spesso denunciano uno *statu quo* inadeguato o, per lo meno, potenzialmente pericoloso.

Con la morte di Lapo, quindi, Savina può godere delle ricchezze che ha ereditato da Lapo che, tuttavia, non bastano ad alleviare le sofferenze provocate dalla sua natura sanguigna e calda che non le concede pace; così, più la giovane rimane in convento, più «non ci f[a] merito nissuno, anco ci acquist[a] ogni dì peccati di nuovo» (II 5).<sup>24</sup> L'arrivo a Firenze di frate Girolamo da Fiesole, famoso in tutta la città per le sue doti di confessore, accende un lume di speranza in lei. Suor Savina chiede così di potersi confessare con frate Girolamo, fiduciosa che le indicherà una via d'uscita alle sofferenze fisiche e, quindi, un modo per evitare le pene dell'inferno. Il religioso riconduce le tribolazioni della giovane all'astinenza sessuale perché, al contrario di quanto è avvenuto, se Savina avesse ricevuto un'educazione sessuale adeguata, avrebbe acquisito gli strumenti utili per evitare la malattia («difecto») che potrebbe addirittura condurla alla morte:

«Oh, che Dio lil perdoni! Come ha saputo verso di te essere sì crudele che non t'habbi messa nella via di guarire di questo difecto? Da lei non è rimasto che tu non

23. Sebbene a Siena vigesse il principio successorio del *privilegium agnationis*, veniva comunque «applicata la regola di *ius commune* per la quale, in mancanza di maschi, le femmine – dotate o non dotate – avevano diritto ad accedere all'eredità paterna» (cfr. E. Brizio, *La dote nella normativa statutaria...*, cit., p. 17). La possibilità delle figlie di poter ereditare i beni del padre (ad esclusione dei simboli del potere del lignaggio come case, torri, e castelli) tra lo statuto del 1262 e quello del 1339 subirono delle restrizioni sempre più severe: se da prima le figlie potevano ereditare in assenza di altri figli maschi legittimi, in seguito potevano farlo solo in assenza di altri figli maschi e, infine, esclusivamente in assenza di «*aliquo legitimo mascuolo descendente per lineam masculinam*» (cfr. G. Lumia-Ostinelli, *Le eredità delle donne*, cit., pp. 324-325). Anche per questa novella dobbiamo immaginare che l'autore avesse a mente il sistema legislativo della propria città (cfr. *supra* nota 16).

24. Nissen fa notare come già all'inizio della storia, quando suor Savina confessa questo conflitto ineludibile tra il desiderio naturale e i doveri religiosi, nello Pseudo Sermini non ci sia traccia di condanna morale (cfr. Ch. Nissen, *Games of Sex and Power...*, cit., pp. 299-300). In effetti, anche in altre novelle della raccolta, laddove i due amanti siano giovani e consenzienti e laddove riescano a condurre segretamente la relazione, l'autore non sembra biasimare il comportamento: infatti, «le pseudo Sermini ait bel et bien véhiculé, et pas de façon négative, l'aspect contre-nature de la chasteté, de la virginité et de la continence chez les hommes comme chez les femmes, et surtout chez les jeunes individus» (V. Rimbart, *À l'encre noire. Veuves et littératures, veuves en littérature en Italie (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Thèse de doctorat en Études Italiennes, sous la direction de M. Residori et I. Chabot, École doctorale 122 Europe latine – Amérique latine, Sorbonne Nouvelle, Corso di dottorato in Studi storici, geografici e antropologici – curriculum Studi storici, ciclo XXXIV, Università degli Studi di Padova, p. 336).

ti sia morta o almanco intisichiata! O la tua madre non t'avisò ella mai di nulla?». Ella rispose: «Ella si morì di dolore ché 'l mio crudel padre me ci messe per forza, sì che ella non mi poté dare consiglio né adiuto, sì che io non ebbi mai consiglio né adiuto da persona et non mi medicaì mai».

El frate si maravigliava dicendo: «O sventurata, come sei tu viva? Ma poiché così è, io t'asolverò! Che si tu l'havessi saputo, io non t'asolverei senza licentia del papa, che, havendolo tu saputo, saresti stata micidiale di te stessa; ma io t'ho per scusata per non saperlo et per la tua purità». (II 8-9)

L'effetto delle parole del frate è senza dubbio comico: Girolamo, infatti, può fare leva sull'ingenuità di Savina perché nessuno le ha mai spiegato come funzionano certi aspetti della vita intima di una donna, aspetti che l'avrebbero aiutata a interpretare il proprio malessere, e può così farle credere che senza la pratica medica che dovrà seguire, ossia quella sessuale, metterà a repentaglio la propria vita. La spiegazione del frate, tuttavia, è comica ma non così paradossale come saremmo portati a credere: in realtà si basa sulle conoscenze mediche del tempo, secondo le quali l'astinenza sessuale femminile avrebbe potuto condurre le donne alla morte attraverso il soffocamento uterino; la *suffocatio* o *perfocatio matricis*, già riconosciuta da Ippocrate, era considerata infatti una patologia, descritta con sintomi simili all'apoplessia o all'epilessia, generata dall'astinenza sessuale, che avrebbe provocato nella donna una ritenzione spermatica impura e pericolosa che solamente il liquido seminale poteva smaltire e purgare.<sup>25</sup>

Per far fronte a questa necessità, aggiunge Girolamo, gli antichi, buoni e saggi, hanno stabilito che i frati soccorrano le monache, concedendo loro un poco di “refrigerio”, ammaestrando le loro sante, tanto più le giovani, alle quali hanno facoltà di somministrare una medicina che darà loro sollievo dalla “calidità” cui sono costrette, guarendole quindi dalla malattia dalla quale sono ammorbate. I due si accordano quindi affinché la medicina

25. Ad esempio, nel *Liber de sinthomatibus mulierum*, Trotula descrive la sintomatologia a cui sono a rischio le vergini e, soprattutto, le vedove, cioè quelle donne che, abituate a praticare, dopo la morte del marito, sono costrette all'astinenza: «Contingit autem hoc eis que viris non utuntur, maxime viduis que consueverunt uti carnali commercio. Virginibus etiam solet evenire cum ad annos nobiles pervenerunt et viris uti non possunt, et cum in eis multum habundet sperma, quod per masculum natura vellet educere; et hoc semine superhabundante et corrupto quedam fumositas frigida dissoluitur et ascendit ad partes quasdam que a vulgo collaterales dicuntur quia cordi et pulmonibus sunt vicine [...] unde solet fieri impedimentum vocis» e «Sunt autem quedam mulieres quibus non committitur carnale commercium, tum quia voto, tum quia religione tenentur, tum quia vidue sunt, quia quibusdam mulieribus non licet ad secunda vota transire, que cum voluntatem habeant coeundi et non coeunt, gravem incurrunt aegritudinem». I testi sono tratti da Trotula, *Un compendio medievale di medicina delle donne*, a cura di M.H. Green, traduzione italiana di V. Brancone, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, §§ 47 e 141.

possa essere offerta e ricevuta, stabilendo di incontrarsi nella stanza della donna, dopo il suono della grossa:

Ella obediante et disposta a fare ciò che el medico gli comandava, attendeva a ubbidire. Allora el frate disse: «Suor mia, volendo sanificarti a perfectione di questo male, hora ch'io ho veduto el tuo difecto, piglia questa medicina»; et assetandola per lo verso ad tal bevanda ricevere, pose la tasta ove era el difecto. (II 13)

La medicina verrà somministrata e ricevuta a cadenza regolare per circa un mese, sino a quando Girolamo, a causa di un viaggio in Terra Santa, minaccia di lasciare suor Savina che, ormai sana, potrebbe interrompere la cura. La monaca, tuttavia, non è disposta a rinunciare ai diritti acquisiti e così i due amanti escogitano un piano per abbandonare la vita religiosa e, spacciandosi per due sposi lucchesi di nome Troilo Guinigi e Pulisena, approdano in terra veneziana dove continuano a vivere felicemente per più anni. Ancora una volta pare che l'autore premi l'intraprendenza della donna e le sue aspirazioni personali:

Sermini has thus far pronounced no explicit condemnation of these servants of God, neither for their sexual union nor for the complete violation of their vows; he has in fact vituperated no one but Savina's father for his original act of avaricious cruelty, at the tale's beginning.<sup>26</sup>

Il nuovo equilibrio viene catastroficamente compromesso dal tradimento di Troilo/Girolamo con una bella, giovane e ardita veneziana di nome Mar-

Su questi aspetti si veda inoltre C. McCarthy, *Love, Sex and Marriage in the Middle Ages: a Sourcebook*, London, Routledge, 2004, ma anche D. Jacquart e C. Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985. Sul tema dell'astinenza sessuale femminile e i pericoli a essa connessi rimando anche al bel saggio di Natascia Tonelli, per altro incentrato sull'interpretazione delle vicende di una vedova d'eccezione, la Ghismonda boccacciana: *Fisiologia e malattia nello specchio della letteratura: la prevenzione salutare in "Decameron" IV 1*, in *La medicina nel basso Medioevo. Tradizioni e conflitti*, Atti del LV Convegno storico internazionale (Todi, 14-16 ottobre 2018), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2019, pp. 97-111; qui è possibile recuperare moltissime informazioni utili e ulteriori citazioni tratte da testi scientifici attraverso i quali Tonelli spiega come la pratica sessuale fosse percepita come necessaria a mantenere il corpo in salute. Il tema della malattia dell'utero ritornerà poi anche in una delle novelle di Masuccio, per cui si veda senz'altro V. Vitale, *Il soffocamento uterino nella terza novella del "Novellino" di Masuccio*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI* (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Naciovich e A. Torre, Adi editore, Roma (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Vitale.pdf>).

26. Ch. Nissen, *Games of Sex and Power...*, cit., p. 300.

chigiana: l'amante, infatti, infrange *the true love* e per questo viene giustamente punito da Venere e ridotto in schiavitù; Savina/Pulisena, disillusa e disperata, ripiega su un altro uomo, molto più anziano di lei, che, per l'eccessiva fatica sessuale a cui la donna lo sottopone, nel giro di poco tempo muore, lasciandola erede di tutte le sue ricchezze. Ormai fuori di sé, Savina decide di continuare la sua vita libera, e libera significa meretrice, sino a quando rimane incinta di un uomo che scopre essere il fratellastro, partorendo pertanto un figlio deforme, «miracolosamente maschio et femina» (II 27). La situazione è ormai irrecuperabile: prima il fratello con il bambino in braccio e poi Savina stessa si lasciano precipitare in mare togliendosi la vita. La novella, l'unica della raccolta con esito tragico, si chiude quindi su questo triplice suicidio, al quale segue la feroce invettiva dell'autore contro l'avarò Lapo ritenuto il responsabile di tutti i mali:

Hora ti gode, Lapo Macinghi, che per avaritia mettesti nel munistero la tua figliuola per forza, et per tua cagione sonno tanti mali arrivati, che meritamente credo che nelle crudeli branche di Satanasso tu sia. (II 28)

Nel sistema morale dell'autore, quindi, Savina è innocente ed è andata incontro a questo triste destino perché è stata doppiamente vittima: di un padre avaro e insensibile alle aspirazioni della propria figlia, di un uomo che infrange il patto d'amore che con lei aveva stipulato e dissacra l'unione pseudo matrimoniale che a lei lo aveva legato. Il tenace spirito d'iniziativa che, almeno inizialmente, aveva permesso alla donna di assecondare i propri desideri, viene ripagato solo fintanto che, come in precedenza abbiamo visto essere accaduto a Montanina, la condizione perseguita e raggiunta possa essere ricondotta entro le norme sociali condivise, ovvero il matrimonio; quando queste vengono meno, la catastrofe diviene inevitabile.

### 3. L'educazione sessuale

L'idea che alle giovani fanciulle vada fornita un'adeguata educazione sessuale è diffusa in tutta la raccolta. Molte delle storie incluse in essa, difatti, suggeriscono che, se le giovani fossero ben addestrate, ossia smaliziate e decise, potrebbero acquisire uno straordinario potere sul marito e, in questo modo, evitare un triste destino di mogli sottomesse o trascurate.

Ad esempio, nella XXVIII novella la giovane Gemina viene solleticata dal proprietario dei terreni lavorati dai genitori, soprannominato eloquentemente Malizia, a imparare il «giuoco della purità» (XXVIII 5): tale pratica, le assicura l'uomo, potrà concederle un assoluto dominio sul futuro consorte.

Sebbene la fanciulla abbia diciotto anni e, quindi, sia ormai adulta, non ha tuttavia ricevuto un'educazione erotica adeguata, anche perché i genitori «quel conto di maritarla facevano che se havuta non l'avessero» (XXVIII 2). La purezza della fanciulla, e di conseguenza la sua ingenuità, e le esitazioni di Macciante et monna Biagia fanno sì che l'astuto e smaliziato Malizia riesca ad allettare Gemina. La fanciulla, infatti, timorosa di ritrovarsi a pagare lo scotto della propria ignoranza, chiede all'uomo di insegnarle quel gioco che, a quanto le dice Malizia, alle sue pari aveva procurato numerosi vantaggi:

Et valsele assai quando n'andò a marito, ché fu cagione el saper di quel giuoco che el suo marito di lei s'inamorò et, se ella volesse da 'llui lacte di gallina, lui modo trovarrebbe d'haverlo. Et chi quello non sa fare et vanno a marito, come una manimorcìa el marito non le vuole mai più bene et mandala mal vestita et peggio calzata, dandole spesso di gran bastonate. (XXVIII 7)

L'aspetto del vestiario (una «manimorcìa» è una donna sciatta e trascurata), ancora una volta, è un dettaglio estremamente realistico; le donne, infatti, non potevano provvedere in autonomia al proprio fabbisogno poiché esse dipendevano economicamente da una figura maschile, dal padre o dai fratelli prima, dal marito poi, marito che nei giorni e nei mesi che precedevano il matrimonio e durante tutto l'anno che seguiva le nozze aveva la responsabilità di fornire alla moglie un intero guardaroba.<sup>27</sup> Il Malizia, quindi, fa leva su certi tasti particolarmente sensibili: le donne, se ben educate ad adottare un comportamento audace e astuto, possono determinare la loro futura condizione di spose ma anche di esseri umani infatti «[f]or Sermini, sex games serve as avenues to empowerment, emotional and social accomodation; they are the pivot on wich a critical situation turns, most often for the better».<sup>28</sup> Per questo motivo, anche i tradimenti dei mariti possono dipendere da una cattiva o mancata istruzione delle loro rispettive novelle spose. Secondo frate Alessandro, dal quale Fioretta si è recata per confessare il desiderio di vedere morto il marito che «per suo uso una femina» teneva (XVII 2), la relazione extraconiugale di Gasparre è stata causata dall'atteggiamento timido e ritroso della stessa Fioretta. Quando il religioso chiede alla donna

27. A differenza di ciò che accadeva a Firenze, abiti, calzari, accessori e gioielli non rimanevano di proprietà del marito, anzi si proibiva che il marito potesse chiederle alla moglie la restituzione. Per la realtà fiorentina, più rigida, si veda Ch. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 161 e segg., mentre per quella senese, più indulgente, si rimanda a E. Brizio, *La dote nella normativa statutaria...*, cit. p. 38.

28. Ch. Nissen, *Games of Sex and Power...*, cit., p. 302.

come si sia comportata col marito prima del matrimonio, Fioretta, credendo di rispondere correttamente, gli assicura di non essersi concessa a lui e di aver tentato persino di sottrarsi al talamo nuziale. Secondo il confessore, proprio questa maldestra accoglienza ha indotto il marito a trascurare Fioretta e, di conseguenza, a cercare un'amante:

Lui rispose: «Molto male faceste, et però non te maravigliare se lui ti tracti male! Ciò che tu dici, però che 'l matrimonio, quando non si fa come si deve, genera tra moglie e marito quista discordia, sempr'è a danno di quello da cui essa procede. Hor, daraicata, non vedi tu che tu sè in ispergiurio e vieni scomunicata se non te correggi? Et non sai tu che al fare della guadia tu gliel promettesti acconsentirli e lui ta te? Poi, volendo far lui suo dovere, tu non consentisti, si ché ti sta molto biene se lui non te fa el dovere! (XVII 9)

Per questo motivo, la soluzione che frate Alessandro propone all'ingenua Fioretta è quella di ristabilire i giusti equilibri di coppia attraverso una nuova prima notte di nozze, durante la quale la moglie, al contrario di quanto ha fatto in passato, dovrà farsi incontro al marito con intrepida spudoratezza. Questa seconda prima notte di nozze, tuttavia, sarà riprodotta con l'ausilio di frate Alessandro, che dovrà impersonare Gasparre, e sarà attivata dall'impiego di un'erba portentosa che indurrà il marito a liberarsi dell'amante e l'amante a chiedere perdono a Fioretta e a riconsegnarle i doni ricevuti da Gasparre, a patto però che la moglie sia disposta a perdonare ogni ingiuria inflittale dal marito. Secondo il frate, le erbe dovranno essere utilizzate durante «certe cerimonie» che dovranno avere luogo in un posto appartato e nel quale «alcun lustro respreda» (XVII 4): così Alessandro potrà incontrare Fioretta nella stanza da letto matrimoniale e li potrà impostare un duplice gioco di scambio di ruoli che vedrà prima il frate, dismessi gli abiti religiosi, indossare quelli di Gasparre e interpretare il ruolo del marito e, poco dopo, dismettere i panni di Gasparre per indossare quelli di Fioretta che, a quel punto, indosserà le "brache" di Gasparre. In questo modo il confessore e la donna potranno riprodurre per filo e per segno la prima notte di nozze e fare in modo che la moglie, identificandosi con il marito, ne possa acquisire autorità e autorevolezza:

«Accioché la cosa haggia piena et optima conclusione, è necessario che tu Gasparre diventi e io Fioretta sua donna et tua et che le 'ngiurie ricevute si ristituischino l'uno all'altro di punto. Et perché tu possa havere a pieno tua intentione d'essere tu l'amministratrice et lui stare a tua ubidentia, però la sua birretta t'ho messa in testa. Ora bisogna un'altra cerimonia fare, peroché è dovere che quello che porta le brache in casa, quillo die essere riverito. Tu hai la birretta sua, la quale ti fa maschio in vista; mo bisogna dimonstrarsi in facti et però le brache che Gasparre infino qui ha in segno

d'uomo portate bisogna che colle tue proprie mani in suo nome mi cavi et a te propia le metta: e a quisto non esser lenta, che te ne pentaresti, ma come huomo virile in quisto principio animosamente è necessario ti mostri». (XVII 11)

In realtà non è dato sapere se l'erba che Fioretta spande sul corpo di Alessandro/Gasparre servirà effettivamente a mutare le abitudini dell'uomo; sappiamo soltanto che «el dentale ella et la bure col maschio insieme si commise per modo che 'l bifolco a quisto non harie aposto covelle» (XVII 16) e che il campo venne arato a lungo con quegli strumenti, dando ottimi frutti. Nessun rimprovero, quindi, viene rivolto a Fioretta per aver trovato il modo di ovviare all'astinenza impostale dal marito, come è ribadito dallo stesso Pseudo Sermini, nella conclusione della novella, quando fa presente che come nessun puledro abituato a pascere a suo piacimento potrebbe essere lasciato a bocca asciutta, così nessuna donna abituata a gustare le piacevolezze della vita matrimoniale, obbligata a torto all'astinenza, potrebbe evitare di accettare il soccorso offertole (XVII 17).

#### 4. Le vedove

L'altra condizione femminile rappresentata nelle novelle è quella delle vedove. Una volta morto il marito, infatti, le donne sono costrette a scegliere se continuare a vivere sotto il tetto coniugale, rinunciando quindi a risposarsi, oppure pretendere la restituzione della dote e rientrare nella famiglia di provenienza e, magari, su insistenza dei famigliari, reinvestire quella stessa dote per convolare a nuove nozze e saldare così nuove alleanze familiari. Non poche problematiche sono connesse a questa scelta, soprattutto se la giovane vedova è anche una giovane madre poiché nel caso in cui la donna scelga di risposarsi, dovrà rinunciare alla tutela dei propri figli.<sup>29</sup>

In questa sede saranno analizzate due novelle nelle quali il tema della vedovanza serve per costruire vicende con esiti opposti. Nella XI novella, la terza del ciclo dei finti frati Puccio e Ianni, la giovane e bella Alisandra rimane vedova a causa delle macchinazioni di frate Puccio che, innamorato della donna, per eliminare l'avversario, prima uccide il marito, poi il fratello al quale la giovane vedova intende rivolgersi affinché le trovi un nuovo sposo. La donna, infatti, confessa a frate Puccio la sua difficoltà a contenere

29. Nella realtà senese, la madre è privilegiata quale tutrice dei figli, a patto che non si risposi (cfr. G. Lumia-Ostinelli, «*Ut cippus domus magis conservetur...*», cit., p. 26 e nota 72).

il desiderio sessuale<sup>30</sup> e così, per soccorrere Alisandra e tutte le altre giovani vedove che come lei patiscono le stesse pene, Puccio, ispirato da un angelo, propone alla donna di istituire un convento detto «di Sancta Viduità», in cui potranno essere ospitate e ricevute «quante giovane vedove da trent'anni in giù vi si vogliano commettere, commettendovi esse le ricchezze loro, accioché niente manchi a nissuna» (XI 10); tra di esse, inoltre, non devono esserci né vecchie né storpie, «né zoppe, né monche, né cieche, né che habbino alcuno segnale che non piaccia» ai due fondatori.<sup>31</sup> In questo santo luogo, tutte loro potranno onestamente e copertamente esercitare con il proprio confessore il «sancto et comparevolo matrimonio» (XI 12) necessario per mantenerle in salute e temperare la concupiscenza carnale. Il convento viene istituito e all'inaugurazione, descritta come una grande festa, partecipa con allegria tutta Roma. Dopo soli sei mesi, tuttavia, le donne sono quasi tutte in stato di gravidanza e così il papa, per eliminare ogni traccia di quel luogo scabroso, fa ardere il convento, e con il convento tutte coloro che vi sono all'interno. I finti frati, invece, grazie alla loro scaltrezza, riescono a cavarsela e a concludere la loro vita in odore di santità.

Anche se la vicenda di Alisandra ha una conclusione catastrofica, in realtà l'autore non pare condannare né il tentativo di risposarsi né il «comparevolo matrimonio» (XI 12) grazie al quale la vedova potrà avere una vita sessuale attiva e salutare. L'incontinenza della donna, per l'autore, è un dato di fatto, è uno degli aspetti naturali soprattutto legati alla gioventù, e il desiderio di risposarsi, quindi, non è che la reazione di una donna molto devota che, consapevole delle proprie esigenze igienico-sanitarie, sa che per mantenersi in buona salute deve avere una vita sessuale, e che per averla senza cadere tra le grinfie di Satana ha bisogno di un nuovo marito. Rimbart ricorda che il comportamento della vedova è legittimato, ad esempio, dalle parole di un passaggio della prima lettera a Timoteo di San Paolo: «volo ergo iuveniores nubere filios procreare matres familias esse nullam occasionem dare adversario maledicti gratia iam enim quaedam conversae sunt retro Satanam» (5, 14-15) o da uno della prima lettera ai Corinzi: «dico autem non nuptis et viduis bonum est illis si sic maneant sicut et ego quod si non se continent nubant melius est enim nubere quam uri» (7, 8-9). In sostanza, Alisandra

30. Nel Medioevo, e ancora a questa altezza, si credeva che fossero soprattutto le vedove, ovvero le donne che già avevano assaporato le gioie della vita coniugale, ad avere difficoltà a tollerare la castità e a essere soggette al rischio di *suffocatio*; cfr. N. Tonelli, *Fisiologia e malattia...*, cit., pp. 106-107, ma anche *supra* nota 25.

31. Zarri mostra che, in alcuni casi, questi istituti erano diventati dei pubblici bordelli frequentati dal patriziato cittadino (G. Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio...*, cit., pp. 70-81); mentre Rimbart legge in questa storia la parodia di alcuni monasteri "specializzati" nell'accoglienza di ragazze di buona famiglia intenzionate a condurre una vita lontana dal rigore monastico (V. Rimbart, *À l'encre noire...*, cit., p. 328).

vorrebbe cercare di soddisfare le proprie esigenze in modo irreprensibile, evitando di cadere nel peccato e senza trasgredire le norme sociali condivise.<sup>32</sup> La castità, secondo lo Pseudo Sermini, è una virtù innaturale, soprattutto quando deve essere praticata dai giovani, mentre la pratica sessuale è necessaria alla salute, al pari di una buona e sana alimentazione: non a caso il piacere degli amanti è spesso espresso attraverso delle metafore alimentari, come anche nel caso di Alisandra che, «agustandole molto la carne e 'l sapore», ingolosita di quella vivanda, si accorda con Puccio affinché possa nutrirsi il più spesso possibile. Sempre Rimbert, inoltre, fa notare come l'autore non presenti la pratica sessuale come un peccato ma piuttosto come una soluzione al peccato, perché attraverso di essa le donne si possono liberare da un pensiero ossessivo, legato anche a una questione di tutela della propria salute, e dedicarsi senza altre preoccupazioni alla preghiera:

E a me ha comandato perch'io vi promissi che alla gioventudine vostra, conoscendo ogni vostra compassione, darebbe riparo, accioché voi honestamente, con celato modo, questo vostro libidinoso pensiero raffrenate, che come vostro congionto compare et vostro secretario, in confessione, accioché l'honor vostro si mantenga et perché più divotamente stare potiate in oratione senza quello stimulo, che ogni settimana almeno due volte io sia tenuto, sotto pena d'ubbidientia, venire cautmente a giacere con voi quelle nocte, accioché mantenere vi possiate in quell'ordine et che voi siate specchio a tutte l'altre d'honestà et ch'io il sancto et comparevolo matrimonio necessario alla salute vostra secretamente usi, concordevolmente con voi, per temperare ogni vostra concupiscentia carnale; et per sua parte vi dico che questo non è peccato, anco mercé, ché così ha disposto perché voi et io ci potiamo mantenere nelle regole nostre et salvare l'anime a lui. (XI 12)

La fine alla quale va incontro il monastero, quindi, non è una critica rivolta alle giovani donne (e ai giovani uomini) che “procacciano la loro ventura” ma, piuttosto, un attacco contro quelle istituzioni religiose che accoglievano donne tutt'altro che devote e poco propense a condurre una vita morigerata.<sup>33</sup> L'unico errore di Alisandra e delle altre giovani, casomai, è stato quello di non aver saputo gestire il loro corpo, ovvero di non aver saputo porre rimedio alle loro gravidanze e, di conseguenza, di aver messo a rischio il segreto della pratica salutare ripetutamente messa in atto:

La qual cosa, in capo di sei mesi, secretamente all'orechie del papa pervenne, et chiaritosi della verità che quasi tutte pregne si trovaro, secretamente el papa dà ordine, per honore di Sancta Chiesa, accioché 'l chericato non venisse scoperto in tanto

32. Cfr. *ivi*, pp. 303-305.

33. Cfr. *supra* note 22 e 31.

abominio, che una nocte tutto quel luogo detto «Sancta Viduità» arse affattamente con vinticinque vedove et quatro converse che dentro v'erano, che non si seppe il perché no fu lassato soccorrere: et così quel convento fini. (XI 23)

Il tema della vedovanza ricorre anche nella novella XXIII, nella quale una giovane vedova di nome Pellegrina, per amore del figlio in fasce, rinuncia a risposarsi pur di non dover abbandonare il piccolo. Quindi, contro il parere dei fratelli, rifiuta un secondo matrimonio e decide di vivere con la madre, il piccolo, una balia e una schiava: una sorta di gineceo, privo del controllo maschile e, pertanto, potenzialmente pericoloso. Presto, tuttavia, per la vedova la situazione diviene insostenibile a causa della difficoltà con la quale riesce a temperare il desiderio sessuale ma, soprattutto, per l'arrivo del nuovo vescovo, il ventitreenne Abramo, «savio, gratioso et gentile» (XXIII 3). La Pellegrina, infatti, «vedendolo più volte et sentendolo tanto d'umanità et di gentileza lodare, di lui fierissimamente s'inamorò» (ivi). La madre, accorgendosi del turbamento della figlia, interviene quindi affinché sia ricevuta e confessata dal vescovo. Pellegrina, così, accolta da Abramo, confida le proprie pene:

«Missere, el magiore peccato ch'io habbia si è della maladetta passione et tentatione della carne», dicendo, «io son giovana et sana et vivo assai bene et sto in agio et, per non abbandonare el mio figliuolo, io non mi voglio maritare; et, per star casta et in honore mantenermi, pato di di et di nocte gran passioni. Di che di questo, monsignore, v'adimando consiglio quello che io habbi da ffare di conservarmi in honestà et in atto veduile et che questa passione da me se diparta». (XXIII 16)

Il vescovo, vista la bellezza e l'età della donna, e interpretata correttamente la sua richiesta di confessione, per il cui peccato sarebbe bastato un «vile pretignuolo» (XXIII 17), accoglie la proposta implicitamente avanzata da Pellegrina e le offre il modo per salvare entrambe le loro anime: le propone di incontrarsi e di testare la loro forza di sopportazione e la loro resistenza ai piaceri della carne. Una volta ritrovati nel letto, i due iniziano una sorta di marcia di avvicinamento dei loro corpi, tesa ad acuire il loro spirito di sacrificio, sino a quando «el polleretto» riesce a entrare «in tenuta» (XXIII 16):

ove, trovando la rastraliera e mangiatoia ben fornita, tutta quella nocte róse a suo senno, per modo che misser lo vescovo e la Pellegrina presero del sì bel rodere suo gran piacere et dilecto et maxime della divota et sancta constantia di non peccare insieme niente. (XXIII 16)

Gli incontri per “disprezzare le carni” continuano a lungo, con la complicità della «tenera madre» (XXIII 17) che, ogni volta (ben quattordici!) in cui la figlia «come retruopica pareva che venisse» (ivi), provvede a farle assumere una bevanda che le permette di eliminare quelle «superfluità» (XXIII 17).<sup>34</sup>

A quanto ne sappiamo, la relazione tra Pellegrina e Abramo, a differenza di quella tra Alisandra e Puccio, continuerà a lungo perché gli amanti, oltre a essere giovani, sono anche consenzienti – Alisandra, invece, per lo meno all’inizio è stata raggirata da Puccio e indotta a tradimento a giacere con lui – e savi, per cui, anche grazie alla compiacenza della madre di Pellegrina, possono mantenere la segretezza della loro unione ed evitare di turbare le norme sociali.

## 5. Conclusioni

Troppo pochi sono gli elementi che sino ad oggi abbiamo a disposizione sull’autore per poter interpretare il suo punto di vista su una *querelle des femmes* che, tra l’altro, si svilupperà solo molto più tardi; è però senz’altro possibile individuare dietro a questi racconti l’esigenza di denunciare uno *statu quo* instabile e insidioso, per il quale, in qualche modo, lo Pseudo Sermini fa percepire la necessità di trovare un correttivo. Insomma, la raccolta

34. L’aggettivo «tenera» accostato alla madre, pare riflettere «l’idée bien diffusée d’analogie mère/fille et [...] de transmission de connaissances gynécologiques contestables pour l’époque» (V. Rimbart, *À l’encre noire...*, cit., p. 344). Come ha notato anche Rimbart, è possibile supporre che la madre sia a sua volta una vedova, per cui: «[I]’acte de la vieille dame peut ainsi être justifié d’une part par la nécessité de protéger l’honneur de leur famille, d’autre part par la compréhension d’une situation de frustration qu’elle a elle-même expérimentée antérieurement» (*ibidem*). A proposito dell’aborto, inoltre, Nissen fa presente che, a differenza di quanto scrivono Robert J. Clements e Joseph Gibaldi nel volume *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes* (New York, New York University Press, 1977) tale pratica si ritrova per la prima volta nel nostro testo (XXIII 17, XXIV 21 e XXXIII 31, a cui si può aggiungere anche XVII 18) e non in Bandello (cfr. Ch. Nissen, *Games of Sex and Power...*, cit., p. 302). Il tema, in verità, è presente anche nel *Novellino* di Masuccio nella sezione conclusiva che commenta la VI novella e anche nella XXIII e XXXV (per cui cfr. il mio “*Masuccio è stato influenzato dallo Pseudo Sermini?*”, cit.). È particolarmente significativo che nelle novelle sia presente questo tema: con l’aborto, infatti, viene negata l’unica finalità per la quale, nella concezione medievale, era ammesso per la donna provare piacere sessuale poiché «il raggiungimento del piacere femminile, e dunque l’emissione dello “sperma” della donna contestualmente all’emissione dello sperma del suo partner, viene correlato alla generazione, che è il fine unico dell’unione sessuale» (N. Tonelli, *Fisiologia e malattia...*, cit., p. 102).

si configura come un tentativo di sollevare questioni urgenti e reali, attraverso un libro provocatorio, nel quale tuttavia l'osceno, il proibito, il malizioso, al contrario di quanto è stato detto in passato, non sono il gioco di un divertito umanista che costruisce audaci «primi piani di fotogrammi per tenere desto il piacere della vista e dell'ascolto dei destinatari»,<sup>35</sup> quanto piuttosto uno strumento per accentuare i risvolti negativi di norme e leggi che regolamentavano il vivere civile. E sebbene sarebbe anacronistico pensare che l'autore scrivesse per rivendicare alle donne più diritti o più autonomia, di certo le figure femminili che popolano le pagine della raccolta raccolgono l'eredità di alcune eroine decameroniane; e se già le eroine decameroniane, come ha fatto presente Picone a suo tempo, avevano spazzato via la donna angelo di memoria dantesca a favore della donna-donna,<sup>36</sup> in questo «panetto d'insalatella» (*Lettera dedicatoria 2*) quelle stesse donne-donne, dotate di lucidità mentale e prontezza di spirito, pur di inseguire la propria soddisfazione, si oppongono con forza a una realtà nella quale le regole vengono fatte e imposte dagli uomini, uomini della cui «provvedenza»<sup>37</sup> forse vorrebbero non dover avere più bisogno.

35. Cfr. F. Di Legami, *Le "Novelle" di Gentile Sermini*, cit., p. 165.

36. Già Picone, a proposito del *Decameron* di Boccaccio aveva infatti scritto: «In effetti, alla donna-demonio deprecata dal modello orientale, e alle donna-angelo esaltata da Dante, l'autore del Centonovelle sostituisce la donna-donna, nella sua identità sociale e psicologica, ma anche nella sua diversità affettiva e sessuale» (M. Picone, *Il "Decameron" come macro-testo: il problema della cornice*, in *Introduzione al "Decameron"*, a cura di M. Picone e M. Mesirca, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 9-33, a p. 25).

37. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Bur, 2013, I, Intr., 74.



# *Non solo Giulietta. Amori e autorialità femminili. Il caso di Giulia Bigolina e la tradizione novellistica veneta*

di Elisa Curti\*

Bernardino Scardeone, nel 1560 in quella sorta di grande dizionario biografico dei padovani illustri dall'antichità al 1559 che è il suo *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, strumento ancora oggi fondamentale per chi si occupi di Rinascimento veneto, dedica una voce a Giulia Bigolin, o – impiegando la formula epitetica più diffusa – Giulia Bigolina:

Ita nunc Iuliam Bigolinam facundia singularis, lepor, gratiaque sermonis, et *eximia etruscae linguae peritia* vehementer extollit.<sup>1</sup>

Nata probabilmente intorno al 1518-1519, in un'agiata famiglia dell'aristocrazia padovana, imparentata per via matrimoniale con Sperone Speroni,<sup>2</sup>

\* Università Ca' Foscari Venezia.

1. B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea, Nicolaus Episcopus, 1560, Liber III, Classis XIV (*De Iulia Bigolina*), p. 368. In questa e nelle successive citazioni i corsivi sono miei.

2. Traggio le notizie da G. Bigolina, *Urania*, a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2002, *Introduzione*, pp. 13-66: 13-37 e Ead., *Urania: the Story of a Young Woman's Love & The Novella of Giulia Camposampiero and Thesibaldo Vitaliani*, edited and translated by C. Nissen, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, *Introduction*, pp. 1-20. Altri elementi si ricavano anche da V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova: la villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano Dentro, Biblioteca pubblica comunale-Centro culturale, 1993, pp. 53-62. Da quanto si ricava dai dati d'archivio, Giulia Bigolina nasce da Gerolamo e Alvisa Soncin e risulta poi sposata, almeno dal 1534, a Bartolomeo Vicomercato da cui avrà tre figli. Secondo Valeria Finucci la data di nascita potrebbe dunque essere collocata intorno al 1518-1519, tenendo conto dell'età media dei matrimoni femminili. La morte andrà ascritta invece alla seconda metà degli anni Sessanta, dal momento che il suo testamento è datato 27 luglio 1563 (Archivio di Stato di Padova, Archivio notarile, 829, foll. 64r-66r, trascritto in G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., pp. 5-8) e un documento catastale del 21 marzo 1569 la cita come ormai morta («q. [quondam] M. Giulia Bigolina»: Archivio di Stato di Padova, Estimo 1518, Polizze della città, b. 34, foll. 141r-141v, sempre in G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 5).

Bigolina partecipò, seppur da una posizione appartata, alla vita culturale padovana, coltivando contatti con i membri dell'Accademia degli Infiammati e raggiungendo una qualche visibilità se, per esempio, come ha ben ricostruito Valeria Finucci, è scelta come unica interlocutrice femminile nel trattato *A ragionar d'Amore* del 1555, dove dibatte alla pari con due uomini sui pregi dell'amore.<sup>3</sup> Di lei ci sono rimasti un racconto lungo, di impianto romanzesco, intitolato *Urania*<sup>4</sup> e una novella – forse spicciolata, forse parte di un progetto più ampio – che narra il contrastato amore tra Giulia Camposanpiero e Tesibaldo Vitaliani, due giovani padovani uniti da un matrimonio segreto, la cui vita è messa in pericolo, alla corte di Vienna, dalla passione amorosa della figlia dell'imperatore e dalle trame di un perfido cavaliere romano.<sup>5</sup> Entrambe le opere rimasero inedite e ci sono giunte attraverso testimoni unici: *Urania* è conservata dal ms. 88 della Biblioteca Nazionale Trivulziana di Milano, mentre la novella di Giulia e Tesibaldo dal ms. BP 1451 VIII della Biblioteca Civica di Padova. Esiste poi un apografo, sempre manoscritto, settecentesco (ms. Patetta 358 della Biblioteca Apostolica Vaticana), probabilmente fatto copiare da quello che divenne il primo editore della novella.<sup>6</sup> Nel 1794 infatti, Anton Maria Borromeo aprontò una prima edizione della

3. Il dialogo, ancora inedito e conservato nella Bibliothèque Municipale di Besançon (ms. 597), è stato segnalato per la prima volta da Kristeller (O.P. Kristeller, *Iter Italicum*, III, London – Leiden, Warburg Institute – Brill, 1983, p. 202). Attribuito a un altrimenti ignoto Mario Melechini, detto Il Mutino, mette in scena il dibattito tra due prelati, Charles Perrenot de Granvelle e Antonio Cornaro, che, camminando lungo le vie di Padova, passano in rassegna le possibili interlocutrici in grado di confrontarsi con loro intorno al tema dell'amore. In questo modo vengono celebrate ben tredici donne padovane prima di arrivare infine alla prescelta, Giulia Bigolina. Per la ricostruzione dei protagonisti e altre osservazioni rimando a G. Bigolina, *Urania...*, cit., pp. 33-34.

4. Di cui esistono due diverse edizioni: G. Bigolina, *Urania...*, cit., e Ead., *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit. A questo particolarissimo romanzo-novella è dedicato anche lo studio: C. Nissen, *Kissing the Wild Woman: Concepts of Art, Beauty, and the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina's "Urania"*, Toronto, University of Toronto, 2011.

5. La novella si legge nell'edizione moderna allestita sempre da Christopher Nissen: G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit. Gli unici studi che prendono in considerazione quest'opera, oltre a un breve cenno nell'introduzione di Valeria Finucci alla sua edizione di *Urania* (G. Bigolina, *Urania...*, cit., p. 13) si devono sempre a Nissen: C. Nissen, *The Motif of the Woman in Male Disguise from Boccaccio to Bigolina*, in *The Italian Novella*, edited by G. Allaire, New York-London, Routledge, 2003, pp. 201-218; Id., *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia Bigolina*, in «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 465-475.

6. L'ipotesi è avanzata da Nissen: G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 51.

storia di Giulia e Vitaliano ad accompagnare l'inventario dei testi novellistici presenti nella sua ricca biblioteca.<sup>7</sup>

Raffinato teologo e storico patrio, Scardeone tesse le glorie della conterranea, prendendola ad esempio proprio del fatto che l'intelletto femminile non è inferiore a quello maschile e insistendo sulla facondia della scrittrice, tanto nella poesia quanto nella prosa:

quandoquidem poeticam facultatem, non aliam in viris quam in foeminas esse suo ingenio manifeste demonstrat. Scribit enim et rhytmica et soluta oratione, idiomate vernaculo elegantissime.<sup>8</sup>

I suoi primi meriti però attengono alle «comoedias seu fabulas, ad Boccacii morem»<sup>9</sup> con una precisazione, fondamentale: «servato tamen ubique matronali decoro»,<sup>10</sup> un elemento che ritorna con insistenza anche poco oltre, a proposito del contenuto delle «fabulae» dell'autrice:<sup>11</sup>

In quibus licet de amore tractetur et intermiscantur amantium affectus, ita tamen et pudice et modestie omnia, ut quam libet honestam matronam decere possit.<sup>12</sup>

A conferma che non si tratta di *pruderie* da prelato (Scardeone è canonico della cattedrale di Padova e autore di un *De castitate*),<sup>13</sup> ma di un tema fondamentale che riguarda l'autorialità femminile, anche Pietro Aretino, rivolgendosi a Giulia Bigolina in una lettera tanto iperbolica quanto atteggiata, conclude le sue lodi alla corrispondente affermando che se tutte le donne fossero come lei:

7. A.M. Borromeo, *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton-Maria Borromeo, gentiluomo padovano, con alcune novelle inedite*, Bassano, Remondini, 1794 (sulla questione: G. Bigolina, *Urania...*, cit., p. 28).

8. B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii...*, cit. p. 368.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

11. Sottolinea questo aspetto anche Virginia Cox, analizzando la condizione della scrittura femminile nel XVI secolo: V. Cox, *Women's Writing in Italy. 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 136.

12. B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii...*, cit. p. 368.

13. Si veda, al proposito, la voce *Scardeone, Bernardino*, a cura di F. Piovan in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 91, 2018, pp. 123-127 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-scardeone\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-scardeone_(Dizionario-Biografico)/)).

la virtù, e non il vizio; la moderanza, e non la superbia; l'onestà, e non la lascivia, predominaria il sesso che onorate con le gentilezze, adornate con i costumi, e alluminate con le osservanze.<sup>14</sup>

Moderazione e pudicizia sono naturalmente tratti della donna virtuosa del Cinquecento (e non solo); un po' meno scontato forse che siano anche attributi indispensabili della donna scrittrice e, in questo caso, dell'unica voce femminile nell'ampio panorama della novellistica rinascimentale. La specificazione non pare irrilevante perché se volgiamo lo sguardo a una pressoché perfetta coetanea, oltre che conterranea di Giulia Bigolina, ovvero Gaspara Stampa (1523-1554), non troviamo analoghe e così marcate preoccupazioni. L'esempio non è del tutto gratuito, dato che le due letterate sono state accostate, in una sorta di dittico di glorie padovane, anche da Melchiorre Cesarotti nella *Lettera di un Padovano al celebre signor abate Denina* (1796), tra i pochissimi a citare la prima:

nel secolo della coltura Gaspara Stampa e Giulia Bigolina si distinsero ugualmente, quella per le sue rime scritte coll'amabile negligenza del cuore, questa per le sue leggiadre e interessanti Novelle.<sup>15</sup>

Nelle molte celebrazioni, per lo più in morte, di Gaspara Stampa il tema dominante è infatti l'eccellenza poetica e la sua superiorità nei confronti delle donne dell'antichità, Saffo *in primis* (rispetto a cui Gaspara è «pari a la greca nel toscano idioma, / ma più casta di lei quanto più bella»)<sup>16</sup>. È del resto stato osservato dagli studi sulla lirica femminile di impianto petrarchistico come la sublimazione dell'eros e la rarefazione linguistica possano rappresentare una sorta di salvacondotto per le autrici, mettendole, per statuto, al riparo da temi e forme potenzialmente pericolose dal punto di vista morale.<sup>17</sup>

Se la parola femminile deve essere opportuna e conveniente, ancor più lo dovrà essere dunque avventurandosi sullo sdruciolevole terreno novellistico, dove necessita di un adeguato antidoto alla lascivia.

14. P. Aretino, *Lettere*. Libro V, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, n. 338, pp. 261-262.

15. M. Cesarotti, *Lettera di un Padovano al celebre signor abate Denina*, a cura di G. Ronconi, Venezia, Marsilio, 2010, p. 43.

16. G. della Stufa, in G. Stampa e V. Franco, *Rime*, a cura di A. Salza, Bari, Laterza, 1913, *Rime di diversi in lode e in morte di Gaspara Stampa*, n. 12, p. 193, vv. 10-11 (citato anche in V. Cox, *Women's Writing...*, cit., p. 326, nota n. 35).

17. Mi riferisco in particolar modo alle osservazioni di Virginia Cox: «To women poets – always dogged, even at the peak of their “acceptance”, by the specter of sexual indecorum – the polite and sublimated persona Petrarchism offered to the poet was a reasonably secure mode of defense» (V. Cox, *Women's Writing...*, cit., p. 208).

Il dato sembra in contraddizione con uno dei fondamenti del genere, ovvero la presenza di un uditorio femminile a cui il narratore, fin da Boccaccio, si rivolge come al proprio pubblico di elezione, per dilettere e ricreare.<sup>18</sup> La frequenza delle donne all'interno delle raccolte di novelle, sia in veste di destinatarie dell'atto del narrare, sia come narratrici in prima persona, è talmente intrinseca al genere da apparire non marcata. Può sembrare dunque strano che una forma letteraria che si dichiara rivolta alle donne («in soccorso e rifugio di quelle che amano [...] intendo di raccontare cento novelle»)<sup>19</sup> e che le accoglie fin dalle origini tra le proprie voci narranti, in tutto l'arco del Rinascimento non conosca sostanzialmente autrici di una qualche notorietà con l'unica eccezione di Giulia Bigolina, i cui meriti letterari, pare però di capire, non possono essere disgiunti per i contemporanei, dalle sue necessarie virtù morali.

Si potrebbe facilmente pensare che l'ottica maschile, di un religioso come Scardeone, così come del ben più spregiudicato Aretino, riproduca senza troppe implicazioni la rassicurante topica misogina. Ma Bigolina stessa è a parte di quell'ottica, che la condivide per convinzione o convenienza, avvalorando l'idea di un rischio insito nel genere. Nella *Novella di Giulia Camposanpiero et di Thesibaldo Vitaliani* si premura infatti di presentare subito la sua voce narrante come virtuosa, moderata e onesta (aveva detto Aretino: «la virtù, e non il vizio; la moderanza, e non la superbia; l'onestà, e non la lascivia»). La novella inizia infatti con un'*excusatio propter infirmitatem*, certo canonica, ma tutta giocata sulla «imbecillità» femminile:

Piacciavi donche gratiose donne, poi che in così delettevol luogo, com'è questo di Mirabello, ne ha condotto il giuditio meraviglioso della Reina nostra, et poi che *così grave soma soprasta l'imbecille mie forze*, di far sì che io, *donna mal'usa a questo*, senta dal vostro favorirmi da ognuna di voi ricevere tal giovamento che *ove manca l'ingegno suplisca il vostro favore*, nel quale confidata, facile per avventura mi potrà riuscire sì difficile impresa.<sup>20</sup>

Se la «moderanza» – per impiegare le parole di Aretino – è dunque garantita, nella conclusione la narratrice, quasi a riprova di «virtù» e «onestà»,

18. Osservazioni in parte analoghe sono avanzate da Nissen: G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 3.

19. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2014, Proemio, §13.

20. Mi distacco in alcuni punti dall'edizione Nissen (G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 294), trascrivendo direttamente dal ms. B.P. 1451 VIII della Biblioteca Civica di Padova (c. 1v). Sul testo rimando anche alla tesi di Laurea Magistrale di Giada Tonetto («*Donna mal'usa a questo*». *Introduzione, edizione e commento alla Novella di Giulia Camposanpiero et di Thesibaldo Vitaliani di Giulia Bigolina*, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2022/2023) che ha approntato una nuova edizione.

introduce, a sorpresa (non era infatti mai stata citata), la propria condizione di donna sposata e accompagnata:

Chiaramente bisogna ch'io concludi che haverete voi giusta ragione di concludere che ardir grande sia stato *et il mio et del mio signor consorte*, a metterci con sì elevati ingegni come sono i vostri tutti.<sup>21</sup>

Le novellatrici del *Decameron*, come sappiamo, sono nubili o comunque sciolte da vincoli coniugali e la loro onestà è assicurata dalla loro stessa ragione, come afferma Pampinea nell'introduzione:

io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo [...], di questa terra uscissimo, e *fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri onestamente a' nostri luoghi in contado*, [...], ce ne andassimo a stare, e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, *senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione*, prendessimo.<sup>22</sup>

Proprio in risposta a questa proposta, da cui prende avvio la narrazione del *Decameron*, Filomena pone però la necessità di avere una guida maschile («la provedenza d'alcuno uomo») che sappia «regolare» i vizi femminili («Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose»):

Ricordivi che noi siamo tutte femine, e non ce n'ha niuna sì fanciulla, che non possa ben conoscere *come le femine sien ragionate insieme e senza la provedenza d'alcuno uomo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, riottose, sospettose, pusillanime e paurose*: per le quali cose io dubito forte, se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo più tosto e con *meno onor* di noi che non ci bisognerebbe.<sup>23</sup>

Dunque, ricapitolando: le fittizie novellatrici del *Decameron* sono presentate come donne virtuose e insieme libere, che decidono di farsi accompagnare da un esiguo numero di uomini, i quali teoricamente dovrebbero regolarle, ma in realtà, come ben sappiamo dalla secessione nella Valle delle Donne, vengono invece rampognati e ridotti all'ordine. Due secoli dopo (pur in assenza di date precise l'attività novellistica di Bigolina si colloca a metà del Cinquecento) un'autrice di novelle, nella realtà moglie e madre, sulla cui virtù morale i contemporanei molto insistono, mette in scena una narratrice,

21. G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 318 (B.P. 1451 VIII c. 8r-v).

22. G. Boccaccio, *Decameron...*, cit., Introduzione, §65.

23. Ivi, §§74-75.

che, alla presenza del marito, narra una storia d'amore fedele e virtuoso in cui le passioni vengono punite. Se a questo aggiungiamo il fatto che autrice e voce narrante tendono a convergere (un io femminile che, in quel di Padova, racconta una storia a un eletto gruppo di aristocratici capeggiati da una signora appartenente a una eminente famiglia cittadina dell'epoca, la «Signora Cavaliere Conte»)<sup>24</sup> e che la protagonista della novella, Giulia Camposampiero, ha lo stesso nome dell'autrice, ma soprattutto nel cognome rimanda a un territorio in cui i Bigolin erano proprietari di vasti fondi (alcuni parte della dote sponsale della Bigolina),<sup>25</sup> emerge con chiarezza la volontà di creare un gioco di rispecchiamenti volto a sovrapporre agli occhi del lettore le tre funzioni. L'onestà muliebre sia del personaggio che racconta, sia della sua protagonista si riverbera dunque sull'autrice e viceversa, in un circolo, non so se virtuoso, ma necessario, grazie al quale Bigolina può oltrepassare quella che Virginia Cox ha chiamato una "barriera" per l'autorialità femminile, rappresentata dal «sexual decorum»:

A very significant barrier to the authorship of fiction on the part of women in the first half of the sixteenth century was undoubtedly sexual decorum.<sup>26</sup>

Senza entrare nel merito dell'interpretazione complessiva di Cox, la prudenza rispetto ai temi e ai toni adottati in questa novella d'amore al femminile è indubbia, soprattutto se si volge lo sguardo al panorama novellistico coevo, che, pur risentendo di una certa rassettatura, non era alieno da ben più robuste passioni e trame divertenti (penso, per esempio, per rimanere in anni e luoghi assolutamente contigui, a Giovan Francesco Straparola e a Giovanni Brevio).<sup>27</sup>

Guardando ora alla geografia, non mi pare casuale che un'esperienza, pur unica, come quella di Giulia Bigolina, si sia realizzata in Veneto,<sup>28</sup> in un

24. Qualche ipotesi sull'identità storica della Cavaliere in G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., pp. 43-44. Mi pare però che sia più prudente pensare, da parte di Bigolina, a un generico omaggio all'illustre famiglia padovana dei Conti, sulla quale si veda anche la voce *Conti, Bernardino*, a cura di S. Olivieri Secchi, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XVIII, 1983, pp. 371-373 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-conti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-conti_(Dizionario-Biografico)/)).

25. G. Bigolina, *Urania...*, cit., pp. 16, 29 e 30.

26. V. Cox, *Fiction 1560-1650*, in *A History of Women's Writing in Italy*, edited by L. Panizza and S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 53.

27. Su quest'ultimo, meno noto, mi permetto di rimandare a E. Curti, *Boccaccismo veneto di primo Cinquecento: gli "accidenti d'amore" di Giovanni Brevio*, in «Schede Umanistiche», XXXVI, 2022, pp. 165-182.

28. Sulla particolare fioritura di scrittura femminile in area veneta rimando nuovamente a V. Cox, *Women's Writing...*, cit., p. 145.

contesto culturale cioè da sempre ricettivo nei confronti non solo della novellistica amorosa, ma anche della tradizione elegiaca toscana, che rappresenta il viatico più diretto, a mio avviso, per l'emergere della voce femminile, dal momento che fin dalle sue origini classiche (penso alle *Heroides* ovidiane) l'elegia si presta a questa declinazione. Si riscontra prova di questa attenzione innanzitutto nella fortuna editoriale dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* che proprio a Padova viene impressa per la prima volta nel 1472, per poi conoscere numerosissime ristampe a Venezia.<sup>29</sup> Sempre a Padova solo un anno prima, nel 1471, Lorenzo Canozzi da Lendinara aveva pubblicato la *princeps* dell'*Ecatofilea* (o *Ecatonfile*) e della *Deifira* di Leon Battista Alberti, e a Treviso proprio quell'anno usciva la prima di tre impressioni incunabile dell'*Ippolito e Lionora* (Treviso, Gerardus de Lisa, 1471; Venezia, Giovanni d'Augusta, 1472; Treviso, Gerardus de Lisa, 1475).<sup>30</sup> La precocità e la frequenza delle stampe in terra veneta, significativa perché precede l'epoca in cui Venezia diviene capitale tipografica, rivela una particolare "predisposizione" nei confronti della dimensione patetico-elegiaca che si applica anche al modello decameroniano.<sup>31</sup>

Sul fronte letterario questa particolare ricezione del modello boccacciano fa sì per esempio che tra fine Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento prenda corpo e si diffonda quella particolarissima raccolta di novelle amoroze a fine tragico che passa sotto il nome di *Refugio* (o *Refrigerio*) *de' Miseri*, di cui ho già avuto occasione di occuparmi.<sup>32</sup> Sicuramente precedenti

29. Solo nel trentennio a cavallo tra i due secoli se ne contano quattro: 1481-1491-1503-1511. Su questo tema E. Curti, *Prime ricerche sugli incunabili dell'"Elegia di Madonna Fiammetta"*, in «Studi sul Boccaccio», XXXV, 2007, pp. 69-83; Ead., *L'"Elegia di Madonna Fiammetta" nella seconda metà del Cinquecento: storia di un monopolio*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 127-154; Ead., *"Misere historie" e "pietose novelle" in area veneta*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracin e M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 297-310.

30. Si vedano i rimandi bibliografici della nota precedente, in particolare E. Curti, *"Misere historie"...*, cit., p. 309.

31. Sulla fortuna veneta del Boccaccio si veda almeno *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca e G. Padoan, Firenze, Olschki, 1979. Per uno più ampio panorama sulla letteratura veneta del XVI secolo rimando a G. Auzzas, *La narrativa veneta nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. III/2, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 119-133 e, per la rilevanza della sua produzione: E. Irace, *Geografie rinascimentali dell'Italia letteraria*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, pp. 393-398.

32. Sulla quale, anche per la bibliografia pregressa, rimando a E. Curti, *"Misere historie"...*, cit.; Ead., *Boccaccio e un infelice amore veronese. La novella di Estore e Camilla*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XLVII, 2016 [ma 2018], pp. 69-82. Sull'accoglienza in terra veneta della tradizione novellistica d'amore si veda anche D. Delcorno Branca, *Vicende di una falsa attribuzione a Boccaccio: prime osservazioni sulla "Novella di Federico Barbarossa", detta l'"Urbano"*, in «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 213-271.

all'esperienza di Bigolina, le quattro novelle del *Refugio*, che circolano in forma solo manoscritta, rappresentano un tassello fondamentale nel processo di declinazione della tradizione boccacciana in senso marcatamente locale e "municipalistico" che culminerà poi nella spicciolata di Luigi Da Porto (scritta intorno al 1524 e pubblicata nel 1530/31 e poi nel 1539 in una seconda redazione).<sup>33</sup> L'intreccio base vede due giovani amanti, contrastati dal caso o dalla famiglia all'interno di un contesto cittadino molto ben caratterizzato che ha sempre al centro Venezia, Padova o Verona.<sup>34</sup> Novelle nate autonomamente (spicciolate), poi raccolte in una struttura libro (il *Refugio*) da una mano autoriale con il dichiarato fine di farsi antidoto per i lettori contro gli eccessi d'amore, i quattro racconti anonimi divengono anche oggetto di dono nuziale. Uno dei loro testimoni infatti è il ms. Marston 412 della Beinecke Library di Yale: questo bellissimo codice, datato al maggio 1507, contiene la silloge, assieme alla *Iusta Victoria* di Felice Feliciano (uno che di elegia si intendeva)<sup>35</sup> e a una ulteriore novella amorosa veneziana (*Anzolo*

33. Le edizioni della novella di Da Porto sono tutte postume: la *princeps*, senza data, risale al 1530/1531 (Venezia, Bindoni) ed è seguita da una ristampa del 1535; nel 1539 si ha l'edizione Marcolini, contenente le *Rime* di Da Porto e una seconda redazione della novella, intitolata *La Giulietta*. Nel 1553 Griffio riproporrà la versione bindoniana. Per la bibliografia intorno a queste questioni e sul radicamento della novella daportiana nel contesto veneto rimando a F. Palma, *Luigi Da Porto, la novella di Giulietta e Romeo e la tradizione veneta*, in «Schede Umanistiche», XXXVI/1, 2022, pp. 145-163.

34. A questo stesso *pattern* possiamo ascrivere anche la già citata raccolta di novelle di Giovanni Brevio, veneziano di nascita e padovano di adozione, collocabile negli anni Trenta-Quaranta del Cinquecento, seppur, in questo caso, la declinazione sia comica e non tragico-elegiaca. Su di lui rimando alla voce di P. Stoppelli, *Brevio, Giovanni*, in *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 214-215; le sue novelle si leggono nell'edizione *Le novelle di Giovanni Brevio*, a cura di S. Trovò, Padova, Il Poligrafo, 2003. I pochi studi successivi si riducono a: D. Perocco, *Scrivere e riscrivere le novelle: Giulietta e Romeo da Da Porto a Bandello e Belfagor da Machiavelli a Brevio*, «La Rivista», 0, 2013, pp. 27-37 e E. Curti, *Boccaccismo veneto di primo Cinquecento: gli «accidenti d'amore» di Giovanni Brevio*, in «Schede Umanistiche», XXXVI/1, 2022, pp. 165-182. Notevole il fatto che questa raccolta breve conosca in un secondo tempo l'inserzione di una spicciolata: su questo tema F. Belfiore, *Brevio e la novella di Dioneo e Lisetta*, in «Filologia e critica», XXXVIII, 2013, pp. 267-290.

35. La novella si legge in G. Papanti, *Catalogo dei novellieri italiani in prosa*, II, Livorno, Vigo, 1871, pp. IX-XXIV e poi in F. Feliciano, *La gallica historia di Drusillo intitolata Iusta Victoria*, a cura di G. Mardersteig, Verona, Officina Bodoni, 1943; per un'analisi si veda A. Scolari, *La "Iusta Victoria" di Felice Feliciano antiquario*, in Id., *Pagine veronesi*, Verona, Fiorini, 1970, pp. 53-70; per la bibliografia rimando a R. Avesani, *Verona nel Quattrocento. La civiltà delle lettere in Verona e il suo territorio*, IV, 2, Verona, Istituto per gli studi storici veronesi, 1984, p. 131, n. 2. Si veda ora anche E. Niccolai, «*Evae causam defendis*»: *Isotta Nogarola e una possibile fonte per "La Gallica Historia intitolata Iusta Victoria" di Felice Feliciano*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione

e Valeria, recentemente studiata da Alessandro Polcri)<sup>36</sup> ed è inviato in regalo ad Antonio Angelieri in occasione del suo matrimonio, per metterlo in guardia contro i pericoli dell'amore:

Essendomi pervenuto alle orecchie Senutio mio ti esser novamente inamorrato, mi «è» aparso apertenga ala benivolentia la qual he fra noi sina da nostri teneri anni, che, udendo te dar operra a chossa la qual jn sé non laudabile ha producto le piùi fiata amaro efecto, *jo cercho cum mio scriver quanto mi sia possibile de desuaderte da cotal jmpressa, non lasandote precipitar jmsieme cum molti altri.*<sup>37</sup>

La funzione parenetica è connaturata all'elegia e infatti tutte le novelle del *Refugio* sono fortemente debitorie – anche a livello testuale – nei confronti dell'elegia volgare per eccellenza, ovvero la *Fiammetta* boccacciana. Mi limito qui a citare un solo caso che trovo particolarmente significativo rispetto al discorso sulla voce narrante al femminile. L'unica novella ancora inedita del *Refugio* (di cui sto allestendo l'edizione), è ambientata a Verona e ha per protagonisti il cavaliere Estore Pellegrini e la giovane e volitiva Camilla Cavalli.<sup>38</sup> In questo racconto, al di là di diversi elementi della trama che ritorneranno poi nella vicenda di Giulia Camposanpiero (l'innamoramento del giovane riottoso all'amore; la giostra; l'iniziativa eminentemente femminile; la segretezza dell'amore ostacolata dal contesto sociale), si assiste a un singolare passaggio dal narratore esterno di terza persona, in voce maschile, che introduce, conclude e narra buona parte della storia, a una narratrice interna, che è Camilla stessa, che racconta il suo amore, arrivando perfino a descrivere la propria morte:

*Haveasi longamente condoluta la misera Camila, quando con velocissimo passo Mirabela a l'uscio si pervenne furiosa, dicendo: «Sorela, relegrati che Idio ha havuto pietà di le tue lacrime. Però presto te lieva e meco al poggio verai, perché, se io non me ingano, [...] uno vederai con similitudine di habito e di colore conforme a colui che nela passata giostra da insanabil ferita ti percosse inocente». Ale qual parole levatami sbalordita, senza alcuno hordine e tuta dile mie lacrime bagnata, sopravvini [...].*<sup>39</sup>

degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2022, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi editore, 2023 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/niccolai.pdf>).

36. A. Polcri, "Contra amorem": *l'inedita novella di Anzolo e Valeria nel ms. Marston 412 della Yale University* in «Schede Umanistiche», XXXVI/1, 2022, pp. 125-143.

37. Ivi, p. 139 (c. 1r).

38. Sulla novella mi permetto di rimandare, anche per la situazione testimoniale, a E. Curti, *Boccaccio e un infelice amore veronese. La novella di Estore e Camilla...*, cit.

39. Verona, Biblioteca Capitolare, 471, c. 216r.

Hoimé considerate, o auditori, che core fuse il mio in quello instante, il quale quasi pocho meno che morta gli ochii mei scorsi il cadente corpo fino ala terra, et di subita paura asalita, tuti li sentimenti me alterorno, e quasi morta sentendomi, volendomi al pogio affermare, dal accidente presa, giuso a capo riverso fino a terra et preso di lui el nostro sangue mescolandose come resurgente fonte, dile rote vene su l'umida terra si sparse, la quale di quello in quantitate havendo bevuto non ristò, che anchor grande abundantia sopra di quella non remanisse gelato.<sup>40</sup>

Nei primi decenni del Cinquecento in Veneto queste novelle circolano solo in forma manoscritta e, se ho visto bene, in ambienti aristocratici, quasi *lusus* campanilistico, che rinverdisce e rinnova la tradizione d'amore boccacciana e le sue molte riscritture quattrocentesche. È in questo contesto che Luigi Da Porto scrive la sua *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti/La Giulietta* anch'essa, si ricordi, dono di nozze per Lucina Savorgnan, destinato a mostrare alla «prudentissima» sposa:

a quai rischi, a quai trabocchevoli passi, a che crudelissime morti gli miseri e cativelli amanti sieno il più delle volte d'Amore condotti.<sup>41</sup>

Quando ci si accosta alla produzione di Giulia Bigolina, questo sfondo, editoriale e letterario, va tenuto in considerazione, per non rischiare di interpretare la sua opera focalizzandosi solo sulla condizione di donna scrittrice. Molti degli elementi che caratterizzano la sua novella rientrano in una tradizione ben attestata, per quanto diffusa in un ambiente abbastanza circoscritto. Un ambiente, io credo, che è fondamentale proprio per comprendere come si sia potuta realizzare la sua esperienza di narratrice e in cui l'archetipo elegiaco della *Fiammetta* era sufficientemente pervasivo – opportunamente privato della componente erotica – da fungere da sostrato per esperimenti narrativi marcatamente pseudo-autobiografici come quello di *Urania* e di *Giulia Camposanpiero*. In questo senso è significativo che ci sia giunta notizia di

40. Verona, Biblioteca Capitolare, 471, c. 217v.

41. D. Perocco, *La prima Giulietta. Edizione critica e commentata delle novelle Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto e di Matteo Maria Bandello*, Milano, FrancoAngeli, 2017, p. 47 (*Alla bellissima e leggiadrissima madonna Lucina Savorgnana*). Lucina, figlia di Maria Savorgnan (celebre per l'amore con Pietro Bembo), appartenente al ramo Del Monte della famiglia friulana, andò in sposa nel 1522 a Francesco Savorgnan del Torre (cugino di Luigi Da Porto), in un tentativo di riconciliazione dei due fronti nemici della famiglia. Evidente risulta, alla luce di questo dato, il forte legame tematico che la novella daportiana istituisce con le vicende biografiche della dedicataria, quasi un *exemplum* delle nefaste conseguenze delle inimicizie familiari. Sulla famiglia Savorgnan e le circostanze del matrimonio di Lucina: L. Casella, *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere*, Roma, Bulzoni, 2003.

un'altra novella, perduta, di Bigolina, intitolata proprio *Fabula de Pamphilo* (come il protagonista dell'*Elegia*) e dedicata al principe di Salerno.<sup>42</sup>

Diversi sono gli elementi che legano la novella di Giulia Camposanpiero a questo retroterra letterario: mi limito a portare l'attenzione su tre punti. Il primo è relativo alla forma manoscritta in cui ci è giunta, in unica attestazione, la novella. Valeria Finucci, Virginia Cox e Christofer Nissen, ovvero i tre critici che si sono occupati di Bigolina,<sup>43</sup> interpretano la mancata pubblicazione come conseguenza dello status minoritario dell'autrice, in quanto donna. Senza escludere una componente di questo tipo, su cui ho cercato di riflettere nella prima parte del mio intervento, andrà però tenuto presente che tutta la tradizione novellistica che ho tratteggiato conosce una diffusione che non passa per la stampa, ma evidentemente per circuiti aristocratici e amicali, compresa la spicciolata di Da Porto che, composta nel 1524, viene inviata in lettura a Pietro Bembo<sup>44</sup> e, possiamo facilmente immaginare, a molti altri amici, per poi essere pubblicata solo postuma.<sup>45</sup>

Il secondo indizio, testuale questa volta, riguarda il nome della protagonista, Giulia, omonima dell'autrice, certo, ma anche di Iulia, protagonista della novella veneziana del *Refugio* (Iulia e Pruneo) e soprattutto della veronese Giulietta. Donna risoluta e pronta a morire per il proprio amato, Giulia contrae – come le sue due antesignane – un matrimonio segreto ed è in grado di mantenere fede alla propria scelta, grazie a una risolutezza e forza d'animo da *mulier fortis* che la avvicina molto alla Ghismonda boccacciana, altro grande modello, assieme a Fiammetta, delle eroine venete.<sup>46</sup>

Un'ultima sottile traccia dell'appartenenza a un "sistema" consiste nella particolare ambientazione storica scelta da Bigolina per la sua novella. Questa è presentata, nel prologo, come «non novella, ma historia» secondo un topos che risale sempre alla *Fiammetta* e alla Griselda petrarchesca:

42. G. Bigolina, *Urania...*, cit., p. 26 e Ead., *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 23.

43. G. Bigolina, *Urania...*, cit. (in particolare pp. 30-31 in cui anche la mancata inserzione della novella nelle antologie novecentesche viene – pur in maniera sfumata – attribuita alla sua condizione femminile); V. Cox, *Women's Writing...*, cit., pp. 113-114; C. Nissen, *La novella-romanzo e il romanzo-novella...*, cit., p. 475.

44. «Però quando vi piacerà che siamo sopra la vostra bella novella insieme, mi profero di farvi vedere che così è»: P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, 4 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. II, 1990, epistola n. 480 del 9 giugno 1524.

45. Sulla complessa questione redazionale dell'opera di Da Porto si vedano D. Perocco, *Premessa ad un'edizione della novella di Da Porto*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 172-186 e Ead., *La prima Giulietta...*, cit.

46. Oltre all'elemento narrativo dell'autodeterminazione, molto frequente nella novellistica a cui faccio riferimento, il modello di Ghismonda agisce più in generale come ineludibile antecedente.

[...] debito officio mio è di far prova se con la debolezza del mio ingegno foss'io bastevole di metter insieme *questa non novella ma historia*;<sup>47</sup>

voi, leggendo, *non troverete favole greche* ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amoroze [...];<sup>48</sup>

Et dicam tibi quid de hac – *historiam ego quam fabulam dixisse malim* – michi contingerit.<sup>49</sup>

Segue, all'inizio della narrazione, l'indicazione del cronotopo:

Fu donche già dugento et più anni nella città nostra di Padova a tempo che, *sollevata dalla strage d'Eccelino et non pervenuta anchora alle mani de Carraresi*, ella si governava a Republica, signoreggiando molti castelli et alcune città circumvicine con molta sua gloria et satisfaction di tutti [...].<sup>50</sup>

La vicenda è dunque ambientata tra il 1256 e il 1318, un'epoca pressoché coincidente con quella in cui si svolgono le vicende di Giulietta e Romeo, sotto Bartolomeo della Scala.

Un'interessante contraddizione però rivela quello che mi pare un omaggio all'altro grande archetipo umanistico del racconto amoroso in voce (parzialmente) femminile, ovvero l'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini. Giunta a narrare l'apice della felicità amorosa dei due sposi segreti, ecco che Bigolina introduce l'elemento perturbante della separazione, causata da un'ambasceria all'imperatore Sigismondo di Lussemburgo che condurrà Tesibaldo lontano da Padova, fino alla corte di Vienna, esattamente come nell'*Historia* Eurialo era stato strappato alle braccia di Lucrezia dall'improvvisa partenza di Sigismondo alla volta di Roma:

Ma mentre che spesso frequentavano questi novelli amanti et sposi questi reiteramenti amorosi, venne nuova alla Republica che *Sigismondo Imperadore era giunto a Bologna da Eugenio Quarto* et per coronarsi et per dar ordine a molti loro importanti negocii. Giudicorno però convenevol cosa i Padri della Republica di fare election di quatro ambasciadori, i quali subito andassero et a quella coronatione et a fare

47. G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 292 (B.P. 1451 VIII, c. 1v).

48. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Prologo §3, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. V, t. II, a cura di C. Delcorno, Milano, Mondadori, 1994.

49. F. Petrarca, *Seniles XVII 4, 2* in Id., *Res seniles. Libri XIII-XVII*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Bertè, Firenze, Le Lettere, 2017.

50. G. Bigolina, *Urania: the Story of a Young Woman's Love...*, cit., p. 294 (B.P. 1451 VIII, c. 1v).

ufficio con Sigismondo di rallegrarsi dello imperio poco prima caduto nella sua persona. Furno perciò eletti messer Giacomo Dotto, messer Giovanni Francesco Capodilista, messer Rubertho Trapolin, huomini gravi et vecchi, *et a loro fu aggiunto The-sibaldo per compagno, a' quali fu dato ordine espresso di partirsi subito*,<sup>51</sup>

Urbem Senam, unde tibi et mihi origo est, intranti *Sigismundo Cesari* quot honores impensi fuerint, iam ubique vulgatum est. Palatium illi apud sacellum sancte Marthe super vicum, qui ad Thophorum ducit portam, structum fuit.<sup>52</sup>

Interea *Cesar*, qui iam *Eugenio reconciliatus erat*, Romam petere destinarat. Sensit hoc Lucretia [...]<sup>53</sup>

La presenza dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo in Italia si colloca tra il 1431 e il 1433, dunque un secolo e mezzo dopo la caduta di Ezze-lino da cui era iniziata la fabula. Sigmund Freud definiva il lapsus «un mezzo [...] per esprimere quel che non si voleva dire, [...] cioè un mezzo per tradire sé stesso».<sup>54</sup> Il lapsus di Bigolina forse non fa eccezione e rivela quanto l'autrice sia debitrice nei confronti di una tradizione narrativa d'amore, che ha le sue radici nel Boccaccio elegiaco e nei suoi molti eredi quattrocenteschi e che si sviluppa in terra veneta secondo una peculiare misura, per lo più tragica. L'unica novella composta da una donna sceglie invece il lieto fine, sancito dal matrimonio di due assennati amanti, capaci di resistere alle tentazioni della carne e di rimanere fedeli alle proprie promesse. A metà Cinquecento i tempi sono mutati e Fiammetta, quando a scrivere è davvero una donna, si deve moralizzare. Forse.

51. Ivi, p. 300 (B.P. 1451 VIII, c. 5v).

52. E. S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004<sup>2</sup>, §5. Sull'*Historia* e la sua complessa tessitura, che fonde elementi classici, memorie decameroniane e riprese dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* si veda almeno l'introduzione all'edizione appena citata (pp. 7-17) con relativa bibliografia.

53. Ivi, §53.

54. S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 98.

# Le “*Piacevoli notti*” delle donne

di Sandra Carapezza\*

Margarete Zimmermann ha proposto di adottare la nozione di *querelle* (intesa come *querelle des femmes*) come paradigma interpretativo, utile a traghettare la ricerca dal modello del racconto a quello del problema, secondo riflessioni desunte dagli studi storici e sociologici.<sup>1</sup> Non importa qui verificare la validità in assoluto di una simile proposta ermeneutica: conta invece la funzionalità dell’applicazione di questa prospettiva al genere della novellistica, e più ancora a un caso assai specifico qual è quello di un fortunato libro di novelle di area lombardo-veneta della metà del Cinquecento, le *Piacevoli notti*.

Guardare all’opera di Straparola in relazione al dibattito sulle donne mi pare legittimo almeno sulla base dell’assunto tradizionalmente riconosciuto dalla critica, a partire dai capitali studi di Mazzacurati: la fruizione media o medio-bassa delle *Piacevoli notti*.<sup>2</sup> Non è necessario individuare l’esatta altezza alla quale collocare il pubblico storico dei racconti straparoliani; è sufficiente notare che diversi segnali inclinano verso l’esclusione dei circuiti accademici dei professionisti della letteratura.<sup>3</sup> La destinazione (o la fruizione) per l’intrattenimento da parte di un pubblico con velleità di elevazione culturale in assenza di una compiuta educazione umanistica permette di includere prioritariamente le donne, che anche se non assolutamente escluse

\* Università degli Studi di Milano.

1. M. Zimmermann, *L’eccezione veneziana. La querelle italiana nel contesto europeo*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, a cura di R. von Kulesa, D. Perocco, S. Meine, Firenze, Cesati, 2014, pp. 181-189.

2. G. Mazzacurati, *La narrativa di G. F. Straparola e l’ideologia del fiabesco*, in Id., *Forma & Ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 67-113.

3. Sul pubblico, M. Cottino-Jones, *Il “picciol dono” di Giovan Francesco Straparola: Le piacevoli notti*, in Ead., *Il dir novellando. Modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 129-198; e R.B. Bottigheimer, *Fairy godfather. Straparola, Venice and the fairy tale tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2002.

dalla cerchia letteraria, senz'altro non vi partecipano in maggioranza. È difficile ricostruire storicamente la ricezione della novellistica cinquecentesca in termini di genere, per ragioni che appaiono evidenti: la scarsità di tracce lasciate dalle lettrici e più ancora dalle ascoltatrici. Nonostante ciò, gli studi sulla lettura femminile cinquecentesca non mancano e fanno emergere la predilezione per il cavalleresco, per esempio, o la fortuna dei filoni devozionale e agiografico.<sup>4</sup>

Assumo quindi come dato di partenza che le *Piacevoli notti* siano state lette o ascoltate anche da donne e ritengo di potere affermare inoltre che la destinazione anche femminile non fosse estranea alle intenzioni dell'autore, per quanto di lui si ignori quasi tutto.<sup>5</sup> L'editore del primo volume si rivolge alle «piacevoli e amoroze donne», quindi almeno sul piano della *factio* testuale abbiamo una prova certa.<sup>6</sup>

La ricezione in termini di genere induce a interrogarsi sulla funzione prescrittiva della rappresentazione femminile tracciata nell'opera.<sup>7</sup> La domanda vale in particolar modo laddove maggiore è la possibilità di identificazione tra personaggi e pubblico ideale, ovvero nella storia portante. Le lettrici (o le ascoltatrici) si identificano nella brigata che corteggia la padrona di casa, anche quando non ne attingono il livello sociale. La compagnia elegante diviene così uno specchio modellizzante. Su questa, dunque, soffermerò maggiormente la mia attenzione, incrociando la considerazione di partenza (ovvero il rilievo di un pubblico femminile, che potrebbe comportare una specifica intenzione didattica e morale) con un'altra osservazione da cui discendono conseguenze importanti anche per la collocazione delle *Piacevoli notti* nella *querelle* sulla donna.

Riconoscere il livello medio (o medio-basso, o comunque non specialistico) che ha decretato la fortuna dell'opera non significa negare la portata dei riferimenti letterari su cui essa poggia. Anzi, l'esplicita riconoscibilità di

4. Mi limito a segnalare alcuni studi, tra le molte ricerche sulla lettura, e in particolare quella femminile, nel XVI secolo: *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996; M. Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2009; Ead., *Le vie del libro. Letture, lingua e pubblico in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2021; T. Plebani, *Il genere dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2001; S. von Tippelskirch, *Sotto controllo. Letture femminili in Italia nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2011.

5. R.B. Bottigheimer, *Fairy godfather...*, cit., pp. 45-81; D. Pirovano, *Straparola, Giovanni Francesco*, *DBI*, 94, 2019.

6. G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 3.

7. G. Rizzarelli, *Leggere conversando. La lettura come esperienza collettiva nei dialoghi del Cinquecento*, in *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di G. Rizzarelli, C. Savattieri, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 93-117.

fonti ormai promosse come classici garantisce quella parvenza di rispettabilità culturale di cui il libro ha bisogno per imporsi a un pubblico che ambisce alla promozione anche sociale. Ecco quindi leggibili in sinopia almeno tre opere fortunatissime nel mercato editoriale contemporaneo: il *Decameron*, il *Libro del Cortegiano* e l'*Orlando furioso*, accomunate non soltanto dal successo che ebbero a metà Cinquecento, ma anche dalla centralità del tema delle donne e dalla novità dirompente che tutte e tre apportano nella rappresentazione femminile, pur non al riparo dalle critiche. Per l'autore richiamarsi a questi tre capolavori comporta di necessità anche confrontarsi con l'immagine di donna che ne esce, quanto mai sfaccettata e complessa. Non è un caso che tanto il *Lessico critico decameroniano* quanto il più recente omologo approntato per il *Furioso* dedichino entrambi una voce alla filoginia nelle due opere.<sup>8</sup> Nel *Cortegiano* poi non solo un quarto dell'opera è riservato alla donna, ma l'intero ragionamento si colloca sotto il segno femminile, della duchessa di Urbino Elisabetta Gonzaga.

Mi propongo di interpretare la ripresa dei tre modelli nella prospettiva del nodo problematico della questione femminile. Il punto di partenza deve perciò essere il *Cortegiano* con il quale le *Piacevoli notti* hanno in comune almeno due soluzioni fondamentali della storia-cornice: la reggenza di una nobildonna e l'ambientazione serale. Non credo che queste due scelte narrative siano state fatte dall'autore senza un ricordo del trattato di Castiglione. Lucrezia Sforza, la padrona di casa, è omologa alla duchessa urbinata, con cui condivide il ruolo di regina (e regista) dell'intrattenimento serale cortigiano. Oltre a questi evidenti tratti comuni, una differenza merita qualche considerazione: alla malattia come motivo dell'assenza di Guidubaldo alle conversazioni che costituiscono il *Libro del Cortegiano*, fa riscontro qui la vedovanza di Lucrezia, che rimane soltanto un appunto cronachistico, senza nulla raccogliere di quell'ombra tragica che il duca infermo proietta sulla corte di Urbino.<sup>9</sup> Più che il marito, il corrispettivo maschile di Lucrezia è il padre Ottaviano, che effettivamente importa il mondo esterno nella vicenda della brigata, con un tono tragico: Ottaviano è stato esiliato da Milano nella contesa per la successione di Francesco Sforza, pur essendo il legittimo erede al

8. C. Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 116-141; E. Weaver, *Filoginia e misoginia*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di A. Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 81-97.

9. Lucrezia Sforza è vedova di Francesco Gonzaga, figlio di Giovanni, uno dei figli del marchese Federico I; è dunque parente, per il tramite del marito, di Elisabetta Gonzaga (anche lei figlia di Federico).

titolo di duca, secondo la versione qui proposta da Straparola.<sup>10</sup> Elisabetta e Lucrezia sono reggenti di mondi ideali, o quanto meno nei quali la conflittualità si scioglie nei racconti e nella conversazione, mentre Guidubaldo e Ottaviano, rimossi all'esterno del circolo narrativo, raffigurano la storia, con la sua ricaduta tragica. Vero è che la tinta cupa pervade il *Cortegiano* molto più di quanto accada nelle *Piacevoli notti*, dove lo status di vedova serve soltanto per legittimare la reggenza di Lucrezia e l'esilio da Milano di cui è vittima Ottaviano non è più ricordato dopo la menzione iniziale.

Ottaviano non rimane neppure sullo sfondo, mentre proprio in una prospettiva di confronto tra i sessi l'infermità di Guidubaldo torna a essere ricordata nella conversazione urbinata, quando è lodata la castità della duchessa. Elisabetta respinge decisamente l'allusione, sancendo così in modo inappellabile la rimozione della sessualità per così dire "agita" dallo spazio della conversazione, comune del resto anche al *Decameron*.<sup>11</sup> Nelle *Piacevoli notti* la brigata è composta da uomini, che coincidono tutti con personaggi storici, e donne che costituiscono un gruppo misto: le figure storiche sono due vedove (la padrona di casa e la signora Veronica Sant'Orbat di Crema) e una donna sposata, Chiara Guidiccioni. Sono matrone, nobili, di età matura. A costoro si accompagnano le dieci damigelle scelte da Lucrezia, prive di identità storica, designate soltanto con il nome. L'abbinamento tra uomini noti e figurine fittizie è in sé un antidoto sufficiente per impedire il deflagrare della tensione erotica tra le mura del palazzo di Murano. Tuttavia alcuni momenti sono rivelatori di un controllo meno rigido di quanto si potrebbe presumere: per esempio, il momento in cui è rivelato che tutte le damigelle sono innamorate e perciò predisposte a ben intendere la situazione amorosa, con la ripresa quasi letterale del *Decameron*.<sup>12</sup> Un secondo momento è rappresentato da uno scambio di battute allusivo tra Eritrea e Bembo, imperniato su una delle più celebri perifrasi del *Decameron*: rimettere il diavolo nell'inferno.<sup>13</sup> L'allusione è presto troncata, ma vale la pena di rilevarne la natura esplicitamente erotica. Gli intrattenimenti della compagnia insomma non possono che essere onesti come a Urbino e come nella campagna fiorentina, ma rimane lo spazio per una allusività non troppo velata al potere

10. Ottaviano Sforza, vescovo di Lodi, è il figlio di Galeazzo Maria e Lucia Marliani. Su di lui, A. Terreni, *Testamenti di Lucia Marliani e Ambrogio Raverta*, «Storia in Martesana», iv, 2010, pp. 2-17; E. Rossetti, *Sforza, Ottaviano Maria*, *DBI*, 92, 2018.

11. *Cortegiano*, III 49; *Dec.* I, *Introduzione* 84.

12. «Il che giudico che vi sarà caro udire, perciò che, se io non erro, penso ch'ancor voi innamorate siete», G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., IV 2, p. 264. Cfr. *Dec.* V 1, 2.

13. «ma vardate che non si metta il diavolo nell'inferno perché s'abbrucerà – disse il Bembo. – Io non ho paura – rispose Eritrea – perciòché il mio enigma non è di quella maniera che voi pensate», G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., X 4, p. 658.

seduttivo delle giovani damigelle, che fa sistema con la *pruderie* morbosa delle reazioni femminili ai racconti.<sup>14</sup>

Le donne della brigata sono tredici; curiosamente lo stesso numero delle notti, benché non ci sia una evidente corrispondenza tra i due fattori. Il terzetto di matrone però non deve fare pensare a una condivisione del ruolo di potere. Qui si coglie la prima grande differenza rispetto al *Cortegiano*: Lucrezia sceglie sì di farsi affiancare dalle due elette signore, ma non cede loro neppure un poco del suo potere e non le nomina sue delegate. Fra i personaggi della cornice Veronica di Sant'Orbat e Chiara Guidiccioni sono anzi tra i meno definiti, dal momento che non hanno occasioni narrative, se non l'ultima giornata e neppure intervengono con proposte o commenti; si ha un'unica eccezione, in cui comunque l'interesse della donna non è presentato dalla sua voce diretta: una novella sulla gelosia del marito suscita l'attenzione in particolare della signora Chiara.<sup>15</sup> Di lei poi conosciamo la bassa statura.<sup>16</sup> Ma il ritratto fisico e psicologico delle due matrone si arresta qui.

La conseguenza del mancato sviluppo dei due personaggi storici (per quanto tuttora non identificate) è che la voce femminile nel racconto portante è distribuita tra la signora Lucrezia e le dieci damigelle. A queste figure converrà dunque guardare per capire se e come la *querelle* tra i sessi è portata in scena nel tempo del racconto. Tuttavia non va ignorata la presenza silenziosa delle due signore il cui nome rimanda alla buona società del presente. Se si accetta la lettura già di Pastore Stocchi (ripresa per esempio da Cottino-Jones)<sup>17</sup> della compagnia delle damigelle quasi come attrici, che offrono uno spettacolo di cui la brigata aristocratica storica è fruitrice, allora le signore Veronica e Chiara sarebbero le uniche rappresentanti femminili di questa civile conversazione, dato che la Signora per il suo ruolo non può essere collocata al pari con gli altri. In questa prospettiva la vera nobile brigata escluderebbe le dieci damigelle, a cui sarebbe invece riservato il compito subordinato di intrattenere gli ospiti della padrona con la musica, i racconti e gli enigmi. Contro questa ripartizione netta vanno alcune obiezioni: ad accompagnare le liriche con cui si apre ciascuna notte sono spesso anche

14. Già nel *Proemio* si chiarisce che il desiderio anima le relazioni di questa brigata: «[Antonio Bembo] presto ai comandamenti della Signora, prese per mano Fiordiana, di cui era alquanto invaghito; e gli altri parimenti fecero il somigliante», ivi, *Proemio*, p. 12.

15. «Questa dichiarazione molto piacque a tutti e specialmente alla signora Chiara, il cui marito ingelosiva di lei. Ma acciò che niuno non s'avedesse ciò esser detto per lui, la Signora comandò che alle risa si ponesse silenzio», ivi, IV 2, pp. 272-273.

16. «E perché la notte fuggiva, anzi volava, la Signora ordinò che la signora Chiara la sua favola incominciasse. La quale levatasi da sedere e postasi in un luogo più eminente, perciò che era picciola, così a dire incominciò», ivi, XIII 5, p. 751.

17. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di M. Pastore Stocchi, Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. I, p. XIII; M. Cottino-Jones, *Il "picciol dono"...*, cit., p. 139.

gli uomini (soprattutto le prime notti); la regolare successione delle narratrici estratte a sorte è violata non troppo raramente; tutta la compagnia coopera nel tentativo di sciogliere gli indovinelli, benché poi quasi sempre la spiegazione arrivi dalla proponente. Dunque è vero che per lo più le damigelle stanno sul palcoscenico per compiacere e rallegrare le due gentildonne e i nobiluomini che frequentano il palazzo, ma tra palco e pubblico il confine è sempre permeabile.

Nel caso delle due matrone, la loro appartenenza al pubblico piuttosto che alla componente attiva della compagnia è particolarmente evidente, dato che non raccontano, né cantano, né sciolgono gli enigmi. Si può affermare perciò che la loro funzione sostanzialmente si riassume nel completamento del gruppo di nobili contemporanei, entro il quale apportano la rappresentanza femminile. La necessità che il libro raffiguri la civile conversazione rinascimentale si spiega almeno con due motivi: l'ambizione di riprendere il modello fortunato del trattato, ben esemplificato nel *Cortegiano*, e l'utilità che si può trarre dalla proiezione all'interno del testo di un pubblico, culturalmente e socialmente alto, posto dunque come modello piuttosto che come effettivo rispecchiamento per i fruitori storici dell'opera. È il principio della cornice come specchio idealizzante, su cui poggiano anche i dittici bandelliani. Nel caso delle *Piacevoli notti* l'effetto non è ridotto ma anzi accentuato dalla destinazione potenzialmente anche bassa dell'opera: tanto più seducente sarà la possibilità di vedersi nella compagnia nobile, per un pubblico che non attinge a quel livello. Se l'identificazione si esercita essenzialmente sulla brigata, nella prospettiva di genere le due donne storiche, apparentemente marginali nell'economia narrativa, potrebbero essere invece promosse al rango di modelli comportamentali a cui aspirare. Più ancora che nella padrona di casa, che coincide piuttosto con la regina, elevata a uno statuto inatingibile, è in loro che si adempie il modello della donna di corte, così come il ritratto del terzo libro castiglionesco deve attagliarsi più a Emilia Pio che a Elisabetta. È evidente però che la luogotenente della padrona urbinata ha ben più capacità di azione e di parola rispetto alle due signore delle *Piacevoli notti*, le quali sarebbero quindi portatrici di un modello comportamentale di silenziosa obbedienza e ben scarsa intraprendenza.

Lucrezia esercita sulla sua corte un potere assoluto; se è vero che il formulario con cui ciascuno le obbedisce ricalca fedelmente quello decameroniano<sup>18</sup> e che la sua legge è talmente fatta propria dalla compagnia che gli

18. «E Alteria, la quale appresso Lauretta sedeva e a cui il secondo luoco di favoleggiare toccava, desiderosa più di dire che di ascoltare, non aspettando altro comandamento dalla Signora, in tal maniera a dire incominciò», G. F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., I 1, p. 33.

ordini sono rispettati ancora prima di essere formulati (senza attendere altro comandamento, secondo il formulario decameroniano), la differenza rispetto al modello è strutturale: non si dà alternanza nella reggenza della brigata. Non è un caso allora che immediatamente decada l'idea di incoronare «in segno di maggioranza» la prima narratrice della serata: soltanto la prima notte la regina depone sul capo della damigella scelta a cominciare le favole della notte una ghirlandetta.<sup>19</sup> Il caso irrelato è senz'altro un segnale di una certa trascuratezza formale.<sup>20</sup> Ma il mancato proseguimento di questa esplicita investitura è perfettamente in linea con l'espressione del dominio assoluto da parte della padrona di casa.

La primazia di Elisabetta è esasperata nella forma di un esercizio dell'autorità non mediato e tirannico da parte di Lucrezia, manifestato per esempio anche al termine di ogni notte, nella puntuale e quasi formulare segnalazione della pena che graverebbe sugli ospiti nel caso in cui mancassero all'appuntamento successivo.<sup>21</sup> Lucrezia esercita la propria autorità soprattutto nel segno del mantenimento dell'ordine e nel rispetto dei tempi (una vera ossessione nella seconda parte dell'opera). Non si riconosce nei suoi modi un'attenuazione che potrebbe connotarsi come tipicamente femminile, né alcuna tendenza conciliante, che ancora potrebbe distinguere in chiave di genere la sua reggenza.

La peculiarità femminile si concentra nello scrupolo a respingere i presunti attacchi all'onestà della conversazione che si sta svolgendo alla sua corte. È un comportamento usuale, in linea con la secolare etica dell'onestà della donna. Sorvolo sulla stridente dissonanza tra il ritornello della pudicizia compitato dalla brigata e il pecoreccio di tante novelle recitate senza imbarazzo da queste aggraziate damigelle. Sulla soglia del racconto le narratrici scompaiono e la regola del radicale annullamento della voce narrante non conosce eccezioni in nessuna delle settantatré narrazioni. Se nella Signora è rappresentato il controllo che vigila e censura, colpisce che tale controllo non riguardi mai i testi narrativi. Gli interventi censori compiuti nella storia portante da parte dell'autorità femminile – la forma suprema di autorità in questo contesto – riguardano, in ordine di frequenza: la lungaggine, la conflittualità tra i membri della brigata (che comunque sembra essere respinta in primo

Cfr. *Dec.* I 4, 2: «Già si tacea Filomena dalla sua novella espedita, quando Dioneo, che appresso di lei sedeva, senza aspettare dalla reina altro comandamento, conoscendo già per l'ordine cominciato che a lui toccava il dover dire, in cotal guisa cominciò a parlare».

19. G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., *Proemio*, p. 12.

20. L. Di Francia, *Novellistica*, vol. I. *Dalle Origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, p. 715.

21. A titolo di esempio, si veda la conclusione della prima notte: «la Signora impose a ciascuno che se n'andasse alle lor case a riposare; ritornando però nella seguente sera a ridotto sotto pena della disgrazia sua», G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., I 5, p. 92.

luogo perché occasione di perdita di tempo) e infine la disonestà del linguaggio degli enigmi. Quest'ultimo caso, benché non sia troppo frequente, è senz'altro quello perseguito con maggiore severità. Al termine della seconda notte, per esempio, dopo l'enigma di Vicenza, in una pagina in cui le occorrenze di "onestà" si infittiscono ossessivamente, Lucrezia avverte la sua damigella che solo il rispetto nei confronti dei gentiluomini lì presenti la trattiene dal comminarle la giusta punizione per il suo «sozzo e disonesto dire». <sup>22</sup> Pronunciando questa minaccia, il viso della signora è «rigido e turbato». <sup>23</sup> È una reazione più forte di quella raccomandata nel *Cortegiano* alla donna ideale: ascoltare i ragionamenti lascivi con «un poco di rossore e vergogna». <sup>24</sup> L'indignazione tanto sottolineata si spiega innanzi tutto con l'effetto di porre in rilievo la presunta arguzia dell'enigma. L'interpretazione oscena che ciascuno ne ha dato, compresa la Signora, è respinta dalla damigella con finto candore. L'aspra rampogna insomma fa parte del gioco. Però, un gioco su questa materia, in quel contesto di corte, funziona perché coinvolge soltanto giocatrici donne. Gli uomini infatti sono evocati nel ruolo di pubblico, e quindi implicitamente di destinatari della scena. A loro beneficio si dà dapprima la maliziosa oscenità dell'enigma, poi la dovuta reprimenda della padrona di casa e infine il ristabilimento della morale con l'interpretazione innocente dell'indovinello alla quale tutti devono mostrare di attenersi. Il parossistico turbamento di Lucrezia alle parole disoneste è possibile e forse anche dovuto perché il ragionamento lascivo in questo caso è portato da una donna, per giunta giovane e sottoposta all'autorità della padrona di casa. L'invito a mostrare una irritazione temperata potrebbe valere nel caso di conversazioni che abbiano un poco del lascivo formulate da uomini. L'intervento censorio di Lucrezia avviene in una situazione diversa da quella postulata nel *Cortegiano*, dove probabilmente non si mette conto che il ragionamento lubrico possa essere di matrice femminile. Qui invece c'è un rovesciamento di ruoli: gli uomini sono spettatori, la parola è enunciata dalle donne e sorvegliata da una donna.

La sorveglianza però è esercitata in modo più esibito che coerente e l'effetto, lungi dall'essere quello di indirizzare verso la moralità, concorre a accentuare la morbosità del momento, perché la carica erotica del già molto esplicito indovinello viene amplificata e la censura è lo spunto per l'esibizione della finta ingenuità della damigella, godimento garantito per il consenso di letterati in ascolto. La dinamica però non si attiva con i racconti, ma solo con gli enigmi, che confermano di essere una forma più immediata di

22. Ivi, II 5, p. 160.

23. *Ibidem*.

24. *Cortegiano*, III 5.

intrattenimento, in cui il nesso con il contesto di realizzazione è ancora più stretto di quanto capiti per le novelle, almeno in quest'opera. Inoltre, l'enigma converge verso un nome risolutivo: se quel nome coincide con un termine disonesto, l'esito è quello di far convergere l'attenzione esattamente sulla parola disonesta. Si vede quindi come, nell'ambito del linguaggio il pericolo sia maggiore che nell'enunciazione di un racconto, sia pure di uno in cui capitino vicende disoneste.

Per la verità anche le novelle generano la reazione vergognosa delle donne, ma non provocano la censura della regina, la quale a propria volta si fa interprete di una storia tutt'altro che morigerata.<sup>25</sup> Nel complesso, si può affermare che davanti alla materia lascia il suo atteggiamento oscilla tra la partecipazione disinibita al racconto degli amori disonesti e la troppo arcigna minaccia di infliggere una dura punizione alla damigella, in ragione della interpretazione dell'enigma in termini disonesti, di cui è del resto responsabile la stessa padrona di casa. Se Lucrezia è la rappresentante della moralità femminile, si può quasi intendere che di fatto non assolve al meglio il suo ruolo, o almeno che questo ruolo non sembra centrale negli interessi dello scrittore. Se ci si attiene agli interventi della Signora, l'urgenza della rapidità nella narrazione sembra prioritaria rispetto a quella della moralità. Se è così, l'autore si esprime attraverso la sua creatura, rendendola interprete, sul piano della finzione, di un'esigenza reale nel piano della pubblicazione del suo libro: scongiurare il rischio della noia del pubblico, accelerando il ritmo della successione delle storie e apportando varietà al complesso narrativo.

La *querelle* sui sessi è presente nelle *Piacevoli notti* con affermazioni comuni a una secolare tradizione, che ricorrono anche nel *Cortegiano*. Ma mentre il trattato mette in scena la disputa, bilanciando gli argomenti misogini con quelli di segno opposto, qui lo spazio per il confronto è risicato. Le osservazioni sulle caratteristiche peculiari dell'uno e dell'altro sesso si collocano per lo più a introduzione delle novelle. Il quadro non è coerente. La tendenza prevalente sembra quella di abbracciare la vieta teoria della naturale imperfezione delle donne, contro la perfezione maschile,<sup>26</sup> ma un caso

25. È la favola V 5, di cui riporto la rubrica: «Madonna Modesta, moglie di messer Tristano Zanchetto, acquista nella sua gioventù con diversi amanti gran copia di scarpe, dopo alla vecchiezza pervenuta, quelle con famigli, bastasi e altre vilissime persone dispensa». G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., V 5, p. 410.

26. Si legga per esempio la seguente introduzione a una novella, pronunciata dalla damigella chiamata Lodovica: «Io ho sempre inteso, piacevoli e graziose donne, l'uomo esser il più nobile e il più valente animale che mai la natura creasse, perciò che Iddio lo creò alla imagine e alla similitudine sua e volse che egli signoreggiasse e non fusse signoreggiato. E per questo si dice l'uomo esser animal perfetto e di maggior perfezione che ogni altro animale, perché tutti, non eccettovano anche la femina, sono sottoposti all'uomo», ivi, IV 3, p. 274.

più delicato riguarda la propensione al racconto. Fiordiana dichiara che alle semplici donne starebbe meglio l'ago in mano che il raccontare le favole: «E a noi, semplici donne, starebbe meglio l'aco in mano che 'l raccontare le favole».<sup>27</sup>

Le sue parole sono lodate da tutti. La condivisione di questa verità conduce a cedere la parola a un uomo, il Molino, che narra una novella esemplata su quella decameroniana archetipica della rivalsa maschile: la beffa di uno scolare ai danni qui di tre donne.<sup>28</sup> La reazione è solo in prima battuta ambigua, poi le donne tutte si convincono delle ragioni dell'uomo e le approvano. In altre occasioni le damigelle si schermiscono protestando la propria inferiorità rispetto ai presenti, senza distinguere tra costoro gli uomini dalle donne. Sarebbe quindi arbitrario usare queste professioni di modestia come accettazione di un'insufficienza di genere. Le parole di Fiordiana invece rimandano alla tradizionale partizione tra le occupazioni domestiche e l'impegno culturale professando la maggiore congenialità delle prime per le donne. I fatti la smentiscono, dato che a narrare storie sono qui in netta prevalenza le voci femminili. L'affermazione vale cioè come formula di cortesia per rendere omaggio all'ospite eccezionalmente richiesto di proporre una novella. Eppure, l'approvazione unanime non sembra troppo neutrale.

Vero è che la verità formulata da Fiordiana e da tutti lodata è contraddetta in un'altra occasione in cui la narrazione è condotta da un uomo. Si tratta di Giambattista Casali, che cominciando la novella XIII 1 osserva che raccontare favole è piuttosto ufficio di donna che di uomo.<sup>29</sup> A conclusione del suo racconto si trova una precisazione di ordine metaletterario, che vale la pena di notare perché raramente nel testo si individuano passaggi che concorrano alla definizione del genere letterario. Il racconto dell'ambasciatore è giudicato (dall'io autoriale presumibilmente) piuttosto verità che favola:

Molto fu comendata la favola del signor ambasciatore, la quale non fu favola, ma la istessa verità, perciocché il cacciatore sopravanza di pazzia tutti e' pazzi, quello dico che, non avendo onde vivere, perde il tempo e li danari andando alla caccia.<sup>30</sup>

Questa specificazione posta in relazione con la premessa dello stesso narratore potrebbe suggerire una divisione per generi: all'uomo si addice piuttosto la verità che la favola e tale è infatti definibile il racconto di Casali.

27. Ivi, II 1, p. 106.

28. «Filenio Sisterna scolare in Bologna vien da tre belle donne beffato, ed egli con una finta festa di ciascheduna si vendica», ivi, II 2, rubrica, p. 107.

29. «Grave è il carico che mi ha dato la Signora in raccontar favole, perciocché è più tosto ufficio di donna, che di uomo», ivi, XIII 1, p. 731.

30. Ivi, XIII 1, p. 734.

Un'incursione nella stessa novella rivela inoltre la natura prioritariamente maschile di questa narrazione, dal momento che essa è imperniata sul personaggio del cacciatore, di cui si mostra la follia. Il proemio decameroniano lascia un segno indelebile sul passatempo della caccia come affare da uomini e qui un uomo enuncia una verità proprio su tale passatempo.

La considerazione sul ruolo femminile nella narrazione porta di necessità al modello con cui sempre dialogano le *Piacevoli notti*. Nella ricerca del modo in cui la brigata interpreta il rapporto tra i generi rispetto al *Decameron* mi limito a due osservazioni, una vincolata a un passo specifico del testo, l'altra riguardante un andamento ricorrente.

La favola I 2 è raccontata da una delle damigelle, Alteria; sono le imprese di un ladro provetto. Antonio Molino accusa la narratrice di essere una ladroncella dal momento che ha saputo tanto bene narrare le azioni di un ladro. Si inserisce Bembo con il complimento galante a cui il compagno ha offerto il destro: la bella fanciulla è ladra perché invola i cuori con i suoi occhi lucenti. Alteria respinge le finte accuse dichiarando di avere venduto a contanti la novella così come l'ha comperata.<sup>31</sup> L'ultima battuta porterebbe un ulteriore argomento a conferma dello statuto particolare della nozione di originalità per le novelle, anche questa, del resto, materia già decameroniana. Conta qui soppesare esattamente le parole di Molino, con le quali si stabilisce un'osmosi tra narrato e narrante, che invece è esplicitamente respinta nel *Decameron*. Raccontare i tradimenti che le donne infliggono ai mariti non implica nessuna relazione di complicità tra le donne della brigata e le donne delle novelle. O almeno questo assicura Dioneo.<sup>32</sup> La barriera tra racconto e narratrici non è messa in discussione in altri casi. Nell'unico caso in cui ciò capita significativamente non è questione di onestà femminile. Lo scopo è esprimere il complimento galante, peraltro, su un modulo usatissimo. La messa in scena del teatrino da salotto, in cui i gentiluomini colgono ogni pretesto per ammiccare alle damigelle, ancora una volta, ha la meglio su un punto moralmente cruciale e come tale avvertito nel *Decameron*: la deresponsabilizzazione della donna narratrice rispetto ai racconti. La questione come è chiaro non è affatto irrilevante nel caso della novella e non è estranea alla specificità di genere, per la dominanza del filone erotico.

Nel *Decameron* non c'è estraneità fra personaggi ed eventi delle novelle e il mondo della storia portante. Ma la relazione non è di partecipazione e di complicità, bensì di giudizio o commento sul fatto narrato o riferito. Le donne possono raccontare di donne disoneste e possono giudicarle, anche assolverle, ma ciò non le rende mai a loro volta colpevoli di disonestà. Alteria

31. Ivi, I 2, pp. 46-47.

32. *Dec.* VI *Conclusione* 10.

invece raccontando di un ladro dà adito al sospetto di essere a sua volta ladra, benché sia evidentemente un sospetto fittizio: battuta di un gioco di corte. Quale sia il valore dei commenti della brigata decameroniana per ricollocare un evento o un personaggio narrato non merita essere ricordato qui. L'interrogativo semmai va posto alle *Piacevoli notti*, proprio nella prospettiva di genere: emergono apprezzamento o critiche alle azioni delle protagoniste dei racconti?

Il caso della beffa dello scolare ai danni di tre donne sembrerebbe attestare un certo confronto anche su questioni di genere, innescato dalla narrazione:

Finita la favola dal Molino raccontata, parve alla Signora e alle damigelle che la vendetta delle ricevute ingiurie fatte per lo scolare contra delle tre donne fusse stata non men spiacevole che dionesta; ma poscia che elle considerarono l'aspra pena che lo scolare soffesse per li pungenti spini, e il pericolo grande in cui egli incorse per lo cadere d'alto a basso, e il freddo grande che egli pati trovandosi nella strada publica in camiscia sopra la nuda terra addormentato, giudicarono giustissima esser stata la vendetta.<sup>33</sup>

Tuttavia non si tratta di una pratica comune nel complesso dell'opera. La spaccatura nella compagnia si ha con la novella II 4, la riscrittura straparoliana di *Belfagor*, che fa storia nel filone misogino: «Con gran meraviglia degli ascoltanti fu dal Trivigiano raccontata la favola, la quale da gli uomini con grandissime risa fu commendata molto, avenga che alle donne assai dispiacesse».<sup>34</sup> Analogamente merita di essere considerata a parte in questo discorso la favola IV 1 narrata da Fiordiana:

Ricardo, re di Tebe, ha quattro figliuole, delle quali una va errando per lo mondo e di Costanza Costanzo fassi chiamare, e capita nella corte di Cacco, re della Bittinia, il quale per molte sue prodezze in moglie la prende.<sup>35</sup>

Il personaggio e la situazione hanno una evidente derivazione cavalleresca e l'eco dei poemi si avverte anche alle soglie di questo testo narrativo, appunto nella premessa e nelle reazioni. La riconoscibilità della matrice cavalleresca del testo ne condiziona la ricezione da parte della brigata.

A parte queste due novelle, in cui la figura femminile è tanto eccezionale da vincolare inevitabilmente l'attribuzione di valore da parte della compagnia di Murano, solo altre due volte si commenta l'operato delle donne di cui

33. G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., II 2, p. 124.

34. Ivi, II 4, pp. 148-149.

35. Ivi, IV 1, p. 246.

si è raccontato e in entrambi i casi per pervenire a una inappellabile condanna.<sup>36</sup> Difficilmente dunque le favole sono seguite da un ragionamento; né gli uomini né le donne della brigata portano un punto di vista straniante rispetto al racconto. Una reazione però si distingue come particolarmente ricorrente presso le donne della compagnia: il riso, talvolta accompagnato da un gesto convenzionale che simuli di mascherarlo (abbassamento del capo verso il grembo) per la situazione oscena raccontata nella novella. Non capita solo quando l'intreccio è monotematico, ma anche quando la novella si è sviluppata in una serie relativamente complessa di vicende. L'attenzione femminile si appunta quasi sempre sul dettaglio allusivo (o anche esplicito) della sessualità. Valga come esempio la nota fiaba della bambola che caca denari: ciò che catalizza l'interesse al termine del racconto è il ricordo della bambola che afferra le natiche e i testicoli del re.<sup>37</sup> Perfino nel più esemplare inserto agiografico: la novella di Teodosia, scelta come paradigma della virtù femminile e costruita sulla *passio Anastasiae*, il commento si riduce alla risata per il rapporto sessuale del persecutore con le pentole, al posto della fanciulla miracolosamente scampata.<sup>38</sup>

La compagnia femminile raccolta intorno a Lucrezia sembra insomma propensa a cogliere ogni spunto di materia erotica che possa essere offerto dalle narrazioni o dalla situazione cortigiana del momento, molto più di quanto non appaia preoccupata della propria moralità. Se si considera il ruolo di attrici di queste damigelle, la malizia velata di *pruderie* delle loro reazioni si spiega come ulteriore attrattiva a beneficio del pubblico, in particolare se maschile. Nei confronti di un pubblico femminile, la brigata come specchio idealizzante indirizza senz'altro all'obbedienza per chi esercita il potere, ma anche al gioco galante in cui alla donna compete cogliere e formulare riferimenti allusivi ma non sconfinare nell'esplicito. Più grave ancora però sarebbe la selvatica ritrosia. Il pensiero di queste donne tende innegabilmente verso la materia erotica e in ciò può vedersi l'adesione all'argomento secolare della naturale lussuria delle donne, peraltro comprovato da alcune novelle, tra cui proprio quella recitata dalla padrona di casa. Questa ossessione potrebbe giovare al compiacimento delle fantasie maschili, tanto nella finzione del racconto quanto in rapporto ai fruitori del libro. Ma è vero che i

36. «La favola recitata da Diana non dispiacque alla brigata, ma ben stette ammirativa che la reina così di leggieri scoprisse il suo coperto fallo, perciocché più tosto doveva soffrire mille morti, che incorrere in tal vituperoso biasmo», *ivi*, IX 1, p. 576; e «Alle donne che l'ascoltorono non molto piacque la favola, e massimamente quando intesero il marito aver a pieno tamussata la moglie, ma ben si doleano lei esser causa della morte del marito», *ivi*, XII 3, p. 716.

37. *Ivi*, V 2, p. 355.

38. *Ivi*, II 3, pp. 134-135.

commenti maschili alle novelle si allineano a quelli delle donne, e la reazione si distingue solo per la libertà di non occultare le risate. Inoltre, nonostante l'incongruenza delle dichiarazioni comprese nel libro, la scelta narrativa strutturante promuove una donna come detentrica di potere e tutte le altre come latrici della parola narrativa, oltre che poetica (con le liriche iniziali e con il gioco degli enigmi). Le dieci damigelle potrebbero anche essere quasi delle professioniste del racconto, ma anche le due matrone hanno la loro occasione di raccontare.

La presenza del *Furioso* nelle vicende della brigata è sicuramente meno appariscente rispetto a quella di *Cortegiano* e *Decameron*. Meriterebbe comunque un'indagine più approfondita a più livelli del testo nel complesso dell'opera. Qui darò soltanto un cenno, in cui peraltro Ariosto non è neppure esplicitamente evocato, se non in quanto vertice della tradizione cavalleresca e perciò ideale referente per il recupero di quella materia. Mi pare che il richiamo possa essere non del tutto fuori di proposito perché la protagonista del racconto è una giovane figlia di re, educata in tutte le arti tanto femminili quanto maschili: sa domare cavalli, armeggiare, giostrare.<sup>39</sup> È vero che anche il *Decameron* con il ritratto di Zinevra (II 9) offre già la fonte per il tipo dell'eroina con competenze anche virili,<sup>40</sup> ma l'ultimo terzetto rinvia piuttosto alle donne in armi della tradizione romanza e, per un precedente illustre e vicino, alla schiera delle prodi guerriere ariostesche. La novella è di estremo interesse in ottica di genere perché offre ben due casi di occultamento del genere, ovvero di travestimento: non solo la protagonista si finge uomo, mutando anche il nome da Costanza a Costanzo, ma viene scoperto il camuffamento delle dame della regina, che sono in realtà splendidi giovani evidentemente pronti alle voglie di lei. Inoltre, l'oggetto della ricerca della protagonista, che poi diviene l'aiutante provvidenziale per condurla al lieto epilogo, è un satiro, figura topica della sessualità virile più sfrenata.

Guardando alla narrazione portante, dedico qualche spazio a questa novella per la premessa con cui la introduce la narratrice. Solitamente prima di avviare la storia le damigelle esplicitano un assunto morale a cui la narrazione si applica come dimostrazione. Capita, pur non con troppa frequenza, che si indichi un legame con il racconto precedente. Qui Fiordiana esordisce

39. «Costanza, essendo pervenuta alla età di dodeci anni, aveva già imparato riccamare, cantare, sonare, danzare e fare tutto quello che ad una matrona onestamente si conviene. Ma non contenta di ciò, tutta si diede a gli studi delle buone lettere, le quali con tanta dolcezza e diletto abbracciava, che non pur il giorno, ma anche la notte in quelle consumava, afforciandosi sempre di trovare cose che fussero molto isquisite. Appresso questo, non come donna, ma come valente e ben disposto uomo all'arte militare si diede, domando cavalli, armeggiando e giostrando, e il più delle volte rimaneva vincitrice e portava il trionfo, non altrimenti di quello che fanno i valorosi cavalieri d'ogni gloria degni», ivi, IV 1, p. 249.

40. *Dec.* II 9, 9-10.

con una nota stridente rispetto alla generale cerimoniosità del contesto. Non è raro che le damigelle inscenino modesti litigi, per lo più per la risoluzione degli enigmi. Ma difficilmente la fanciulla che racconta contesta la collega che la ha preceduta (diverso è il caso in cui sia stato un uomo a raccontare). Fiordiana invece giunge ad affermare che avrebbe volentieri rinunciato al compito di narrare la sua favola, tanto forte era stato in lei lo sdegno (la vergogna) per la novella raccontata da Eritrea la sera prima. Il racconto precedente riguardava una donna concessasi a un servitore, per permettere al marito di vincere la scommessa. La vergogna così intensa provata dalla damigella non si spiega soltanto con l'adulterio, materia più di risa che di vergogna, quanto con l'infrazione sociale: la donna perbene adesca il vaccaro e giace con lui. Questo genera la reazione francamente scandalizzata di Fiordiana. La damigella si persuade a raccontare per obbedire alla Signora e per non turbare la compagnia, ma rimane «sdegnosetta» ancora alla fine della narrazione.<sup>41</sup> La sua scelta ricade su una storia che bilancia l'abbassamento della donna della precedente. La protagonista del racconto infatti rifiuta le nozze con un eccellente marchese, non giudicandolo alla propria altezza. Dalla materia romanza è desunto un personaggio femminile esemplare. Tuttavia, anche questa rapida incursione nel mondo cavalleresco non conduce a una coerente riabilitazione dell'immagine di donna. Costanza ha virtù, capacità e indole nobile, ma il suo antagonista è un altro personaggio femminile, nel quale al massimo grado si esprime la consueta sfrenata brama sessuale. Ariosto non è di necessità il precedente diretto di questo episodio, però non si può non pensare a quanto diverso sia il battesimo della donna in sembianza maschile nel poema: la prima apparizione di Bradamante è un atto di difesa di un'altra donna. Qui, non solo nel racconto l'eroina deve liberarsi da una nemica, ma, pur nel quadro della convenzionale urbanità, la narratrice non nasconde una certa conflittualità con l'altra damigella.

41. G.F. Straparola, *Piacevoli notti*, cit., IV 1, p. 261.



# «A più di mille dette più di mille volte materia da ridere»: beffa e motto nella novella del Rinascimento

di Flavia Palma\*

Fin dalle sue origini la novella ha trovato nel motto e nella beffa una feconda forma d'espressione. Pur non esaurendo completamente le potenzialità del "comico novellistico", essi hanno riscosso una notevole fortuna nello sviluppo diacronico del genere, venendo a costituire due modalità complementari di applicazione dell'ingegno umano secondo quei principi che già Boccaccio aveva codificato e trasmesso ai suoi epigoni. Se nell'universo decameroniano il motto si configura come un immediato e accorto impiego della parola, la beffa si fonda invece sul ricorso ad azioni ingegnose, le quali, anche quando derivano da una reazione a un problema imprevisto, seguono un piano congegnato dal beffatore che ne ha il pieno controllo. Un'ulteriore discriminante tra i due riguarda la tipologia dei personaggi coinvolti: il motto, per essere efficace, necessita che la vittima sia intellettualmente all'altezza del motteggiatore,<sup>1</sup> mentre la beffa si fonda sull'incolumabile divario tra beffatore e beffato. Il beffatore sfrutta infatti il proprio ingegno per punire il beffato, la cui inferiorità è rappresentata o dalla stupidità o da altri vizi che nell'universo decameroniano risultano imperdonabili, dalla gelosia immotivata alla cieca avidità. Non fa eccezione nemmeno il meccanismo di beffa e contro-beffa: il vincitore, ossia l'artefice della seconda, dimostra la propria superiorità d'ingegno rispetto all'avversario dopo uno smacco iniziale che si rivela sempre temporaneo.<sup>2</sup> A ciò si

\* Università Ca' Foscari Venezia.

1. Ne è una dimostrazione *Dec.* VI 8: qui Fresco «conforta la nepote che non si specchi, se gli spiacevoli, come diceva, l'erano a veder noiosi» (1), ma il motto risulta inefficace perché Cesca non è in grado di comprenderlo a causa della sua «grossezza» (10). Le citazioni sono tratte da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2017<sup>2</sup>.

2. Si pensi a *Dec.* VIII 7 e VIII 10. Sulle caratteristiche della beffa e del motto nel *Decameron*, cfr. almeno A. Fontes-Baratto, *Le thème de la "beffa" dans le "Décaméron"*, in *Formes*

aggiunga che, se il motto, per essere efficace, necessita della piena consapevolezza da parte del motteggiato di essere il bersaglio della pronta risposta, nella beffa l'ignoranza della vittima è ben più frequente, anzi, persino essenziale, come nel caso delle beffe erotiche. Ne consegue che, mentre il motto è uno strumento difensivo o responsivo, impiegato da un individuo accorto per liberarsi da una situazione spiacevole oppure per rimettere al suo posto un interlocutore inopportuno, la beffa si configura piuttosto come uno strumento offensivo, del quale il beffatore si avvale per modificare attivamente una data situazione a proprio vantaggio e a discapito del beffato, ritenuto meritevole della punizione che riceve.

Alla luce di questi principi teorici, che regolano il funzionamento delle maggiori tipologie di novella comica nel *Decameron*, vorrei soffermarmi ora sulla loro tenuta e sul loro ruolo modellizzante nella novellistica rinascimentale, in particolare nella prima metà del Cinquecento, quando cioè si assiste a una proliferazione nelle sperimentazioni sul genere novellistico, tanto sul piano formale quanto su quello contenutistico.<sup>3</sup> In quest'arco cronologico nelle opere di chiara natura novellistica si nota infatti una sorta di marginalizzazione del motto,<sup>4</sup> a cui si accompagna un apparentamento dello stesso

*et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance. Boccace, Machiavel, Grazzini, Bandello, Straparola, Parabosco, Giraldo Cinzio*, a cura di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 11-44; C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del Convegno di Pienza (10-14 settembre 1991), Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 13-28; F. Bausi, *Leggere il "Decameron"*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 55-65.

3. Sulle caratteristiche della novella cinquecentesca, cfr. M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984; R. Bragantini, *Il riso sotto il velame: la novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987; Id., *Vie del racconto. Dal "Decameron" al "Brancaleone"*, Napoli, Liguori, 2000; A. Mauriello, *Dalla "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001; G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; S. Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011; E. Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella*, Milano, FrancoAngeli, 2015; F. Palma, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2019; *La novella italiana dal "Decameron" al Rinascimento*, a cura di E. Curti e F. Palma, in «Schede umanistiche», XXXVI (2022), 1.

4. In parte diversa la situazione nella seconda metà del Cinquecento. Se già nella settima Deca degli *Ecatommiti* (1565) di Giovan Battista Giraldo Cinzio si narrano storie incentrate su motti arguti e risposte pronte, è nel tardo Cinquecento che il motto torna come componente di una certa consistenza in una raccolta novellistica. Mi riferisco al *Fuggilozio* di Tomaso Costo, terminato nel 1583, ma pubblicato nel 1596 e destinato a una notevole fortuna editoriale secentesca: la Giornata III è dedicata ai «detti piacevoli ed arguti», la IV ai «fatti piacevoli e ridicolosi», la VII ai «detti notabili et esemplari» (cfr. T. Costo, *Il fuggilozio*, a cura di

con un altro genere, quello della facezia: assai simile al motto per brevità e primato della parola sull'azione, quest'ultima già nel Quattrocento aveva guadagnato una propria autonomia rispetto alla novella, basti pensare al caso del celeberrimo *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini.<sup>5</sup> Questa sorta di trasmigrazione del motto dai novellieri alle raccolte di facezie e detti arguti è ampiamente comprovata dalla tradizione a stampa cinquecentesca, che ha forse in Lodovico Domenichi uno dei suoi più noti esempi.<sup>6</sup>

## 1. I “confini” del motto nella novella del Rinascimento

A illustrare in maniera efficace l'impiego del motto nella novellistica della prima metà del XVI secolo sono i *Diporti* di Girolamo Parabosco, la cui *princeps* risale al 1550/1551: qui su diciassette novelle, due hanno impostazione tragica, sei sono narrazioni a lieto fine per la maggior parte di argomento amoroso, otto sono invece novelle di beffa giocate con maggiore o minore prossimità sul modello boccacciano.<sup>7</sup> Solo una può essere avvicinata,

C. Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989). Il motto rientra dunque come oggetto di narrazione novellistica in una raccolta in cui, per citare Marziano Guglielminetti, si assiste alla «trasformazione della brigata di novellatori in una adunata di accademici» (M. Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 83-102: p. 100). Se si esclude il priore Ravaschiero, che è il *leader* della brigata, i membri della compagnia sono tutti identificati infatti con nomi “accademici”, sia gli uomini (lo Svegliato, il Cupido, il Sollecito, ecc.) sia le donne, la Pacifica e la Diligente, che si uniscono all'adunanza durante la prima Giornata.

5. Sul genere della facezia, cfr. almeno J. Guidi, “Festive narrazioni”, “motti” et “burle” (“beffe”). *L'art des facéties dans “Le courtisan”*, in *Formes et significations de la “beffa” dans la littérature italienne de la Renaissance*. Sacchetti, Masuccio Salernitano, Castiglione, le Grasso legnaiuolo, Giraldo Cinzio (*deuxième série*), a cura di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, pp. 171-210; G. Ferroni, *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», XIII (1980), pp. 69-96; F. Bistagne, Pontano, Castiglione, Guazzo. *Facétie et normes de comportement dans la “trattatistica” de la Renaissance*, in «Cahiers d'études italiennes», VI (2007), pp. 183-192; E. Curti, *Le facezie umanistiche, in Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 63-79.

6. Comparsa nel 1548 con il titolo *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni et nobilissimi signori*, la silloge verrà in seguito più volte rimaneggiata e ripubblicata.

7. Alla beffa sono dedicate le novelle 3, 5, 7, 8, 9, 14, 15 e 16; di materia tragica sono le novelle 1 e 10; le restanti (a esclusione, come si vedrà, della 17) sono a lieto fine. L'edizione di riferimento per i *Diporti* è la seguente: G. Parabosco-G. Borgogni, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005. Alcune osservazioni interessanti sulle caratteristiche della beffa paraboschiana sono presenti in G. Lebatteux, *La crise de la “beffa” dans les “Diporti” et les “Ecatommiti”*, in *Formes et significations de la “beffa” dans la littérature italienne de la Renaissance*. Boccace..., cit., pp. 179-201.

pur in maniera peculiare, ai moduli della novella di motto. Si tratta dell'ultima, la 17.<sup>8</sup> Essa ha come protagoniste una gentildonna vedova e sua figlia, Camilla, descritta fin dal principio come una «sempliciotta».<sup>9</sup> Un giorno, mentre si trova in campagna con la madre e alcune amiche, la ragazza decide di fare il bagno nuda in una fonte. È in questo momento che un gambero le si infila tra le gambe, entrandole nel corpo attraverso i genitali; la giovane non riesce a fare uscire l'animaletto e chiede aiuto alla madre, che contatta un medico di sua conoscenza. Questi spiega che l'unico modo per curare Camilla è farle avere un rapporto sessuale; consiglia così alla vedova di ricorrere al contadino Bertoldo, il quale, pur essendo bello, è estremamente sciocco, per cui non costituirà una minaccia per la reputazione della ragazza. Il piano del medico viene messo in atto: Camilla riesce a liberarsi del gambero, anche se Bertoldo non è molto soddisfatto della conclusione della vicenda, tanto stretta è stata la presa dell'animaletto. Dopo qualche tempo, Camilla, stimolata dal rapporto con Bertoldo, torna piangendo dalla madre, dicendosi convinta che il gambero abbia deposto delle uova nel suo corpo: spiega infatti che il tormento che la assilla è tale che devono essere nati dentro di lei numerosi gamberetti. La madre, accortasi della semplicità della figlia e della reale natura dei suoi stimoli, la consola affermando: «Figliuola, non ti prender fastidio, ché tosto troverò chi ti trarrà i gambari della cavagna, se tu ve li hai».<sup>10</sup> Il motto della donna è significativamente seguito dalla conclusione della novella:

E così senza più dimandar consiglio al compare medico, subitamente le diede un marito giovane e bello, il quale non restò di pescar i gambari finché poté; e così tutti poscia in santa pace vissero. Laonde nacque *quel motto*, che talor si suol dire quando si vuol significare ad alcun che egli abbia desiderio di qualche cosa: «Tu ti dèi sentire andare i gambari per la cavagna».<sup>11</sup>

Il fatto che una novella venga usata per illustrare l'origine di un proverbio o un modo di dire non è certo una novità. Quello che è interessante è piuttosto la funzione che il motto assume nelle dinamiche narrative: la battuta della gentildonna non serve né a redarguire la figlia né a risolvere una situazione pericolosa o spiacevole; si tratta piuttosto di un ironico commento dettato dalla dabbennaggine della figlia e volto, sul versante autoriale, a concludere

8. Come segnala Donato Pirovano, si possono riscontrare alcune affinità contenutistiche tra la novella 17 dei *Diporti* e la CCVIII del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (G. Parabosco, *Diporti*, cit., p. 255, n. 1). Da quest'ultima è tuttavia del tutto assente il motto.

9. *Ibidem*.

10. *Ivi*, p. 258.

11. *Ibidem*; se impiegati nelle citazioni, i corsivi sono sempre miei.

beffardamente la narrazione. Non solo dunque nei *Diporti* il comico è rappresentato quasi esclusivamente dalla novella di beffa, ma la stessa novella di motto subisce una sostanziale modifica: la battuta arguta perde la sua funzione originaria, salvifica o responsiva, configurandosi invece come un mezzo volto a evidenziare la disparità dei personaggi coinvolti in fatto di ingegno, dato che contrappone all'acutezza del motteggiatore la stoltezza del motteggiato, sconfinando così nelle dinamiche che sarebbero proprie della beffa.

D'altro canto, in merito al ruolo rivestito dal motto nella novellistica, la raccolta di Parabosco si rivela significativa anche sotto un altro aspetto: se, sul piano narrativo, la novella di motto è scarsamente rappresentata, al motto in sé è dedicato un lungo dibattito dei membri della brigata, i quali, proprio alla luce della novella 17, si cimentano in una discussione sulla natura del motto e, si badi bene, non della novella di motto,<sup>12</sup> richiamando inevitabilmente alla memoria le discussioni sulla facezia presenti nel secondo libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione.

È possibile dunque comprendere tali scelte di Parabosco proprio alla luce del condizionamento esercitato dalla facezia sugli sviluppi della *narratio brevis* nel Rinascimento. Definibile come un breve o brevissimo racconto arguto, in latino o in volgare, nel quale la componente narrativa è ridotta o condensata allo scopo di far risaltare, nella maggior parte dei casi, la parola sagace e le sue potenzialità retoriche prima ancora che diegetiche, la facezia risulta particolarmente adatta ad assorbire in sé il motto, tanto che Castiglione stesso individua, fra le tre tipologie in cui essa si manifesta, quella basata su di una «sùbita ed arguta prontezza, che consiste in un detto solo».<sup>13</sup> In questo modo, la facezia, forte dell'innegabile favore ottenuto nel corso del XV secolo anche in ambito umanistico, diviene col tempo uno strumento particolarmente utile al cortigiano per manifestare il proprio ingegno nella dimensione cortigiana.

L'assimilazione tra motto e facezia e l'assunzione del primo nelle pratiche della conversazione e dell'intrattenimento di corte potrebbero spiegare pertanto per quale motivo, nella produzione novellistica della prima metà del XVI secolo, minore sia il ricorso al motto quale oggetto di narrazione, in quanto percepito come meno adatto allo sviluppo diegetico del racconto, e perché esso venga impiegato piuttosto come argomento di discussione colta tra i membri della brigata nel contesto della cornice. Di questa nuova tendenza i *Diporti* sono un notevole esempio.

12. Cfr. *ivi*, pp. 259-282.

13. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 2017, p. 191.

## 2. Alcune nuove coordinate della novella di beffa

Nella tradizione novellistica cinquecentesca, una fortuna maggiore rispetto al motto è riservata alla beffa. La (pur scarsa e piuttosto tarda) teoria rinascimentale dedicata al genere è, da questo punto di vista, rivelatrice:<sup>14</sup> qui viene individuata nella beffa l'unica forma di novella comica autenticamente definibile come tale, poiché basata sull'azione e non sulla parola. Francesco Bonciani lo suggerisce nella sua *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), finalizzata a definire i tratti specifici della novella comica secondo dettami aristotelici: egli non solo scrive che essa «principalmente imita l'azione della persona ingannata, perché colui che fa la *beffa* per lo più *astutamente adoperando*, muove le genti a riso non di sé, ma di chi egli ha motteggiato»,<sup>15</sup> ma relega il motto entro i confini della retorica novellistica, riducendolo pertanto a uno dei vari espedienti linguistici o stilistici a disposizione di un autore.<sup>16</sup> È però Girolamo Bargagli, nel suo *Dialogo de' giuochi*, dato alle stampe nel 1572, ma redatto probabilmente ai primi anni Sessanta del secolo, a escludere categoricamente il motto dal mondo del novellare, entrando in polemica con la scelta di Boccaccio. Riferendosi al *Decameron*, afferma infatti che «le novelle della sesta giornata e alcune che sono nella prima, che solamente in un detto e in una arguta risposta consistono e *non in fatto e in azione alcuna*, propriamente novelle dire non si possono, ma motti e leggiadrie di parole più tosto». <sup>17</sup> Subito dopo puntualizza:

chi per comandamento avesse una novella da raccontare, mal mi parrebbe che ubidisse *se un motto solamente e una arguzia di qualcuno raccontasse*, ancora che

14. Per teoria cinquecentesca sulla novella, cfr. N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996; R. Bragantini, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, in «Italianistica», XLVI (2017), pp. 29-42; J.R. Snyder, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), II, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 939-955; G. Alfano, *Novella, conversazione, "caso". Note sul "Dialogo de' giuochi" di Girolamo Bargagli*, in «Filologia e critica», XXVII (2002), pp. 277-288; Id., *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII (2015), pp. 263-287.

15. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, III, Bari, Laterza, 1972, p. 148. Il termine "motteggiare" ha qui chiaramente il significato di "gabbare, schernire", scisso da quella dicotomia tra parola e azione che distingueva il motto boccacciano *stricto sensu* dalla beffa.

16. Cfr. *ivi*, p. 164.

17. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, a cura di P. D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, p. 217.

fosse, non solo come quelle del Boccaccio, che ve ne fu qualcuna mediocre e di poca acutezza, ma ancor quelle vive e argute che son poste nel *Cortegiano*.<sup>18</sup>

Riemerge l'opposizione tra il genere della novella, che necessita di uno sviluppo diegetico, e quello della facezia, che, forte anche dell'assimilazione del motto di spirito, ha le sue cifre distintive nella *brevitas* e nella parola fulminea.

Il favore riservato alla beffa nell'ambito del comico novellistico, anche sul versante teorico, non implica tuttavia una ripresa pedissequa dei dettami boccacciani da parte di chi si è effettivamente dedicato alla scrittura di novelle: sebbene numerosi siano gli esempi di beffe sul modello decameroniano, tali da rispettare in tutto e per tutto quelle che potremmo definire le regole di questo sottogenere novellistico così come codificate da Boccaccio, si assiste nel corso del Cinquecento a diverse forme di manipolazione della beffa, che si manifestano talvolta in vere e proprie risemantizzazioni dei suoi canoni.<sup>19</sup>

Una prima forma di "beffa rinnovata" è quella, forse più nota, che ha nel Lasca, ossia Antonfrancesco Grazzini, il suo esponente più significativo: mi riferisco all'inedita componente di violenza fisica che innerva gli inganni orchestrali dai beffatori delle *Cene*.<sup>20</sup> Boccaccio ci ha abituati a beffe, erotiche o meno, in cui il trattamento subito dal beffato non è mai eccessivo; anche quando il marito geloso o lo sciocco di turno vengono presi a bastonate o a sassate, i riferimenti a tale punizione fisica sono succinti e la ritorsione è raramente descritta con minuzia di dettagli.<sup>21</sup>

18. Ivi, pp. 217-218.

19. Per il caso di Bandello mi permetto di rimandare a F. Palma, *La poetica novellistica di Matteo Bandello e il magistero boccacciano*, in «La parola del testo», XXIV (2020), 1-2, pp. 109-125. In merito alla beffa bandelliana si vedano inoltre A.C. Fiorato, *Le monde de la "beffa" chez Matteo Bandello*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance. Boccace...*, cit., pp. 121-165; E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

20. Grazzini iniziò a comporre le *Cene* attorno al 1540, lasciandole incompiute. Sulla beffa in questo novelliere, cfr. F. Bruni, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969; M. Plaisance, *La structure de la "beffa" dans les "Cene" d'Antonfrancesco Grazzini*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance. Boccace...*, cit., pp. 45-97.

21. Cfr. *Dec.* VII 7 42: «Egano, avendone avute parecchi delle buone, come più tosto poté, se ne tornò alla camera»; *Dec.* VIII 3 48: «Buffalmacco, recatosi in mano uno de' codoli che raccolti avea, disse a Bruno: "Deh vedi bel codolo: così giugnesse egli testé nelle reni a Calandrino!" e lasciato andare, gli diè con esso nelle reni una gran percossa; e in brieve in cotal guisa, or con una parola ed or con un'altra, su per lo Mugnone infino alla porta a San Gallo li vennero lapidando».

Ben diverse sono le coordinate del comico nelle *Cene*. Un caso piuttosto eloquente è quello della novella II 7, dalla trama marcatamente boccacciana: il pedagogo Taddeo importuna una gentildonna, di cui è innamorato; la ragazza si rivolge al fratello Lamberto, che, con l'aiuto di alcuni amici, ordisce ai danni dello sfortunato corteggiatore una beffa tale da fargli passare qualsiasi desiderio amoroso. Attira Taddeo con l'inganno in casa propria e lo picchia a dovere con i suoi complici; tenendo l'uomo prigioniero, i beffatori mettono poi in mostra al Mercato Vecchio un fantoccio che lo raffigura, svergognandolo per le sue velleità amatorie. Alla fine, una volta ottenuta la libertà, al pedagogo non resta che fuggire dalla città tra le risa di scherno dei fiorentini.

Come prevede il modello decameroniano, la novella è fondata sul primato di un'azione abilmente pianificata, sulla netta opposizione tra astuti beffatori e sciocco beffato e sulla vittoriosa punizione impartita a quest'ultimo per la sua dabbenaggine e per le sue aspirazioni amorose fuori luogo. Ad essere inediti sono invece la violenza dei beffatori e, ancor più, il compiaciuto indugiare della novellatrice, Lidia, sui particolari crudi e umilianti della beffa, come bene illustra il brano che segue, collocato nel momento in cui, attirato con l'inganno Taddeo in casa propria, Lamberto e i suoi amici, travestiti da flagellanti, entrano nella camera da letto in cui il pedagogo aspetta l'amata, pronti a fargliela pagare:

tutti quattro quei delle scoregge cominciarono, tacendo sempre, a battere e frustare il misero pedagogo, quanto uscire poteva loro delle braccia. Taddeo, ciò veggendo, e molto più sentendo, gridava piangendo e chiedendo perdono e misericordia, e si raccomandava a più potere; e coloro attendevano a chioccarlo, chi di qua, chi di là, chi di sopra e chi di sotto, in modo che il meschinello già tutto livido, veggendo che il pregare e il raccomandarsi non giovava, si scagliò dal letto: ed eglino sempre dietro battendolo; tanto che li dierono forse quattromila scorreggiate, di sorte che egli era tutto rotto e tutto sangue; e per l'affanno del gridare e per il duolo delle battiture era per modo fiacco e macero, che egli stava in terra come morto; tal che io non credo che altro uomo fusse già mai sì malconco. Onde coloro [...] legatoli le mani e i piedi con di quelle scoregge, a fine che da se stesso non s'ammazzasse o si facesse qualche male scherzo, lo lasciarono legato in mezzo la camera, e tolti tutti i panni suoi, per infino la camicia e le pianelle, se ne tornarono nella prima camera, dove gongolando facevano le maggiori e le più grasse risa che fussero mai state sentite.<sup>22</sup>

La narrazione indugia minuziosamente sulla crudeltà dei beffatori verso Taddeo, picchiato quasi a morte, legato e lasciato poi a lungo al buio. Ma

22. A. Grazzini (Il Lasca), *Le cene*, a cura di R. Brusciagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. 280-281.

non è finita qui: il beffato viene spostato, sempre nudo, in una stalla e per il freddo è costretto a rotolarsi nel letame, ricoprendosene completamente. Alla fine, i beffatori vanno a liberarlo,

avendogli prima tutti di concordia pisciato in sul viso e per tutto il dosso. E il Piloto, avendo una torcia accesa in mano, gli ficcò fuoco nella barba e ne i capelli, che quasi tutto gli arse il mostaccio e il capo, di maniera che le vesciche gli alzarono nelle gote, per la testa e nel collo sì fattamente, che lo trasfigurarano in guisa, che non l'arebbe conosciuto sua madre che le fece; e pareva la più strana bestia che fusse mai stata veduta, e buon per lui che ebbe gli occhi fasciati, ché egli accecava senza dubbio alcuno. Ultimamente a l'uscio condottolo, e dal viso levatogli la benda, gli diede il Tasso una spinta, e mandòlo fuori a mezza la strada, tutto livido, sanguinoso e arsiccio.<sup>23</sup>

Tale ricorso alla violenza, unita a una chiara volontà di umiliare irreparabilmente il beffato, non è affatto un *unicum* nelle *Cene*.<sup>24</sup> Se con novelle come questa Grazzini si inserisce perfettamente nella tradizione toscana di ascendenza boccacciana della beffa corale, dalla dimensione cittadina, egli calca al contempo la mano in modo inusuale sul grottesco, sulla crudeltà e sulla violenza, sfiorando a tratti una brutalità quasi spietata, di cui nemmeno Masuccio Salernitano, pur dotato di un discreto vigore narrativo, ha mai dato prova.<sup>25</sup> Siamo ben lontani dall'universo decameroniano, in cui la lezione impartita tramite la beffa era sì esemplare, ma mai eccessiva e dove mancava soprattutto alla voce narrante quell'attitudine a indugiare, quasi con compiacimento, sui soprusi dei beffatori o sulle conseguenze umilianti della beffa, propensione che caratterizza invece i novellatori e addirittura le novellatrici delle *Cene*: l'esempio citato è raccontato infatti da una gentildonna e non è il solo.

Con il Lasca siamo rimasti in un'area geografica, la Toscana, che è tradizionalmente nota per la sua ricettività nei confronti del comico, eppure alcune forme peculiari di risemantizzazione della beffa decameroniana si possono riconoscere anche in autori operanti fuori dai suoi confini.

È il caso della beffa declinata in funzione didattico-esemplare, di cui offre interessanti esempi Ortensio Lando, poligrafo itinerante, che trovò Venezia il luogo adatto per la sistemazione e la pubblicazione dei suoi *Varii compo-*

23. Ivi, pp. 284-285.

24. Si legga, per esempio, la novella I 2.

25. Nella copiosa bibliografia dedicata al *Novellino*, mi limito a ricordare, in quanto incentrato sul tema della beffa, il saggio di D. Boillet, *L'usage circinspect de la "beffa" dans le "Novellino" de Masuccio Salernitano*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*. Sacchetti..., cit., pp. 65-169.

*nimenti* (1552), i quali ospitano un'interessante sezione novellistica contenente quattordici narrazioni. L'autore mette in evidenza l'intento didascalico delle sue novelle, comprese quelle di beffa, sfruttando la rubrica, che isola l'insegnamento che il lettore può trarre dal racconto.<sup>26</sup> Significativa, nell'ottica della metamorfosi della beffa, è la novella 7, dalla quale «imparasi quanto si disdica l'amor ai vecchi».<sup>27</sup> Ad essere rilevante in questo caso non è tanto il soggetto trattato, topico, forse abusato, nella novellistica, quanto il modo con cui Lando ha coniugato finalità didattiche e beffa.

Le vicende sono ambientate a Venezia e hanno come protagonista il vecchio Marino, innamoratosi della giovane Fulvia, che cerca in tutti i modi di evitarlo, chiamandolo dispregiativamente «sire innamorato».<sup>28</sup> La beffatrice è una vicina della ragazza, Pomarina, la quale, conoscendo bene Marino, si diverte a prendersi gioco di lui. Un giorno gli suggerisce di travestirsi da fornaia e di bussare alla porta di Fulvia. Nel frattempo, avvisa quest'ultima che una fornaia vorrebbe fare da mezzana tra lei e Marino e le consiglia di prenderla a bastonate se la vedrà. Così, quando Marino, travestito da donna, bussa alla porta di Fulvia, la giovane lo picchia senza pietà. Nonostante la sconfitta, Marino non si dà per vinto. Sempre su suggerimento di Pomarina, si traveste da prete e si ferma sotto la finestra di Fulvia, ma, riconosciuto dai vicini, viene da loro colpito con sassi e spazzatura. I parenti della giovane ottengono così che venga bandito dal quartiere. Non ancora pronto ad arrendersi, il vecchio accetta un altro suggerimento di Pomarina: si nasconde dentro una grossa bigoncia chiusa da un coperchio, con una sola fessura che gli permette di vedere fuori; si fa poi trasportare da due facchini fino alla casa di Fulvia e in questo modo ogni giorno riesce a vedere l'amata senza che nessuno lo sappia. Dopo un po' viene però scoperto e portato in tribunale, ma riesce a cavarsela facendo ricorso a un cavillo. A questo punto, per tutelare Fulvia, i parenti la mandano fuori città, nel monastero di San Iacomo dalla Palude. Il vecchio non desiste e ricorre ancora una volta a Pomarina. La donna gli suggerisce di fingersi un cavaliere genovese appena deceduto e

26. Si vedano, per esempio, le rubriche delle novelle 2 («In questa novella si tratta d'una leggiadra vendetta fatta da un figliastro ad una rea matrigna. Ragionasi ancora di quelle cose che sono atte ad abbellire e far parere brutte le donne et *imparasi quanto sieno insolenti le mogli ben dotate*», p. 8), 3 («In questa novella si narra una leggiadra beffa fatta da una giovane moglie ad un attempato marito e *s'impara che*, chi cerca di godere dell'altrui, altri spesso gode del suo», p. 17), 5 («Nella seguente novella *chiaramente si dimostra* la vanità dell'astrologia e trattasi della divinatrice natura degli animali irragionevoli», p. 34) e 11 («Nella seguente novella *s'impara e chiaramente si vede che l'ingannatore* spesse volte rimane a piè dell'ingannato», p. 71). Le citazioni sono tratte da O. Lando, *Novelle*, a cura di D. Canfora, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

27. *Ivi*, p. 46.

28. *Ibidem*.

desideroso di essere sepolto nel monastero di San Iacomo. Marino esegue, chiedendo addirittura l'aiuto di alcuni gentiluomini, che, con una grande messinscena, lo conducono, travestito da cadavere, al cospetto di Fulvia e delle monache. Una di esse però si accorge che il "cadavere" respira e suggerisce a Fulvia di verificare con la mano se esce davvero aria dal naso del morto. Non appena si trova la mano dell'amata vicino al viso, Marino cerca di baciarla, terrorizzando la ragazza, che scappa. Il vecchio si lancia allora al suo inseguimento in una scena esilarante, facendo aprire gli occhi a Fulvia sulla sua vera identità; riconosciuto l'importuno corteggiatore, la giovane inveisce contro di lui. Alla fine, i parenti di Fulvia capiscono che l'unico modo per tenere lontano il vecchio è fare sposare la ragazza con un giovane forte e aitante, che dissuada Marino dall'avvicinarsi. Così avviene: intimorito, il vecchio non osa più nemmeno guardare l'amata, pur non guarendo dalla sua lussuria.

Come si può notare, la novella presenta un'astuta beffatrice, capace di pianificare una serie di divertenti beffe ai danni di un beffato recidivo, credulone e accecato dalla passione amorosa, dal quale ottiene anche del denaro in cambio del suo presunto aiuto. A scatenare il riso, tuttavia, non sono tanto le beffe di Pomarina, quanto Marino stesso: come si può notare dal succedersi degli eventi, l'atteggiamento dell'uomo è già ridicolo di per sé, tanto che fin dall'inizio della novella viene descritto come «quasi rimbambito» a causa dell'amore inopportuno che prova.<sup>29</sup> Le beffe orchestrate da Pomarina sono utili dunque a mettere in risalto l'assurdità già insita in tutti gli atteggiamenti di Marino, che incarna nei fatti un tipo, quello del vecchio lussurioso,<sup>30</sup> vittima prima ancora che della beffa del suo stesso vizio, che lo rende non solo il bersaglio perfetto di beffatori astuti, ma ne fa soprattutto un monito per i lettori, che imparano così a guardarsi dal diventare come lui. Ecco che, come nel caso delle novelle tragiche, anche quelle di beffa assumono per Lando un valore esemplare, una funzione didattica rivolta *in primis* al suo pubblico. Non è importante che il beffato non venga punito né che non sia in grado di cambiare o guarire dal suo vizio; ciò che conta è che il lettore impari, grazie al personaggio rappresentato, a non cadere nel medesimo errore.

Alla declinazione della beffa come ammaestramento ricorre anche Marco Cademosto, attivo nella Roma del primo Cinquecento.<sup>31</sup> La sesta e ultima

29. *Ibidem*.

30. Evidente è qui il legame tra la novella comica e la commedia cinquecentesca.

31. Cademosto stesso afferma di avere perduto molte delle sue novelle, per la precisione ventisette, durante il Sacco del 1527. Le sei rimaste vennero pubblicate a Roma nel 1544, insieme alla produzione lirica dell'autore, da Antonio Blado in un'opera dal titolo *Sonetti e altre rime di messer Marco da Lodi*.

delle sue novelle è incentrata sull'astuta beffa orchestrata da un servitore ai suoi padroni. La narrazione si apre all'insegna della descrizione dell'avidità di un gentiluomo padovano, Scipione Sanguinacci, che ha dedicato la sua esistenza all'usura in quanto desideroso di «trasricchire».<sup>32</sup> Divenuto vecchio, si ammala e fa testamento, destinando la maggior parte del suo denaro a opere pie, nel tentativo di fare ammenda per i peccati commessi. I suoi due figli, Angelo e Alberto, vedendosi privati della cospicua eredità, cercano di far cambiare idea al padre, ma ogni loro tentativo è vano. Le intenzioni di Scipione giungono però alle orecchie di un suo servitore di lunga data, Galeazzo, che si offre di aiutare i giovani padroni, ai quali illustra il suo piano: una volta morto Scipione, il suo decesso sarà tenuto temporaneamente segreto; Galeazzo, spostatone il cadavere in un'altra stanza, prenderà il suo posto nella camera da letto, fingendosi lui; chiamato il notaio, farà redigere un nuovo testamento in favore dei suoi figli. I fratelli accettano la proposta e promettono al servitore di premiarlo per il suo aiuto. Così, morto Scipione, i tre agiscono come pattuito. Scatta qui un'ulteriore astuta trovata del servo: mentre impersona Scipione al cospetto del notaio, nomina Angelo e Alberto eredi universali, ma ordina che a sé vengano donati duemila ducati come premio per il suo lungo servizio. A questo punto i due fratelli cercano di intervenire per limitare il danno, chiedendo per il servitore una donazione di mille e non di duemila ducati, ma è tutto inutile. Andatosene il notaio, rinfacciano a Galeazzo di avere esagerato, ricevendo in cambio una dura risposta: il servo ribatte infatti che i due hanno ottenuto dodicimila ducati in eredità soltanto per merito suo e li accusa pertanto di ingratitude. Poi si licenzia, promettendo comunque di mantenere il silenzio a patto di ricevere il denaro pattuito. Alla fine, i due fratelli accettano la richiesta, anche se malvolentieri.

Il meccanismo tradizionale della beffa è ancora una volta rispettato: si ha un accorto piano orchestrato da un ingegnoso beffatore – per altro il tradizionale tipo del servo scaltro – che si prende gioco delle sue vittime, colpevoli non solo di dabbenaggine (il notaio), ma anche di avidità e ingratitude (i padroni). A interessare tuttavia il narratore non è tanto l'umiliazione subita dai beffati.<sup>33</sup> Dilettare è importante, ma conta di più l'utile consiglio che la novella di beffa risulta particolarmente adatta in questo caso a veicolare, tanto che la narrazione si chiude con un monito: «Però ciascuno padrone et

32. M. Cademosto, *Novelle. Edizione formata sulla prima rarissima di Roma, per Antonio Blado Asolano, del 1544*, [Milano], [P. A. Tosi], 1799, p. 70.

33. La punizione dei fratelli consiste nell'umiliazione subita per opera del servitore più che nella reale perdita di denaro: pur sottraendo ai padroni duemila ducati, Galeazzo ne fa infatti riguadagnare loro dodicimila.

signore procuri di farsi amare et ben volere da' suoi servidori, et massimamente quando sono uomini svegliati et d'ingegno, perché molte volte fanno sì, che i suoi signori escono di gravi travagli e impicci». <sup>34</sup>

Questa attitudine a sfruttare la beffa come uno strumento “educativo” è d'altro canto confermata dalla novella 4, la cui rubrica riassume alla perfezione lo stratagemma su cui si regge la narrazione:

Antonio di Beccaria, pavese, mentre che vive, lascia per testamento tutto il suo a tre suoi figliuoli, et compartisce loro tutta la roba ugualmente, et che essi lo abbino a trattar bene; li quali non bene, ma male lo trattavano poi. Angelo suo compare gli dà duo mila ducali, che li mostri alli figliuoli, et che l'uno non sappia dell'altro, dicendo: cotesti danari voglio che siano tuoi dopo la mia morte. Da indi in poi lo trattarono da buon padre. Il fin fu poi tale che se ne può prendere molto piacere. <sup>35</sup>

Forte del suggerimento di un accorto amico, il padre si trasforma da benefattore a beffatore per vendicarsi dell'ingratitudine dimostrata dai figli nei suoi confronti. Alla morte del genitore, quando gli eredi decidono di spartirsi il suo denaro, nel forziere che dovrebbe contenere l'eredità trovano soltanto un sacchetto di sabbia, una mazza di legno e un biglietto che recita: «Chi per altrui si spodesta, gli sia dato di questa mazza sulla testa». <sup>36</sup>

Nonostante i figli ingrati restino svergognati, l'interesse del narratore non sta tanto nelle dinamiche della beffa e nella punizione inflitta dal beffatore ai beffati per il loro vizio, costituito da una somma di ingratitudine e avidità. La voce narrante in chiusura della novella si sofferma piuttosto sull'insegnamento che i lettori dovrebbero trarre dal racconto, sfruttando anche una beffarda eco dantesca:

Però noi vecchi insensati dovemo star sopra di noi; che all'ultimo il merito che de' nostri stenti et miserie per aggradire et arricchire nostri figliuoli et nepoti non ne riportiamo altro che ingratitudine in vita, et dopo lei ne vien fatto per le anime nostre del cul trombetta. <sup>37</sup>

L'attenzione si focalizza dunque su un beffatore, che cessa di essere dipinto come un ingegnoso artefice di una vendetta ben congegnata, per assumere i tratti del vecchio pazzo, poiché scioccamente fiducioso nell'amore dei figli. La novella di beffa diviene così un avvertimento, pur divertente, rivolto

34. M. Cademosto, *Novelle*, cit., p. 78.

35. Ivi, p. 43.

36. Ivi, p. 50.

37. Ivi, p. 52.

al pubblico reale al fine di redarguirlo in merito a una situazione che lo potrebbe riguardare verisimilmente in prima persona.

Sottoposte a un'attenta lettura, queste novelle di Lando e di Cademosto si rivelano legate significativamente da una comune impostazione: in esse non viene valorizzato tanto l'impiego dell'ingegno, che sancisce l'insanabile dicotomia tra beffatore e beffato; a essere centrale è piuttosto il monito rivolto al lettore, che deve trarre un insegnamento utile dai casi "ridicoli" che gli vengono narrati. L'evoluzione rispetto al *Decameron* è pertanto degna di nota. In Boccaccio si potevano distinguere due scopi complementari, uno interno alla narrazione e uno esterno a essa: se nella *fictio* narrativa il beffatore desiderava punire il beffato o svergognarlo per un vizio ritenuto imperdonabile, la novella di beffa in quanto prodotto letterario era invece finalizzata principalmente a dilettere e intrattenere, tanto i membri della brigata quanto (e soprattutto) il lettore. Proprio sulle finalità della novella di beffa agiscono invece alcuni autori cinquecenteschi, come Lando e Cademosto, offrendo racconti che, pur non rinunciando al diletto, declinano la componente della comicità in chiave didattico-esemplare al fine di ammonire proprio il destinatario dell'opera letteraria.

Pur non esaurendo le molteplici forme assunte dalla beffa nel corso del Rinascimento, gli esempi sui quali mi sono voluta soffermare danno conto di due dati essenziali: la vitalità della novella comica e la consapevole sperimentazione di cui essa è stata oggetto. Così, accanto a novelle di beffa di ispirazione marcatamente decameroniana, ancora numerose, ci troviamo di fronte a un'interessante gamma di esempi di beffa e, in misura minore, di motto, che possono essere messi proficuamente in relazione con la tradizione precedente, specie boccacciana, dimostrando il complesso e tutt'altro che passivo rapporto con il modello.

# *Appunti su novella e dialetto nel Cinquecento*

di Luca D'Onghia\*

Dato che il tema in epigrafe è già stato toccato in alcune splendide pagine di Alfredo Stussi,<sup>1</sup> per evitare ripetizioni cercherò di perimetrare subito il discorso: lascerò da parte sia casi più tardi – come quelli seicenteschi di Malespini, Brusoni e Basile – sia casi che propriamente dialettali non sono, poiché testimoniano solo generiche infiltrazioni locali all'interno di testi a base tosco-italiana (come succede in Bandello, e prima soprattutto in Sabadino degli Arienti).<sup>2</sup> Né mi occuperò dei novellieri toscani, ai quali il concetto di dialetto non può essere pacificamente applicato, visto che la loro lingua madre è prossima a quella che nel corso del Cinquecento viene imponendosi come modello. Per costoro, come ha osservato Vittorio Coletti, «la lingua letteraria [...] corre lungo una traiettoria che la innesta a poco a poco in quella popolare; questa, a sua volta, si articola in varietà diverse, distinte tra contado e città, tra lingua delle professioni e lingua della scrittura».<sup>3</sup> Non è dunque un caso che appunto toscani siano i prosatori più efficaci nell'imitazione del parlato tra XV e XVI secolo;<sup>4</sup> e proprio per via di questa felice continuità tra

\* Università degli Studi di Siena.

Ringrazio per il loro aiuto e i loro suggerimenti Ida Campeggiani, Luca Cantoni, Francesca Geymonat, Niccolò Magnani, Monica Marchi e Nicola Morato.

1. A. Stussi, *Scelte linguistiche e connotati regionali nella novella italiana* (1989), in Id., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 129-153.

2. Per l'uso del dialetto presso Malespini, Brusoni e Basile vedi in sintesi R. Cella, *La prosa narrativa. Dalle origini al Settecento*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 93 (Malespini) e pp. 118-120 (Brusoni e Basile); per i casi di ibridismo quattro-cinquecentesco ivi, pp. 49-52 (Sabadino e Masuccio) e pp. 82-83 (Bandello e Straparola).

3. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, nuova edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 2022, p. 145.

4. D'obbligo il rinvio a E. Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991. Anche in R. Cella, *La prosa narrativa...*, cit., pp. 53-64 la simulazione del parlato è studiata sulla base di un corpus tutto toscano (p. 54).

scritto (letterario) e parlato (popolare) può succedere che De Sanctis usi ripetutamente la parola *dialetto* discorrendo della freschezza e della spontaneità di un narratore fiorentino come il Lasca.<sup>5</sup>

Ma se il *dialetto* in senso toscano di De Sanctis è concetto marcato anzitutto in diamesia (riguarda il parlato) e in diafasia (attiene al registro comico), i casi su cui mi fermerò qui riguardano invece il dialetto nella sua accezione corrente, quella cioè di varietà anzitutto diatopicamente distinta dall'italiano. Ragionerò insomma dei pochi testi nei quali si dia un uso consapevole del dialetto, utilizzato in contrapposizione o in alternativa alla "media linguistica" rappresentata dai classici trecenteschi e dalle loro varie e più o meno riuscite imitazioni.<sup>6</sup>

Il rapporto tra novellistica e codificazione normativa è del resto complesso: da un lato i testi narrativi vengono percepiti come testi di consumo, che stanno alla periferia del sistema dei generi e godono perciò a lungo di una relativa libertà espressiva e grammaticale; d'altro canto proprio il più grande novelliere italiano, Boccaccio, viene indicato come modello linguistico nelle *Prose di Bembo*.<sup>7</sup> Ma l'idea che Bembo ha della lingua e dello stile di Boccaccio passa attraverso una fortissima selezione, e punta in modo esclusivo sulla prosa latinamente atteggiata e ultraipotattica di certe zone del *Decameron* (su tutte la cornice). Ne consegue l'esplicito tentativo di marginalizzare le componenti demotiche e oraleggianti della scrittura boccacesca:<sup>8</sup>

Credete voi che, se il Petrarca avesse le sue canzoni con la favella composte de' suoi popolani, che elle così vaghe, così belle fossero come sono, così care, così gentili? Male credete, se ciò credete. Né il Boccaccio altresì con la bocca del popolo ragionò;

5. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996 (I ed. del tomo che qui importa 1870), pp. 399-409, in particolare alle pp. 401, 402 (bis), 403 (bis), 405. Due esempi per tutti: «Nel comico, salvo i toscani, ne' quali supplisce la grazia del dialetto, i novellieri mostrano pochissimo spirito» (p. 401); «Il nostro Lasca [...] è facile, pieno di brio e di vena, evidente, e trova nel dialetto immagini e forme comiche belle e pronte» (p. 402). Nella *Storia* De Sanctis fu tutt'altro che incline a riconoscere i meriti letterari dei dialetti in senso proprio: vedi P. Gibellini, *Il grande assente: il dialetto nella Storia di De Sanctis*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 6 (2017), pp. 669-694.

6. Proprio a questa consapevolezza allude l'aggettivo *riflesso* usato da Croce fin dal titolo del grande saggio su *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico* (1926, poi in volume nel 1927), da ultimo in Id., *Filosofia. Poesia. Storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Milano, Adelphi, 1996 (I ed. 1951), pp. 469-482.

7. I vari aspetti della questione sono nitidamente richiamati in R. Cella, *La prosa narrativa...*, cit., pp. 70-83.

8. P. Bembo, *Prose [...] nelle quali si ragiona della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Mondadori-Ricciardi, 1996 (ed. or. 1978), vol. I, pp. 51-284: p. 105 (I XVIII).

quantunque alle prose ella molto meno si disconvenga che al verso. Che come che egli alcuna volta, massimamente nelle novelle, secondo le proposte materie persone di volgo a ragionare traponendo, s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava, nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è di così belle figure, di vaghi modi, e dal popolo non usati, ripieno, che meraviglia non è se egli ancora vive e lunghissimi secoli viverà.

Boccaccio però alla «bocca del popolo» badava eccome (e Bembo lo riconosce in una lunga concessiva: «come che egli alcuna volta, [...] persone di volgo a ragionare traponendo, s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava [...]»): in pochi ma ben visibili punti del suo capolavoro egli non aveva infatti disdegnato il ricorso a parole o espressioni ora siciliane ora veneziane ora senesi e così via.<sup>9</sup> Data l'imbalsamazione ciceroniana del *Decameron* propugnata nelle *Prose*, la cosa poteva creare qualche imbarazzo, tanto che certi bembisti più realisti del re si spinsero a sostenere che quelle tessere dialettali non erano autentiche. Così, in una famigerata edizione del 1552 – che si rifaceva alla vecchia stampa curata da Dolfìn nel 1516, e che era stata allestita anzitutto per contendere il mercato a quella del rivale Ruscelli – Dolce osservava:<sup>10</sup>

E posto che esse [le forme demotiche o arcaiche] fossero state nel popolo, non conveniva che 'l Boccaccio le ricevesse, havendo rispetto alle persone, come s'è detto, che le novelle raccontano; e se esso avesse voluto rappresentare il linguaggio di diverse città (come vogliono che in quella di Lisetta avesse, per imitare il parlare antico Vinitiano, scritto *che se quel, che se quel?*), bisognarebbe che egli avesse introdotte nell'opera diverse lingue, e lasciata la Fiorentina.

Circostanza inammissibile agli occhi di uno scrittore dialettofobico come Dolce, che invoca in modo capzioso la situazione dei novellatori della cornice – tutti fiorentini e perciò naturalmente restii o estranei all'utilizzo di «diverse lingue» – e si dimentica di quella dei personaggi delle novelle, che spesso fiorentini non sono. Ben diversa l'opinione di Ruscelli, che sulla scia

9. Sull'apertura di Boccaccio a elementi dialettali e vernacolari vedi A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., p. 142 e quindi P. Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 160-164 e pp. 203-204.

10. *Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio. Nuovamente alla sua vera lettione ridotto [...] Aggiuntovi separatamente un indice copiosissimo d'i vocaboli e delle materie composto da messer Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1552, c. \*1vr. Per la vicenda di questa e dell'altra stampa, promossa da Ruscelli, vedi P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, UnifePress, 2009 (ed. or. 1991), pp. 247-258, e A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., pp. 132-136.

dell'edizione giuntina apparsa a Firenze nel 1527 difendeva con ottime ragioni la legittimità dell'uso di espressioni dialettali da parte di Boccaccio (anche se poi non sempre seguiva la lezione della stampa fiorentina).<sup>11</sup> In concreto, gli acquirenti di questi libri – i “consumatori”, vero oggetto del desiderio tanto di Dolce quanto di Ruscelli – potevano trovarsi a leggere testi anche molto diversi tra loro. Ecco due esempi indicativi, tratti dalla novella di Chichibio (VI 4) e da quella di Tingoccio e Meuccio (VII 10), nelle quali alcuni saporosi tocchi dialettali appaiono totalmente opacizzati dalle edizioni Dolfin e Dolce:<sup>12</sup>

(1) *Decameron* VI 4 §8 «Voi non l'avri da mi, donna Brunetta, voi non l'avri da mi».

- edizione Dolfin 1516, c. CCIIv: «Voi non l'havrete da me Donna Brunetta, voi non l'havrete da me».
- edizione Giunta 1527, c. 164v: «Voi non l'havri da mi Donna Brunetta, voi non l'havri da mi».
- edizione Ruscelli 1552, p. 278: «Voi non l'havri da mi, donna Brunetta, voi non l'havri da mi».
- edizione Dolce 1552, p. 291: «Voi non la havrete da me Don(n)a Brunetta, voi no(n) la \*havrete da me» («\*l'havri»).

(2) *Decameron* VII 10 §20 «e come sare' io mei chi se io fossi perduto?», e §22 «Costetto no».

- edizione Dolfin 1516, c. CCXLIV: «e come sarei io qui, s'io fussi perduto?»; «Cotesto no».
- edizione Giunta 1527, c. 196v: «E come sarei io in mei chi, s'io fossi perduto?»; «Costetto no».
- edizione Ruscelli 1552, p. 333: «e come sarei io qui, s'io fosse perduto?»; «Cotesto no».

11. *Il Decamerone di M. Giovan Boccaccio, nuovamente alla sua intera perfezione, non meno nella scrittura, che nelle parole ridotto per Girolamo Ruscelli [...]*, Venezia, Valgrisi, 1552, cc. IIIr-v. Vedi anche L. D'Onghia, *Primordi della filologia dialettale, in L'attività filologica in Italia tra Quattro e Seicento*, a cura di C. Caruso e E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 311-326: pp. 314-319 (specie p. 316 per le considerazioni di Ruscelli).

12. Nell'esemplificazione che segue il testo critico è citato da G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013. Per le stampe Dolfin e Giunta si ricorre rispettivamente a *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Venezia, de Gregori, 1516 e a G. Boccaccio, *Il Decamerone. Facsimile della ventisettena corredato da una premessa di Raffaele Spongano*, Bologna, Forni, 1975; per le edizioni di Ruscelli e Dolce vedi sopra alle note 11 e 10. Preciso che nelle citazioni dall'edizione Dolce i luoghi contrassegnati da asterisco rinviano a note a margine della cinquecentina che sono qui riprodotte tra parentesi: note dalle quali si ricava che la disinvoltura con la quale Dolce manomise il testo aveva pur sempre dei limiti – forse anche commerciali – che lo indussero a offrire ai lettori anche le lezioni alternative (spesso genuine), sia pure in posizione servile.

- edizione Dolce 1552, p. 348: «e come \*sarei io in me, s'io fossi perduto?» («\*farei in qui»); «Cotesto no».

La schedatura è ovviamente da ampliare, magari gettando uno sguardo ad alcune delle notevoli *Annotazioni* dei Deputati, che di lì a qualche decennio avrebbero difeso con piena consapevolezza gli inserti dialettali di Boccaccio e le scelte della stampa giuntina.<sup>13</sup> Ma intanto si può dire senza tema di smentita che l'uso del dialetto alla maniera boccacesca era cosa tutt'altro che pacifica: forse anche per questa ragione esso ebbe scarso seguito nella novellistica cinquecentesca, e lo si trova quasi sempre in testi tendenti più al blasone (magari derisorio) che alla mimesi di tipo realistico. Di tal genere, per esempio, la comica intromissione norcina segnalata da Stussi all'interno dei *Trattenimenti* del senese Scipione Bargagli (pubblicati a Venezia nel 1587), o ancora molti degli intarsi linguisticamente eccentrici, e non solo dialettali, rinvenibili nelle *Ducento novelle* di Celio Malespini (1609: bergamasco, milanese, genovese, *todesco*, *greghesco*, turco).<sup>14</sup>

13. *Le annotazioni e i discorsi sul "Decameron" del 1573 dei Deputati fiorentini*, a cura di G. Chiecchi, Roma-Padova, Antenore, 2001: per esempio alle pp. 295-296, osservazione CXIV, sono discussi i tocchi senesi della novella di Tingoccio e Meuccio e – con argomenti diametralmente opposti a quelli di Dolce – si constata che «né l'autorità del Boccaccio proprio, che così di sua mano scrisse, né la diligentia di questo huomo da bene [il Mannelli], che fa fede di haverlo veduto, sono state bastanti che non sia stato raso, anzi dibarbato dalle ultime radici di tutti i testi stampati et di buona parte degli scritti a mano; nel '27 [cioè nella Giuntina del 1527] solamente se ne vede conservata una parte. Noi lo habbiamo ritornato tutto nel primiero stato et in quella propria forma, che piacque al proprio padre di dargli; et se questi, che corron così presto a ritoccare gli scritti altrui, havesser bene appreso il costume del Boccaccio, et come, nel far parlare certa sorte d'huomini et in cota' subietti bassi, si diletta contraffare tutte le propietà et parole et concetti lor naturali, ci sarebber iti per certo un po' più adagio» (p. 295).

14. A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., pp. 138-139; per Malespini – dove sono notevoli soprattutto gli inserti dialogati in veneziano, di tipo sostanzialmente mimetico – vedi R. Cella, *La prosa narrativa...*, cit., p. 93, e B. Porcelli, *Struttura macro e microtestuale e letterarietà nelle Ducento Novelle* (1989), in Id., *Struttura e lingua. Le novelle del Malespini e altra letteratura fra Cinque e Seicento*, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 11-42; pp. 24-32. Ben prima è degno di nota che lo pseudo-Sermini (primo trentennio del Quattrocento) riproduca in diverse novelle (I, VIII, XVII, XXX, XXXIX) parecchi tratti del perugino, e in un caso (novella V) si conceda pure una blanda mimesi settentrionaleggiante per schernire un vanesio giudice di origine mantovana: vedi i materiali e le osservazioni in M. Marchi, *Le novelle dello Pseudo-Sermini: un novelliere senese? Il Marciano Italiano VIII.16*, in «Studi grammatica italiana», XXIX-XXX (2010-2011), pp. 53-90; pp. 83-85; e per l'edizione commentata dei testi Pseudo Gentile Sermini, *Novelle*, edizione critica con commento a cura di M. Marchi, Pisa, ETS, 2012. Ulteriori materiali di rilievo, ancor più antichi, si ricavano dal *Novellino* e da Sacchetti (A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., pp. 140-141 e 145); guardando più avanti, si potrà segnalare tra l'altro la canzonetta friulana (linguisticamente molto approssimativa) incastonata

L'uso massiccio del dialetto a scopo mimetico-realistico ha del resto la sua sede privilegiata altrove, e cioè nella commedia: genere debolmente normato che in area settentrionale produce già entro gli anni Trenta testi anche da questo punto di vista eccezionali come l'anonima *Veniexiana* o i due dialoghi maggiori di Ruzante. E se poi si esce dalla filiera teatrale – dove l'impiego dei dialetti dura fino a oggi con esiti notevolissimi, tra Emma Dante e Mimmo Borrelli – si deve constatare che l'uso narrativo del dialetto ha episodi di grande rilievo non già in prosa, bensì nella tradizione poetica otto e novecentesca: basta fare i nomi di Porta e Tessa, che con testi come *La Ninetta del Verzee* o *Caporetto 1917* offrono novelle in versi di grande raffinatezza espressiva e strutturale (e qui andrebbero poi Pascarella, il Ferdinando Russo di *'O Luciano d' 'o rRe*, *El testament Coràn* di Pasolini e più di recente certi pezzi lunghi di Raffaello Baldini e Luciano Cecchinel).

Ma per tornare al Cinquecento, non è né teatrale né novellistico – e merita perciò di essere segnalato – l'insinuarsi di schegge dialettali mimetiche in una bella pagina di Marin Sanudo, che si rifà all'incartamento del processo per stregoneria intentato contro Benvenuta detta Pincinella, guaritrice originaria di Nave (nella Valle del Garza, Brescia):<sup>15</sup>

[...] e mi li dissi che faria quel che lui vol [...] et tolsi una branca de rusca de sambuch, zoè de quella verde et de quella bianca che è sotto la verde, et si la fici bogir in 4 migioli [...]; ma prima toleva una stringa de la puta, et si la dopiava, et sopra la stringa si feva tal parole: postu romagnir così neto et sgarà come romagnì le piaghe de Cristo vere, pustu così guarir e miorà, come fece le piage de Jesù Cripsto, quando le comenzò a saldar [...].

Qui spiccano forme che non pertengono alla lingua sanudiana, ma riflettono la viva voce di Benvenuta al momento della deposizione (è lei a parlare in prima persona):<sup>16</sup> per esempio *sambuch* (con apocope della vocale finale estranea al veneziano), l'infinito *miorà* “migliorare” (con apocope sillabica, egualmente estranea al veneziano), o ancora il participio passato *sgurà* “pulito”, parola emiliana e lombarda, ma non veneta (< lat. EXCURARE). Ma quella di Sanudo non è una novella, e quest'uso del dialetto – assimilabile alla lontana a quello esperito da Boccaccio – è un fatto complessivamente marginale nella prosa narrativa cinquecentesca.

in una novellina veneziana del Bernoni, intitolata appunto *El furlan* (D. G. Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane*, Treviso, Santi Quaranta, 2013 [ed. or. 1873], pp. 131-132).

15. *I Diarii di Marino Sanudo. Tomo XXV*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barocci, Venezia, Visentini (A spese degli Editori), 1889, colonna 638 (giugno 1518).

16. Per la lingua di Sanudo si veda F. Crifò, *I “Diarii” di Marin Sanudo (1496-1533). Sondaggi filologici e linguistici*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016.

Più vistoso, per quanto eccezionale, l'esperimento di Giovan Francesco Straparola (attorno al 1480-attorno al 1553),<sup>17</sup> che a metà secolo inserisce nelle proprie *Piacevoli notti* due testi integralmente dialettali: si tratta delle novelle V 3 e V 4, la prima in bergamasco e la seconda in pavano.<sup>18</sup> La relativa precocità e l'unicità dell'esercizio – su cui a ragione insiste Stussi –<sup>19</sup> richiedono qualche precisazione. È opportuno richiamare prima di tutto la consolidata attenzione dell'area veneta per gli esperimenti plurilingui e per la letteratura dialettale riflessa, ed è giusto fare, con Stussi, il nome di Ruzante (ci torneremo a breve). Ma si deve anche stringere sul torno d'anni che vede la stampa delle *Piacevoli notti*, e concentrarsi anche sul loro editore *de facto*, che non è tanto il fantasmatico Orfeo dalla Carta (forse imparentato con la famiglia Danza) ma il ben noto Comin da Trino, che sottoscrive le prime stampe del libro (la princeps del 1551 e una sua probabile emissione nello stesso anno).<sup>20</sup>

Quanto alla cronologia, è da notare che Straparola decide di farcire il proprio novelliere con due pezzi dialettali nel momento in cui la produzione comica di Ruzante (morto nel 1542) e di Andrea Calmo (ancora in piena attività) è sul punto di approdare alla stampa con una fitta serie di edizioni che ne testimoniano l'appetibilità commerciale: nel 1548 era stato Giolito ad aprire la strada pubblicando – caso unico nel suo catalogo – la *Piovana* di Ruzante (con tanto di dedica ad Alvise Cornaro incentrata sulla dignità let-

17. Della vita di Straparola non si sa sostanzialmente niente: vedi la voce di D. Pirovano nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94 del 2019 (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-straparola\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-francesco-straparola_(Dizionario-Biografico)/>) 21 luglio 2024).

18. Edizione principe delle prime cinque giornate: *Le piacevoli notti di M. Giovan Francesco Straparola da Caravaggio. Nelle quali si contengono le favole con i loro inimmi da dieci donne et duo giovani raccontate*, Venezia, Orfeo dalla Carta [ma: Comin da Trino], 1550 [ma: 1551] (CNCE 78233; la data dell'iniziale lettera dedicatoria di *Orfeo dalla Carta alle piacevoli ed amoroze donne*, il 2 gennaio 1550, va intesa *more veneto* come 1551). Edizione critica di riferimento: G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, vol. I, V 3 (pp. 358-384) e V 4 (pp. 385-409); e pp. 3-4 per il testo della dedicatoria, con la nota 3 sulla questione della data. Per la descrizione della tradizione a stampa vedi la *Nota al testo*, ivi, pp. 805-810, ma tengo conto anche dei risultati della schedatura EDIT16, naturalmente più aggiornata: <<https://edit16.iccu.sbn.it/>> (19 luglio 2024; dalle schede EDIT16 deriva l'identificativo CNCE, utile a contrassegnare univocamente le edizioni citate).

19. A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., pp. 150-151; quindi V. Formentin, *Dal volgare toscano all'italiano*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, IV. *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 177-250: p. 220; R. Cella, *La prosa narrativa...*, cit., p. 94.

20. Nel catalogo EDIT16 a Orfeo dalla Carta risultano collegati appena sei titoli; per un'analisi del catalogo dei Danza rispetto alle *Piacevoli notti* vedi D. Pirovano, *Introduzione*, in G.F. Straparola, *Le piacevoli notti...*, cit., pp. IX-L: pp. XIII-XIV.

teraria del dialetto); poco più in là, dal 1551 in avanti, le commedie di Ruzante e Calmo sarebbero state stampate e ristampate in serie soprattutto per iniziativa di Stefano Alessi, che si ritagliò una fetta di mercato redditizia specializzandosi come primo editore del teatro dialettale e plurilingue.<sup>21</sup> E non serve aggiungere che i due dialetti sfruttati da Straparola – il pavano e il bergamasco – hanno un ruolo di primo piano tanto nelle opere di Ruzante (che della tradizione pavana è il massimo esponente) quanto in quelle di Calmo.

Se poi ci si volge a chi materialmente mise a stampa le prime cinque giornate delle *Piacevoli notti*, e cioè Comin da Trino, si nota che il suo catalogo mostra in quegli anni un'attenzione non episodica per testi in dialetto o con macchie dialettali: tra il 1546 e il 1558 il grande tipografo vercellese stampa e ristampa in proprio o per conto di altri il primo e il secondo libro delle *Lettere* di Andrea Calmo, vetta della prosa manieristica in veneziano (*I piacevoli et ingegnosi discorsi* 1547 [CNCE 8520], 1548 bis [CNCE 8521 e 75071]; *Il rimanente* 1548 [CNCE 8522]); e nel 1557 dà fuori una riedizione della *Fiorina* dello stesso Calmo (CNCE 8548), ma anche una commedia molto meno nota, la *Nina* del ravennate Giovan Battista Pescatore (CNCE 24740), subito ristampata nel 1558 (CNCE 47362) e contenente una scenetta facchinesca con battute in bergamasco.<sup>22</sup> Inoltre, già nel 1546 Comino aveva pubblicato (o contribuito a pubblicare) un testo ricco di umori linguistici settentrionali come le *Satire alla carlona* del senese Pietro Nelli (1511/1512-dopo il 1572), stampate sotto lo pseudonimo di Andrea da Bergamo (1546 primo libro [CNCE 53527], 1547 secondo libro [CNCE 66452], 1548 ancora secondo libro [CNCE 24600]).<sup>23</sup> E al 1548 risaliva, ancora per iniziativa di Comino, la pubblicazione di un *Dialogo, over Contrasto d'amore* (CNCE 24599) attribuito ad Antonio Molino detto il Burchiella: è la più antica stampa nota che rechi il nome del Burchiella e ne dimostra la fama crescente, dato che il testo – in italiano, e piuttosto antiquato per temi e stile – non era

21. Per il significato dell'edizione Giolito della *Piovana* vedi G. Padoan, *Su un noto "plagio" plautino-ruzantesco di Lodovico Dolce* (1985), in Id., *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 289-297; pp. 294-297. Su Alessi vedi D.E. Rhodes, *Ruzzante e il suo primo editore, Stefano di Alessi* (1988), in Id., *Further Studies in italian and spanish Bibliography*, London, The Pindar Press, 1991, pp. 150-162.

22. Sulla *Nina* vedi M. Calore, "La Nina" di Giovan Battista Pescatore, in «Studi romagnoli», XXXI (1980), pp. 85-104, e per l'inserito bergamasco L. D'Onghia, *Pluridialettalità e parodia. Sulla "Pozione" di Andrea Calmo e sulla fortuna comica del bergamasco*, in «Lingua e Stile», XLIV (2009), pp. 3-39; pp. 38-39.

23. Per Nelli, le cui satire restano in attesa di un'edizione critica adeguatamente commentata, basta il rinvio alla voce di D. Ghirlanda nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78 del 2013 (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-nelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-nelli_(Dizionario-Biografico)/)> 21 luglio 2024).

suo bensì del bolognese Giovanni Andrea Garisendi, morto nel 1525 e perciò impossibilitato a protestare per l'attribuzione indebita, senza dubbio legata a ragioni commerciali (Garisendi doveva essere ignoto ai potenziali acquirenti veneziani, Burchiella tutt'altro).<sup>24</sup>

Il nome del Burchiella (1478 ca. -1573) riporta dritto alle *Piacevoli notti*, perché qui egli interviene come personaggio della cornice, raccontando proprio una delle due novelle dialettali, quella in bergamasco (V 3), affidatagli da Lucrezia Gonzaga certo anche in virtù del suo talento istrionico e mimetico. Burchiella – che fu in effetti il massimo scrittore e attore in *greghesco* –<sup>25</sup> doveva cavarsela anche con il bergamasco, se è vero che un suo testo *Sopra la presa de Margaritin* (1571) contiene pure un *Dialogo piacevole di un Greco e di un Fachino* (CNCE 31382).<sup>26</sup> Non molto sappiamo invece del Benedetto Trivigiano che riceve l'incarico di raccontare la novella pavana (V 4): poeta ricordato da Bembo e in rapporti con Girolamo Molin, e descritto da Straparola nel *Proemio* del novelliere come *domestico* (“amichevole”? “mite?”), è ricordato dallo stesso Burchiella come amico carissimo.<sup>27</sup> Si potrebbe congetturare che i due fossero abituati a esibirsi in tandem – ciascuno con la propria specializzazione linguistico-attoriale – un po' come accadeva per la più celebre coppia Angelo Beloco-Ruzante e Marco Aurelio degli Alvarotti-Menato.

Di certo c'è che i pezzi dialettali di Straparola – messi l'uno dopo l'altro, e da leggere in certo senso come un dittico – meriterebbero una nuova edizione minutamente commentata, perché solo così si potrebbero metterne bene a fuoco le caratteristiche tematiche e linguistiche (rapporto con even-

24. Per Burchiella vedi la voce di G. Crimi nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75 del 2011 (<<https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-molino> (Dizionario-Biografico)> 20 luglio 2024) e lo studio di M. Canato, *Antonio Molin detto il Burchiella: un poeta del Cinquecento nelle pagine del suo testamento*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», tomo CLXXV (2016-2017), pp. 175-222, con importanti novità documentarie.

25. Sul *greghesco* – linguaggio comico che si ispirava, semplificandolo e parodiandolo, alla lingua degli immigrati di area bizantina e balcanica – resta basilare il lavoro di L. Lazzerini, *Il “greghesco” a Venezia tra realtà e ludus. Saggio sulla commedia poliglotta del Cinquecento*, in «Studi di filologia italiana», XXXV (1977), pp. 29-95.

26. Elemento giustamente messo in evidenza anche da Pirovano in G.F. Straparola, *Le piacevoli notti...*, cit., p. 357 e nota 1. In pieno Seicento Alessandro Zilioli (1596-1645 o 1646) osservava che il Burchiella «componeva bene nella lingua italiana e nel volgare di Venetia, et in altri idiomi d'Italia, in particolare in quel nuovo linguaggio ch'egli, mescolando il venetiano col greco, aveva di suo capriccio composto chiamandolo stratiotesco» (A. Zilioli, *Dei poeti italiani*, a cura di F. Arato, Roma-Padova, Antenore, 2021, p. 593, corsivo mio).

27. G. F. Straparola, *Le piacevoli notti...*, cit., p. 9 e nota 8; e M. Canato, *Antonio Molin detto il Burchiella...*, cit., pp. 179 e 210.

tuali fonti, scarti rispetto alle tradizioni discorsive sottostanti, grado di precisione della resa dialettale).<sup>28</sup> Qui mi limiterò a qualche osservazione d'insieme. Prima: in entrambi i casi i dialetti sono percepiti come idiomi adatti all'intrattenimento (non c'è quindi intenzione mimetica nel loro uso da parte di Straparola). Si badi in tal senso alle etichette con cui vengono introdotti i due racconti: «vorressimo che voi ne raccontaste una favola alla bergamasca con quel buon modo e con quella buona grazia, che voi siete solito fare»; «Ma quando vi fusse a grado che 'l Trivigiano ne raccontasse una nella contadinesca lingua, rendomi certo che voi ne prendereste maggior piacere di quello che avete preso ne l'ascoltare la mia».<sup>29</sup> *Alla bergamasca* è, in questi anni, locuzione quasi tecnica per indicare testi confezionati quasi sempre da scrittori non bergamaschi a imitazione caricaturale della loquela grossa e ispida dei facchini;<sup>30</sup> e qualcosa di simile si può dire di *contadinesca lingua* (senza altre specificazioni geografiche): contadinesca rispetto a Venezia,

28. Anche se i criteri seguiti da Pirovano sono dichiaratamente conservativi (*Nota al testo...*, cit., pp. 825-826), il risultato non può dirsi soddisfacente, senza contare che i testi sono sì accompagnati da una utile traduzione continua, ma sono privi di un commento sistematico (particolarmente desiderabile in questo caso per la segnalazione di eventuali fonti e di certe non ovvie peculiarità linguistiche). Poche osservazioni, in attesa di poter tornare sui due pezzi come sarebbe augurabile. Nell'edizione della novella bergamasca non sono sempre osservati i criteri invalsi in una autorevole tradizione di studi che muove da Maria Corti e Claudio Ciociola (si legge per esempio *vè* e non *vé* “viene” [358], *di*’ e non *di*’ “dire” [358], *Zambò* e non *Zambó* [359], *guadagnà* – in contraddizione per altro con *di*’ – e non *guadagnà*’ [360], etc. con molte decine di esempi). Poco male, si dirà; ma non mancano inconvenienti più fastidiosi: *e si* invece di *e sì* (359), *a’ si* (incomprensibile) invece di *asi* “così” (360 bis, 364, 377), *in sema* invece di *insema* “insieme” (361), *ma a’ costor* invece di *ma a costor* (362), *alle Zaffosina* invece di *a lLezzafosina* (363: è Lizzafusina, la località nella quale ci si imbarcava per Venezia arrivando dall’entroterra, nominata anche nel *Parlamento* di Ruzante), *speciri* invece di *speciri* “spezierie” (364), *in sembra* invece di *insembra* “insieme” (365), *brigantari* invece di *brigantari* “briganterie”, “atti da brigante” (365), *Vivia* invece di *Vivià* “Viviano” (365, 366 bis, 368), *alla*, ingiustificabile, invece di *a’ lla* (370, 377 bis, 379, 381), *e se ’s pisava* invece di *e se spisava* “si scompisciava” (374), *fo a’ savi* invece di *fo a savi*’ (374), *biastimand ol* invece di *biastimandol* (380). Quanto alla novella pavana, noto invece: *i gi* invece di *igi* (385, 396; la nota relativa a p. 385 parla di «doppio articolo», ma si tratta del continuatore del latino ILLI), *per ch’ e ben ch’* invece di *perch’ e bench’* (386 e 387), *cerzo* invece di *cherzo* “credo” (386, e a p. 398 *cerzù* invece di *cherzù* “creduto”), *e si* invece di *e sì* (386, 389, 392, 393, 394, 396 bis, 397, 398, 399, 400 ter, 402 ter, 403, 407), *Sè, Dè mi* (tradotto “So, Dio mio”), invece di *Se De m’ ’i* (“Che Dio mi aiuti”, con *se* ottativo) (391), *e si no n’è mai possù dromire* invece di *e si non hè mai* (398), *tegnir paghe i paron* invece di *tegnir paghè* (401).

29. Ivi, pp. 356-357 e 384 (si noti che nel secondo caso è il Burchiella a parlare: è lui dunque a proporre che sia il Trivigiano a prendere la parola e a esibirsi in un racconto in lingua *contadinesca*).

30. Vedi, anche per la bibliografia precedente sul tema, L. D’Onghia, *Facchini in Parnaso. Noterelle sui testi “alla bergamasca” tra Quattro e Cinquecento*, in «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XXIII (2020), pp. 107-150.

certo, e quindi anzitutto padovana, ma di un contado cartaceo, chiamato in causa tenendo ben presente quello – già variamente deformato e stilizzato – di Ruzante e dei rimatori pavani attivi da quasi un secolo.<sup>31</sup> Insomma quella che tiene la scena nelle due novelle dialettali di Straparola è una tripla periferia: linguistica (con l'esibizione di idiomi corposi come il pavano e il bergamasco), geografica (l'entroterra settentrionale e agrario, l'entroterra occidentale e montano) e sociale (contadini da un lato, montanari che muoiono di fame dall'altro) – ma una periferia che è già maniera, sfruttata come divertimento a beneficio dei novellatori (e dei lettori).<sup>32</sup>

Seconda osservazione: nella novella bergamasca (V 3), dato il *bric-à-brac* tipico delle *Piacevoli notti* – dalla lingua grossolana e generica all'alternanza disordinata dei temi, dalle orecchiature boccacesche ai plagi palesi –<sup>33</sup> il motivo popolare dei tre gobbi si innesta su una vicenda protopicaresca il cui carattere non è sfuggito a un lettore della forza di Giancarlo Mazzacurati.<sup>34</sup> Il miserabile patriarca bergamasco con cui inizia la vicenda ha un nome che è già in questo senso una premonizione: Bertoldo. Mentre il suo primogenito – che si crede furbo ma finirà beffato dai due fratelli gemelli più giovani (Bertaz e Santi) – si chiama Zambó (lett. “Gianni buono”), che è il nome-bandiera di diversi autori o personaggi orobici anche nelle coeve stampe popolari.<sup>35</sup> Lazarillo in minore, Zambó abbandona le natie valli lombarde incalzato dalla miseria: parte con poche carabattole («certi pochi strazzi che l'avìa», §10) calzando «scarpi de cuor de porch ros» (ivi), e passa

31. Vedi *Antiche rime venete*, a cura di M. Milani, Padova, Esedra, 1997.

32. Osservazioni analoghe in D. Pirovano, *Introduzione...*, cit., p. XXXVI.

33. Manca uno studio linguistico d'insieme delle *Piacevoli notti*: vedi intanto le considerazioni di A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., p. 151 (forse non insisterei troppo sulla consapevolezza di Straparola: più che uno scrittore consapevolmente insofferente alla norma toscana si tratta, a mio avviso, di uno scrittore attardato). Quanto alla difformità della materia si potrà richiamare un'osservazione felice di Giovanni Macchia: «Tra tanti scambi e ricordi e ondeggiamenti dalla fiaba alla facezia, dal racconto meraviglioso al racconto borghese, dai bergamaschi al Soldano, è ingenuo chiedere a uno che resti se stesso» (G. Macchia, *Introduzione*, in Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di G. Macchia, Milano, Bompiani, 1945, pp. VII-XIX: p. X).

34. G. Mazzacurati, *La narrativa di Giovan Francesco Straparola e l'ideologia del fiabesco* (1973), da ultimo in Id., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1996, pp. 151-189: p. 183. Alla novella bergamasca Mazzacurati dedica alcune pagine molto penetranti (pp. 183-187), nelle quali insiste soprattutto sul tetro determinismo del racconto: «In questa storia desolata (il cui fondo tragico oltrepassa certo le intenzioni comico-grottesche del trascrittore) la vita dei personaggi, sotto il dominio amaro della fortuna e d'una violenza sociale senza misericordia, si riconferma priva di scelte, come un carcere che serra a poco a poco la grata» (p. 187).

35. Per alcuni esempi di utilizzo del nome nei testi alla bergamasca vedi L. D'Onghia, *Facchini in Parnaso...*, cit., pp. 117, 143 (n. 69), 145 (n. 102).

a Brescia, quindi a Verona e a Vicenza, senza trovare una sistemazione.<sup>36</sup> Giunto a Fusina, si dà al lavoro più sfinente, quello del rimorchiatore; ma una barca si rovescia e una stanga lo colpisce lasciandolo a terra privo di sensi: «e se no fos stag certi omegn da bé che 'l portà in barca per mà e per pe', es ol menà a Venesia, ol saref mort là» (§12). Poi incontra un «erbarol de quei da Chiozza c'avia nom Vivìà Vianel», che lo accoglie presso di sé (§15). Questa prima parte, attraversata da scatti di crudo e preterintenzionale realismo, affronta temi che si affacciano anche in testi affidati a stampe di largo consumo: per esempio quelli dedicati al viaggio dello Zanni a Venezia, come notò già il primo serio studioso italiano delle *Piacevoli notti*, Giuseppe Rua, indicando una pista che non mi pare sia stata ancora battuta fino in fondo.<sup>37</sup>

Terza e ultima osservazione: nella novella pavana (V 4) è invece scoperto l'ipotesto boccaccesco, dato che il tema della moglie adultera e astuta che se la cava con uno scongiuro fasullo richiama la novella VII 1 del *Decameron* (proprio come Tessa, anche Tia ripete per tre volte la sua formula, così da essere sicura che l'amante nascosto nelle vicinanze intenda bene e si dilegui). Straparola si cura però di legare la pratica dell'incantesimo a un problema evocato a più riprese nella letteratura rusticana pavana, quello dei *buzò* (< lat. BUTEO), le poiane che infestano la campagna e fanno strage di pulcini sulle povere aie.<sup>38</sup> Di più, il corteggiamento della Tia – che a me sembra forma ipocoristica di Betia: nome ruzantiano quant'altri mai – si svolge secondo uno schema ben noto alla letteratura pavana, visto che il pretendente non è un altro contadino, bensì un cittadino dal nome non casualmente “universitario” (Marsilio!): con le parole della novella, «un cittaìn gramego de Pava» (§ 6). L'aggettivo *gramego* (< lat. GRAMMATICUS) allude al fatto che Marsilio conosce il latino o parla in maniera ricercata, certo diversa da quella della sua bella, che è una villana; ed è un aggettivo usato anche da Ruzante

36. Le scarpe rosse in cuoio suino indossate da Zambó continuano a sembrarmi il punto di congiunzione simbolico tra il crudo realismo senza sbocchi che segna la vicenda dei tre gobbi e l'aura fatata alla quale Straparola cerca di ascendere, un po' come le scarpette rosse dell'omonima, tremenda fiaba di Andersen («quasi che il rosso della povertà e della privazione faccia una cosa sola con quello del lusso, della vanità e della gioia»: G. Magrini, *Scarpette rosse* [1999], ora in Id., *Saggi critici*, Pisa, Pacini, 2015, pp. 175-181: p. 176).

37. G. Rua, *Intorno alle "Piacevoli notti" dello Straparola*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XV (1890), pp. 111-151 e XVI (1890), pp. 218-283: p. 245. Per i vari testi popolari che raccontano il viaggio del bergamasco affamato a Venezia vedi L. D'Onghia, *Facchini in Parnaso...*, cit., pp. 124-126.

38. Vedi i contesti richiamati in I. Paccagnella, *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*, Padova, Esedra, 2012, p. 105 s.v. *buzò*.

e dai pavani per satireggiare la lingua velleitaria e incomprensibile dei sapienti, o per indicare l'eleganza e la compitezza esteriore di modi e vesti.<sup>39</sup> La commedia ruzantiana più legata a questo tema è la *Moschetta*, nella quale è proprio il contadino a improvvisarsi utente di una lingua azzimata e pseudocittadina: scherzo infelice, che finirà per rivelargli l'infedeltà della moglie. Mi pare si possa anzi ipotizzare che il primo dialogo tra Tia e Marsilio (§§ 9-11) condensi e un po' rifaccia – al netto della straordinaria inventiva linguistica del Beolco – quello tra Betia e Ruzante nella *Moschetta* (II 24-34):<sup>40</sup>

Betia: Chi è quello?

Ruzante: Io sono lo io mi, che voleno favellare con Vostra Signoria de vu. Ben stagano, me cognosciti lo io mi?

Betia: Se Diè m'aî, no ch'a' no ve cognosso.

Ruzante: Sapeti perché lo io mi ve pareno che no me lo cognossiti? Guardatime bene.

Betia: A' no guardo uomini ch'a' no cognossa, mi.

Ruzante: Sapitilo perché no me cognosseti lo io mi?

Betia: Se Diè m'aî, no ch'a' no 'l sè.

Ruzante: Perché no ve degnano de chi ve volono bene.

Betia: El m'è ben deviso d'averve vezù: a' me degne, mi, d'un can, no che d'un cristian.

Ruzante: Oh Dio, lo sono tanto tempo che mi sono quasi morto per li fatti vostri de vu.

Betia: Donde si'-vu? A' no ve cognosso zà.

[...] venne Marsilio, che pur l'aveva fatto un puo' de bon core, e si disse alla Tia:

– Dio ve salve, Tia, ben mio.

E la Tia ghe respose:

– Ben vegnè quel zovene.

– No sai-o – disse Marsilio – ch'a' me consumo tutto e muoro per vostro amore, e vu no v'in' fé conto né v'incuré del fatto me?

La Tia ghe respose:

– Mo no so ninte mi, ch'a' me voggié ben.

Disse Marsilio:

– Mo se u no 'l sai, con gran dolore e passion de cuore adesso mo ve 'l digo.

Se l'accostamento non è illusorio le *Piacevoli notti* vanno aggiunte alle fonti che testimoniano la circolazione delle opere ruzantiane anche prima del loro arrivo alla stampa (l'edizione principe della *Moschetta* risale al 1551 e

39. Ivi, p. 299 s.v. *gramego*.

40. Cito i testi rispettivamente da Ruzante, *Moschetta*, a cura di L. D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 150-151, e da G. F. Straparola, *Le piacevoli notti...*, cit., pp. 389-390 (con alcuni ritocchi a punteggiatura e diacritici).

non se ne conoscono per ora manoscritti completi). Stussi parlava nelle sue pagine della «conoscenza, a mio avviso indubbia, di Ruzante» da parte di Straparola: una volta di più, non si può che consentire con lui.<sup>41</sup>

Tutt'altre le ragioni del secondo grande episodio cinquecentesco di applicazione del dialetto alla novella: alludo alle dodici versioni dialettali del racconto del Re di Cipro (*Decameron I 9*) che Lionardo Salviati inserì in calce al primo volume dei suoi *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* (1584).<sup>42</sup> I dodici pezzi – in bergamasco, veneziano, friulano, istriano, padovano, genovese, mantovano, milanese, bolognese, napoletano, perugino, fiorentino di Mercato Vecchio – dovevano servire a dimostrare la superiorità del fiorentino (senza aggettivi: tanto quello dell'originale quanto quello di Mercato Vecchio), unica varietà degna di essere messa per iscritto.<sup>43</sup> Non c'è lo spazio per discutere nel dettaglio questi notevoli testi, che andrebbero riconsiderati uno a uno e complessivamente ripubblicati con un commento non evasivo. Il fatto però che nella recente edizione degli *Avvertimenti* le nostre novelline dialettali si presentino prive di annotazione e traduzione (oltre che in una trascrizione alquanto insoddisfacente) induce a risarcire qui almeno uno dei collaboratori del Salviati, e a proporre una riedizione accompagnata da traduzione (letterale ma non troppo) della prima versione, quella bergamasca – al commento, anche linguistico, penseremo un'altra volta.<sup>44</sup>

41. A. Stussi, *Scelte linguistiche...*, cit., p. 151.

42. L. Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, Venezia, Guerra, 1584, cc. Vu1r-XX2v.

43. Per il recupero della bibliografia pregressa vedi L. D'Onghia, *Primordi della filologia dialettale...*, cit., pp. 323-324; e soprattutto A. Cotugno, *Da un volgare all'altro. La novella in veneziano negli "Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone" di Lionardo Salviati (Dec. I.9)*, in *L'umanesimo della parola. Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli*, a cura di V. Vianello e A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 155-173 (studio che offre, oltre a un'edizione con glossario della novella veneziana, anche un efficacissimo inquadramento dell'operazione di Salviati).

44. L. Salviati, *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, volume primo, a cura di M. Gargiulo, Firenze, Accademia della Crusca, 2022, pp. 411-420: pp. 411-412 per il testo bergamasco. Il testo critico proposto qui sotto si basa ovviamente sulla princeps: L. Salviati, *Degli avvertimenti...*, cit., c. Vu1v (per i criteri di trascrizione mi rifaccio allo standard invalso da tempo: vedi per esempio F. Baricci, *Un travestimento bergamasco dell'"Orlandino" di Pietro Aretino*, in «Rinascimento», LIII (2013), pp. 179- 249: pp. 215-216).

## In lingua bergamasca

Perzò a' 'v dighi ch'ai tep dol prim Re de Zipri, daspò ol recuperamet che fes Gottfred de Baiò dela Terra Santa, a' 'l se imbattè una fomna de sang zentil de Gua-scogna, che 's fes pelegrina, e andet al Sepulcher del Nos Signur per so' devotiù; e, indol tornà' indrè, e zota a Zipri, a' 'l ghe fu fag ù trentù da chi se fos omegn de mal affà, e bruttamet inzuriada: tat che qula povreta no 's podiva consolà' per neguna manera che fos.

Pur la 's pensè de voli' andà' dinaz a ol Re per fag savì' ol tug, perché lu po stramenes quei iottò che l'aveva stramenada le. Ma, com se fus, la intis a di' che qul Re era un turlulù e ù pastonaz da fà' d'i gnocch, da nient, e che la so' fadiga saref ù pestà' l'aigua indù mortar, perché l'era tat da puoc ch'el no averef fach vergotta in sta fazenda: ché lu no faseva rasó a negù ch'a' fus tortizat dai oter, né manch contra chi l'inzuriava lu medem mostrava segn negù de resettimet, come s'el fos stag ù zocat.

Quat ch' quella malarivada senti sta tantalora, se det dele mà indol cò, e 's comenzè a strazzà' i cavei da desperatiò de no podì' trovà' chi ghe fes la so' vendetta, e che del so' dolur la consoles; pur la 's pensè de voli' a tug i muod dar na stramaz-zada insul zervel de quel corbacchiò dol re, e provà' se la podiva fà' d'un om de strazzi un om da bé.

E in sto pensamet l'andet da lu; e zota inaz che la 'g fo, la 'g dis: «Segnur, no só vegnuda chiloga da vu perque mi sper negotta d'aiut dai fag vostr dei mai paroi e pezzor fag che me è stag fag in sto vos pais; ma ol desiderì – ch'l'ho in dol veter – de savì' e d'imparà' da vu el muod e i archet ca vu usè a no senti' quei paroi e quei fag che vé fag contra de vu m'ha condut chiloga naz a vu, perque imprendend quag cosa da vu in sto lavur, fors che con mac dolur biassarò zus la inzuria che m'è stà fag da sti marioi. Che mi ve zuri che, se 'l podis fà', ve la doneref icsì de cor, quag cosa abbi ma' fag alla me' vita, vedet che vu le savì supportà' con tal zentilisia, che l'è un plasi' senti'-l a di'».

Quel test de manz senza coren de quel Re, che infin a quel pot era stag se pol di' roncuzer nel son, a quei paroi de quella fomna pars ch'el fes una cavriola coi pè e coi mà, e se deslignes e forbis igi uocc fort del son: de prima buttada vendichet quela povretta inzuriada, e diventè po icsì sbrice e valentom a savì' rez al so' Ream e defend ol so' onur, che guarda la gamba chi avis zignat vergotta contra de lu.

Perciò vi dico che ai tempi del primo Re di Cipro, dopo la riconquista della Terra Santa da parte di Goffredo di Buglione, capitò una nobildonna di Guascogna, che si fece pellegrina e andò al Sepolcro di Nostro Signore per sua devozione; e, tornando indietro, arrivata a Cipro, fu violentata da alcuni uomini di malaffare, e pesantemente disonorata: tanto che quella sventurata non poteva consolarsi in nessun modo.

Però pensò di recarsi dal Re per fargli sapere tutto, affinché lui facesse poi strazio di quelli che avevano fatto strazio di lei. Ma in qualche modo venne a sapere che quel Re era uno sciocco e un mollaccione da farci l'impasto degli gnocchi, uno che non valeva nulla, e che si sarebbe affaticata invano, come chi pesta l'acqua nel mortaio: perché lui non faceva giustizia a nessuno che avesse subito un torto da altri, e non dava segni di reazione nemmeno contro chi lo ingiuriasse, quasi fosse stato un pezzo di legno.

Quando quella disgraziata sentì questa storia si mise le mani nei capelli, e cominciò a strapparsi per la disperazione di non poter trovare chi le facesse giustizia e la consolasse dei suoi dolori; però decise di dare comunque una bella strigliata a quell'asinaccio del Re, e provare se mai avesse potuto tirar fuori un uomo da bene da quel fantoccio di stracci.

E con questo pensiero andò da lui; e giuntagli davanti gli disse: «Signore, non sono venuta qui da voi perché da voi spero di ricevere aiuto per le male parole e le azioni ancor peggiori che sono state commesse contro di me in questo vostro paese; ma il desiderio – che ce l'ho proprio qui nel gozzo – di sapere e di imparare da voi il modo e i trucchi che usate per ignorare quelle parole e quelle azioni che vengono compiute contro di voi mi ha condotto qui davanti, perché, imparando da voi qualcosa di quest'arte, forse con meno dolore potrò mandar giù l'offesa che mi è stata fatta da questi criminali. Che vi giuro che, se potessi farlo, ve la regalerei tanto volentieri come mai regalai qualcos'altro in vita mia, vedendo che voi sapete sopportare le ingiurie con tanta docilità che è un piacere sentirlo raccontare».

Quella testa di bue del Re, che fino a quel momento era stato, si può dire, a dormire russando, a quelle parole della donna sembrò fare una capriola coi piedi e con le mani, e si riebbe, e si stropicciò forte gli occhi uscendo dal sonno: immediatamente vendicò quella poveretta disonorata, e diventò poi così aggressivo e coraggioso nel governo del proprio Reame e nella difesa del proprio onore, che guai a chi avesse anche solo fatto un mezzo gesto contro di lui.

# *La lingua delle novelle di Marco Cademosto (1544)*

di Roberta Cella\*

## **1. Marco Cademosto: notizie biografiche e collocazione culturale**

A stare alla voce redatta nel 1973 da Renato Pastore per il *Dizionario biografico degli italiani*, di Marco Cademosto si sa molto poco e quasi tutto è ricavato dalle sue stesse opere.<sup>1</sup> In realtà, grazie agli studi dell'ultimo venticinquennio, è ora possibile tracciare un profilo meno vago dell'autore di una raccolta di detti volgarizzati di autori antichi, di un buon numero di sonetti di gusto petrarchesco, di qualche capitolo in terzine, e, per quanto ci riguarda direttamente, di sei novelle comiche sul modello del *Decameron*. I sonetti, i capitoli e le novelle sono tutti noti, ad oggi, solo grazie alla raccolta stampata a Roma, nel 1544, da Antonio Blado.<sup>2</sup>

Di origine lodigiana (si firma «da Lodi» ed è noto ai contemporanei come Marco da Lodi), Cademosto era nato nel 1477, come si ricava da una sua lettera a Pietro Aretino del 10 giugno 1541 nella quale dice di avere allora sessantaquattro anni,<sup>3</sup> scomparirà dalla documentazione dopo il 1544, facendo in tempo a dolersi della morte di Francesco Maria Molza, avvenuta il 28 febbraio di quell'anno, in due sonetti inclusi nell'edizione Blado, stampa che nessun indizio induce a ritenere curata da altri.<sup>4</sup> In altri due sonetti della medesima raccolta, entrambi indirizzati a Leone X, Cademosto afferma in uno di essere al servizio della curia pontificia da dieci anni («dieci altr'anni [...] son ch'io / servo la corte», ivi, c. 59r-v, vv. 5-6), nell'altro di esserlo da

\* Università di Pisa.

1. R. Pastore, *Cademosto, Marco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1973, pp. 70-72.

2. M. Cademosto, *Sonetti et altre rime, con proposte, et resposte de alcuni huomini degni, et con alcune novelle, capitoli, et stanze*, Roma, Antonio Blado, 1544, cc. [8], 60, [24]: le novelle occupano le ultime 24 carte, non numerate.

3. *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2004, II, pp. 174-176.

4. Cademosto, *Sonetti...*, cit., c. 41v.

sedici («tre lustri e un quinto son ch'io stento in corte», ivi, cc. 58v-59r, v. 9): data la durata del pontificato di Leone X (1513-1521), il suo arrivo a Roma si collocherebbe tra il 1503 e il 1505. E a Roma sembra essere vissuto a lungo, sempre nell'ambiente curiale: era ecclesiastico, come dichiara nel primo dei due sonetti appena citati («pur tredici anni son ch'io dico uffitio», ivi, c. 59r-v, v. 3) e come conferma Aretino nella prima redazione della *Cortigiana* (1525) nominandolo «prè Marco da Lodi» e ricordandolo quale mediorissimo poeta;<sup>5</sup> di sicuro va tenuto distinto dai pressoché coetanei e parimenti lodigiani e con buona verosimiglianza membri della stessa famiglia Cadamosto o Cademosto (Cadamusti in latino) Marco Antonio (1476-1556) medico, matematico e astronomo, professore di filosofia a Pavia, autore di un trattato latino sull'astrolabio, e Marcantonio, commissario apostolico e canonico della cattedrale di Lodi.<sup>6</sup>

Sgombrato il campo dalle identificazioni implausibili, e basandoci sulle informazioni ricavabili dai suoi scritti e dalle menzioni di altri, arriviamo a delineare la figura di un ecclesiastico cortigiano che viveva e operava dall'inizio del Cinquecento nell'ambiente romano filomediceo prima di Leone X (1513-1521), poi di Clemente VII (1523-1534) e infine di Paolo III Farnese (dal 1534), ai quali indirizza non poche richieste di benefici,<sup>7</sup> al servizio, nel corso dei decenni, di vari cardinali: di Alessandro Cesarini, del

5. La sostanza delle informazioni biografiche citate fino ad ora è già stata raccolta da G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, *Poeti del Cinquecento*, Tomo I *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano, Ricciardi, 2001, pp. 336-337.

6. L'identificazione del novelliere con l'astronomo (autore del *Compendium in usum et operationes Astrolabii Mesahallach...*, edito da P. Franciscus Tantium Corniger, Mediolani, P. M. et fratres de Mantegatiis, 1507), recepita dal catalogo della Bibliothèque nationale de France, si deve a A.T., *Marco Antonio Cadamosto*, in «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», settembre 1891, dispensa 3, pp. 129-133 (non mi è possibile identificare l'autore citato con il solo acronimo); il medesimo articolo fa tutt'uno dell'astronomo e novelliere con il canonico. Non incorre nella confusione G. Agnelli, *Lodi e territorio durante la lotta tra Francia e Spagna per il possesso del ducato di Milano 1494-1535*, in «Archivio storico lodigiano», 25 (1906), pp. 9-40, 69-88, 105-136, 153-169: pp. 28 (Marco Antonio, studioso e canonico), 154 («prete Marco», autore di novelle); lo stesso Agnelli, pochi anni dopo, distingue i tre: G. Agnelli, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Lodi, Deputazione storico-artistica, 1917, pp. 296 (Marco, non più detto «prete»), 301 (Marco Antonio astronomo), 324 (Marcantonio canonico). Sul canonico, che nel 1503 approva gli statuti della Compagnia del Santo sepolcro e il 27 maggio 1505 istituisce il convento servita di Santa Maria della Fontana, cfr. *Diocesi di Lodi*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, Brescia, Editrice La Scuola, 1989.

7. Cademosto indirizza a Leone X i sonetti *Dignetur sanctitas vestra Pater sancte* (Cademosto, *Sonetti...*, cit., cc. 58v-59r; caudato, reca la già citata indicazione cronologica «tre lustri e un quinto son ch'io stento in corte» v. 9), *Io non so qual d'altrui o destin mio* (ivi, c. 59r-v; reca la già citata indicazione cronologica «pur tredici anni son ch'io dico uffitio / [...] / e dieci

cortonese Silvio Passerini e, dopo la morte di questi, dal 1529 di Ippolito de' Medici, e forse poi anche di Alessandro Farnese il giovane.<sup>8</sup>

Celebrativa della famiglia Cesarini è la sua prima opera nota, *Le splendissime et signorili nozze de li magnanimi Cesarini con li illustrissimi Colonnese fatte a dì XXVIII di maggio MDXXXI* (s.l., s.e., [1531]),<sup>9</sup> resoconto in forma di lettera (di quattro carte a stampa) dei tre giorni di festeggiamenti che accompagnarono il matrimonio di Giuliano Cesarini con una Colonna, nel corso dei quali furono rappresentate le *Bàcchidi* di Plauto e una seconda commedia del friulano Giovanni Mauro d'Arcano, segretario del cardinal Cesarini,<sup>10</sup> di cui avremo modo di riparlare. Le dediche delle opere successive confermano i legami di dipendenza del Cademosto dagli ambienti curiali del quarto-quinto decennio del Cinquecento: i *Detti sentenziosi de diversi autori tradotti in volgare* aggiunti in coda alle *Elegantissime sentenze* di Niccolò Liburnio edite nel 1543 sono indirizzati a Ippolito de' Medici (che però era già morto nel 1535),<sup>11</sup> e i *Sonetti et altre rime* al cardinale Ippolito II d'Este;<sup>12</sup> da quest'ultima dedica, scritta dopo l'agosto 1539, apprendiamo che Cademosto, nel luglio-ottobre 1532, aveva seguito in Ungheria Ippolito de' Medici, allora legato presso l'imperatore Carlo V impegnato nella spedizione militare contro i turchi, e che in quella occasione gli aveva già offerto alcuni dei detti sentenziosi poi stampati e dedicatigli a distanza di anni.

Aver menzionato Giovanni Mauro d'Arcano non è stato superfluo, perché proprio grazie alla sua testimonianza siamo in grado di mettere a fuoco il

altr'anni, alto Pastor, son ch'io / servo la corte» vv. 3-6), *Se già temer mi fece l'Armellino* (ivi, c. 60r); a Clemente VII i sonetti *Prego Signor ch'i miei devoti preghi* e *Vivrò quanto potrò viva el cantore* (ivi, cc. 18v, 29r); a Paolo III il sonetto *Padre che la pietade largamente* (ivi, c. 22v).

8. Cfr. G. Rebecchini, "Un altro Lorenzo": *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 198. Cademosto indirizza al Passerini il sonetto *Io vivo pur con molta patientia* (Cademosto, *Sonetti...*, cit., c. 59v); ad Ippolito de' Medici dodici sonetti (ivi, cc. 2v-5r) più due sonetti in risposta a proposte del fiorentino (ivi, cc. 2r, 5v); a Alessandro Farnese quattro sonetti e due capitoli in terza rima (ivi, cc. 6r-v e, rispettivamente, 45v-46r e 49v).

9. L'anno di stampa è desunto dall'explicit della lettera: «Da Roma alli IIII di giugno MDXXXI d.v.s. il suo Marco da Lodi».

10. Cfr. A. Barbieri, *I carmi e il pane: chierici invitati a Roma nella prima metà del Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 178 (2001), pp. 57-63; pp. 57-58.

11. N. Liburnio, *Elegantissime sentenze et aurei detti de' diversi eccellentissimi antiqui savi così greci come latini, raccolti da M. Niccolò Liburnio, aggiuntovi molti ornati et arguti motti de' più boni authori, in volgar tradotti da M. Marco Cadamosto da Lodi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1543, cc. 39v-40r (dedica a Ippolito de' Medici), cc. 40v-61v (chiude la raccolta, a c. 62r sopra il colophon, un sonetto de «il Fiorenza» in lode di Cademosto).

12. Cademosto, *Sonetti...*, cit., cc. 1r-2r. Oltre al volume, a Ippolito d'Este sono indirizzati tre sonetti li raccolti (c. 1r-v).

ruolo di Cademosto nell'ambiente romano: in una lettera a Gandolfo Porrino, segretario di Giulia Gonzaga di Fondi, il Mauro narra di una serata romana del dicembre 1531 alla quale presero parte vari funzionari e cortigiani gravitanti attorno alla curia, tra i quali Francesco Maria Molza, serata nel corso della quale «il nostro M. Marco da Lodi cantò nel fine della cena a suon di lira, la qual toccò a sonare a M. Pietro Polo, & egli cantò *Per me si va ne la città dolente*». <sup>13</sup> La notizia da un lato conferma l'identificazione con Cademosto del «cantore da Lodi» citato da Francesco Berni in una lettera del 10 ottobre 1528, <sup>14</sup> dall'altro colloca il nostro autore nella rete di relazioni sociali e professionali che dà vita, proprio tra gli anni Trenta e i Quaranta, alle accademie dei Vignaiuoli (attiva dal 1532 al 1537, che tra i suoi membri annoverava Giovanni della Casa, Ippolito de' Medici e la sua cerchia, compresi Molza e, fino al settembre 1532, Berni), della Virtù (documentata in forma regolata dal 1538 ma già attiva prima della morte di Ippolito de' Medici, di cui facevano parte Annibal Caro, Claudio Tolomei, di nuovo Molza, e lo stampatore Blado) e dello Sdegno (dal 1540, che tra i suoi membri contava Girolamo Ruscelli, Claudio Tolomei e ancora Molza). <sup>15</sup> Di secondo rango, ma comunque in grado di confermare il pieno inserimento di Cademosto nei circoli letterari orbitanti attorno alla curia, la sua iscrizione, dopo il 1528, nella matricola della "Sodalitas Parionis", una associazione a metà tra l'accademia cinquecentesca e la confraternita rionale esistente a Roma a partire dal 1517, alla quale si era ammessi essendo «vir probitate aut virtute vel literis insignis», e che annoverava, tra gli altri, Angelo Colocci, Angelo Firenzuola e Carlo Gualteruzzi. <sup>16</sup>

13. Il passo della lettera è analizzato da A. Barbieri, *I carmi e il pane: chierici invitati a Roma nella prima metà del Cinquecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 178 (2001), pp. 57-63, e poi da Ph. Canguilhem, *I "musicisti convivi" di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento*, in «Predella. Journal of visual arts», 33 (2013), pp. 117-132: pp. 121-122, che identifica il musicista con Pietro Polo Marzi da San Gimignano e colloca la serata nell'ambiente delle accademie degli anni '30 e '40. Cfr. anche Rebecchini, "Un altro Lorenzo"..., cit., pp. 206-207. Che Cademosto fosse noto alla cerchia della contessa di Fondi – tanto da meritarsi il «nostro» con cui lo qualifica Mauro – è confermato dai nove sonetti che il lodigiano dedica a Giulia Gonzaga e dal sonetto che rivolge a Porrino, chiamato familiarmente «Gannolfo» (Cademosto, *Sonetti...*, cit., cc. 7r-9r, 22r; per l'identificazione di Porrino con «il "cavalier Gandolfo" dell'Accademia romana della Virtù» cfr. Barbieri, *I carmi e il pane...*, cit., p. 59).

14. A. Virgili, *Francesco Berni: con documenti inediti*, Firenze, Le Monnier, 1881, pp. 208-210; la lettera di Berni è ricordata anche da Canguilhem, *I "musicisti convivi" di Roma...*, cit., p. 122. Cademosto nomina sé stesso «cantor da Lode» nella didascalia preposta a un sonetto a papa Clemente (Cademosto, *Sonetti...*, cit., c. 29r).

15. Cfr. Rebecchini, "Un altro Lorenzo"..., cit., pp. 209-219.

16. A. Esposito, *Tra accademia e confraternita: la "Sodalitas Parionis" nel primo Cin-*

Le informazioni disponibili concorrono dunque a tracciare il profilo di un versatile letterato cortigiano, organico agli ambienti cardinalizi filomedicei post-Sacco caratterizzati da una decisa svolta culturale in direzione del volgare (a scapito degli interessi filologici di stampo umanistico), di secondo piano ma ben inserito nelle attività culturali-ricreative delle accademie romane del tempo: una collocazione che ben si coniuga con la fama di Cademosto come uomo faceto (alcune sue facezie sono raccolte da Lodovico Domenichi).<sup>17</sup>

Un letterato che, se non lascia memorabili prove artistiche, rappresenta però il gusto dell'epoca e lo realizza a un livello medio: così per i sonetti di ispirazione petrarchesca – non però organizzati in un canzoniere e dominati dai toni della cortigianeria più smaccata – e i capitoli, e così per le sei novelle che ci sono pervenute; rime e novelle contenute rispettivamente nella prima e nella seconda sezione di cui si compone l'editio princeps, la più volte citata raccolta di *Sonetti et altre rime*, un volumetto in sedicesimo composto di cc. 8 non numerate con il frontespizio, la dedica a Ippolito d'Este cardinale di Ferrara e la tavola alfabetica delle sole rime, 60 carte con i sonetti (cc. 1r-43v) e i capitoli (cc. 44r-60v), e infine 24 carte con le sei novelle.<sup>18</sup>

Che Cademosto stesso rivolgesse la propria produzione a un pubblico mezzano è esplicitato nella già menzionata dedica a Ippolito de' Medici dei *Detti sentenziosi* aggiunti alle *Sentenze* di Liburnio: «non a studiosi e a philosophi, ma alli mediocrementemente litterati il mio libretto è scritto, alli quali senza dubio potrà e utile e diletto porgere».<sup>19</sup>

## 2. Le sei novelle

Come ho appena detto, le sei novelle spicciolate di Cademosto che ci sono giunte occupano le ultime 24 carte non numerate della stampa Blado del 1544, da cui dipendono direttamente o indirettamente le edizioni successive:

*quecento romano (con l'edizione degli statuti e della matricola)*, in «Roma nel rinascimento RR. Bibliografia e note», (2007), pp. 309-337: pp. 314-315 (la citazione dagli statuti), 332 (Colocci), 334 (Firenzuola), 336 (Gualteruzzi e Cademosto).

17. L. Domenichi, *Facetie, motti et burle di diversi signori et persone private... et ... di nuovo del settimo libro ampliate, con una nuova aggiunta di motti raccolti da Thomaso Porcacchi et con un discorso intorno a essi, con ogni diligentia ricorette et ristampate*, Venezia, Giorgio de' Cavalli, 1565.

18. Cademosto, *Sonetti...*, cit.: ho consultato la copia conservata alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze (Palat D.10.5.31). Un sonetto è edito in Gorni, Danzi e Longhi, *Poeti del Cinquecento...*, cit., pp. 339-340.

19. Liburnio, *Elegantissime sentenze...*, cit., c. 39v.

le novelle II e IV (con attribuzione a Giovanni Brevio) e VI sono state ripubblicate da Girolamo Zanetti nel 1754 (da cui dipende l'edizione di Roscoe);<sup>20</sup> tutte e sei sono state ristampate (probabilmente nel 1819) con la falsa data del 1799 insieme alle sei novelle di Brevio;<sup>21</sup> infine, in tempi recenti, le novelle II e III sono state pubblicate da Guglielminetti nei *Novellieri del Cinquecento* del 1972.<sup>22</sup>

Nell'avvertenza ai lettori posta in calce alle novelle, Cademosto, oltre a lamentare che altre ventisette gli furono rubate al tempo del Sacco, delle sei stampate protesta la veridicità («E notate bene che queste sei che vi do sono accascate verissime» 'sono capitate per davvero').<sup>23</sup> In realtà per i temi trattati tutte e sei sono riconducibili a filoni ben noti della narrativa quattro-cinquecentesca, in ultima istanza derivati dalla vena comica del *Decameron* (il marito adultero ingannato; il truffatore smascherato; l'ecclesiastico lussuoso; l'ingenuo salvato dal consiglio astuto dell'amico; la moglie adultera beffata; la fraudolenta sostituzione di persona),<sup>24</sup> tanto da rappresentare bene il gusto medio tipico della prosa d'intrattenimento degli ambienti cortigiani del secondo quarto del Cinquecento, non distante da quello espresso dalla

20. G. Zanetti, *Il novelliero italiano*, 4 voll., Venezia, Pasquali, 1754, II, pp. xxii-xxiv (premessa biografica), 268-286 (novelle II e IV, entrambe con l'attribuzione a Giovanni Brevio e la novella II priva del prologo), 309-315 (novella VI); Th. Roscoe, *The Italian Novelists*, translated from the originals with critical and bibliographical notices, 4 voll., [s.l.], Printed for Septimus Prowett, 1825, poi London, Warne, 1836<sup>2</sup>, II, pp. 283-292 (premessa biografica e novella VI), 235-258 (novelle II e IV, con l'attribuzione a Brevio).

21. *Novelle di monsig. Giovanni Brevio. Edizione formata sulla rarissima di Roma, per Antonio Blado Asolano, del 1545; Novelle di m. Marco Cademosto da Lodi. Edizione formata sulla prima rarissima di Roma, per Antonio Blado Asolano, del 1544*, a cura di Dionisio Pedagogo [i.e. Giovita Scalvini], s.l., s.e., 1799 [ma 1819?]. La stampa è censita (solo a proposito delle novelle di Cademosto) da G. Papanti, *Catalogo dei novellieri italiani*, 2 voll., Livorno, Vigo, 1871, I, pp. 79-80, con l'indicazione: «Pagg. IV-80. Edizione di soli 85 esemplari, eseguitasi in Milano nel 1819 da Paolo Antonio Tosì».

22. M. Guglielminetti, *Novellieri del Cinquecento*, 2 voll., Milano, Ricciardi, I, pp. 319-334 (premessa biografica e novelle II e III).

23. M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 18, osserva che «la preoccupazione di essere trovato sempre veritiero» «è una giustificazione comune a scrittori della sua taglia, in realtà poco sensibili a scrupoli di originalità».

24. L. Di Francia, *Novellistica. I Dalle origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, pp. 682-686, elenca una serie di temi e particolari narrativi che le novelle di Cademosto hanno in comune con novelle di autori precedenti, sia volgari sia latine; non reperisce sicuri contatti a partire da testi scritti (se non per la novella VI e forse per la IV), ma piuttosto consonanze, anche di particolari, che a suo avviso «risalgono sicuramente ad una tradizione orale» (ivi, p. 683).

produzione spicciolata di Molza, di Brevio, di Ortensio Lando. Se ne può avere un'idea leggendo i sommari preposti a ciascuna novella:<sup>25</sup>

I. Ghidotto mugnaio si crede di giacere con una giovane da Cavi, e giace con la moglie, avendo la moglie contraffatto la camera e letto; esso mugnaio fa poi venire un frate suo compare a fine che egli pigliasse piacere con la predetta giovane, ma trovata la moglie di Ghidotto sua comare in scambio della giovane presono piacere insieme.

II. Antonio da Piperno indegnamente Prete e barro si fece fare una lettera in raccomandazione da Angelo Romano, quale abitava in Napoli, a Luca sellaro suo fratello in Roma; la qual non parendogli scritta con quello inchiostro che egli desiderava, ne contrafece un'altra a suo modo, dando ad intendere al pecorone sellaro ch'egli era il Cardinale Adriano, che già andò in Turchia, in modo che lo fece star forte in molti fiorini insieme con altre persone.

III. Pietro romano speciale si parte da Roma e va a Castel Cretone per comparare copelle di mele, e d'indi si parte in su le 23 ore, e da Castel Cretone a Chiodato vi sono quattro miglia; poscia una gran pioggia l'accoglie, in modo che vi avvenne cose parte buone e parte triste.

IV. Antonio di Beccaria<sup>26</sup> pavese, mentre che vive, lascia per testamento tutto il suo a tre suoi figliuoli, e compartisce loro tutta la robba ugualmente, e che essi lo abbino a trattar bene; li quali non bene ma male lo trattavano poi. Angelo suo compare gli dà duo mila ducati, che gli mostri alli figliuoli, e che l'uno non sappia dell'altro, dicendo: "cotesti danari voglio che siano tuoi dopo la mia morte"; da indi in poi lo trattorno da buon padre.

V. Laura moglie di Bernabò Lagnaiuoli, lungo tempo amata da Ercole Negrisuoli, mai non consente a suo' desiderii; la quale poi accesa dell'amor d'un cozzone ebbe i suoi abbracciamenti. Ercole avvedutosene ottenne altresì il suo amoroso desiderio, spaventando 'l cozzone in modo che mai piu non andasse a lei.

VI. Scipione Sanguinaccio padovano fa il suo testamento, e lascia ogni cosa del suo per Dio, tal che i suoi figliuoli restano poveri. Galeazzo servitore di casa, morto il padre, lo fa rimettere così morto secretamente in un'altra camera, e egli entra nel proprio letto, e fa testamento, fingendo di essere Scipione, e rompe il primo, e a sé medesimo ordina al notaio che egli abbia d'aver duo mila ducati.

25. Cito dalla stampa del 1544 regolarizzando l'interpunzione e le maiuscole secondo l'uso moderno; non segnalo gli scioglimenti delle abbreviazioni (il titolo per la nasale e la tachigrafia & per la congiunzione copulativa).

26. Così nella rubrica; invece nel testo, nell'unica menzione completa del casato, il protagonista è chiamato «Antonio de' Torelli».

Dal punto di vista linguistico le sei novelle si caratterizzano per un bembismo (sull'ovvio modello di Boccaccio) volenteroso ma mal gestito soprattutto nell'ipotassi,<sup>27</sup> tendenzialmente rispettoso dell'arcaicità fiorentinizante propugnata dalle *Prose* ma non ben saldo perché ancora venato da fiorentinismi argentei e da settentrionalismi, specie quando convergenti e sorretti dal latino, a volte in accordo con il romanesco delle maestranze di tipografia.<sup>28</sup> Preciso che non intendo ricostruire l'assetto fonomorfológico della lingua dell'autore (impresa non praticabile in assenza di autografi e comunque oziosa, dato il rango tutt'altro che eccelso di Cademosto), ma desidero mostrare un esempio di lingua corrente nella novellistica di circolazione romana nel quinto decennio del Cinquecento, per evidenziare quanto ancora di oscillante e non bembiano fosse tollerato dal pubblico di uno stampatore pur di primo piano, che per altri tipi di testi era stato attento a fornire una lingua normata: infatti Blado già un decennio prima aveva dedicato risorse per stampare l'*Arcadia* di Sannazzaro (nel 1530), il *Principe* e la *Vita di Castruccio Castracani* di Machiavelli (nel 1532) e i *Dialoghi* di Leone Ebreo (nel 1535) emendati a norma bembiana.<sup>29</sup>

Nelle novelle di Cademosto sotto il profilo fonomorfológico sono piuttosto saldi i tratti fondamentali della normazione:<sup>30</sup> l'anafonesi è pressoché costante (*consiglio* IV<sup>2</sup> VI<sup>2</sup>, *lingua* II, *lungo* II V<sup>6</sup> con i rispettivi derivati, *sospingere* V) con l'unica eccezione di *adonque* I II<sup>3</sup> V, e l'esito di RJ è *j* (*paio* I, *danaio* IV) anche nei nomi d'agente (*mugnaio* I<sup>6</sup>, *notaio* II<sup>2</sup> VI<sup>4</sup>, *calzolaio* II; con la sola eccezione dell'intenzionale *sellaro* II<sup>35</sup>, che connota un personaggio umile, vanaglorioso e credulone); l'unico tratto in controtendenza è il futuro della I classe in *-ar-*, antiflorentino, che prevale su quello in *-er-* (*avanzarà* IV, *renuntiarà* II, *restarà* V, contro il solo *diporterà* IV).

27. Guglielminetti, *La cornice...*, cit., p. 19: «grave, soprattutto, la mancata padronanza della sintassi ipotattica, che egli si sforza di mantenere in piedi ad ogni costo».

28. Tanto è vero che l'edizione Zanetti, *Il Novelliero...*, cit., oltre a regolarizzare la grafia e l'interpunzione secondo gli usi settecenteschi, normalizza la fonetica del testo cinquecentesco eliminando il residuo non anafonico (*adonque* > *adunque*), gli argenteismi (*fusse* > *fosse*), le forme settentrionali o romane, comunque antiflorentine (*de* > *di*), e, sporadicamente, regolarizza la sintassi (per esempio elimina un caso di paraipotassi, II).

29. Cfr. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 191-196 (rist. anastatica Ferrara, Unife Press, 2009).

30. Nell'impossibilità di dare riferimenti più circoscritti (nella stampa Blado le novelle compaiono in carte non numerate, come si è già detto, e non sono paragrafate), cito le forme seguite dal solo numero della novella in cui occorrono; quando del caso, indico in esponente il numero di occorrenze se superiori a una.

Ma gli argentesismi percorrono l'intero testo, in genere restando minoritari rispetto agli allomorfi "regolati": è il caso della desinenza *-óno* di 3ª plurale nel passato remoto dei verbi forti (*dissono* VI, *feciono* VI, *mossono* VI, *presono* I, *promissono* VI) con un numero di occorrenze ben al di sotto del concorrente *-ero* (*concessero* V, *conchiusero* IV, *diedero* III VI, *dissero* II VI<sup>2</sup>, *ebbero* I IV e *riebbero* II, *fecero* V VI, *giunsero* I, *presero* I<sup>2</sup>, *rimasero* IV, *risposero* IV<sup>3</sup>, *vennero* IV<sup>2</sup>); la residualità di *-óno* è evidenziata dal fatto che mai compare al congiuntivo imperfetto (sono attestati solo *havessero* II<sup>2</sup>, *dovessero* III, *fussero* II<sup>3</sup> IV<sup>3</sup>, *magnassero* II, *partissero* II, *persuadessero* VI, *stessero* II, *trattassero* IV, *trovassero* II) né al condizionale (solo *havrebbero* II, *darebbero* II, *sarebbero* IV), e non è contraddetta dall'evenienza che la terminazione si infilti una volta nell'indicativo imperfetto *havevono* VI (altrimenti costante in *-avano*, *-evano*, *-ivano*). È occasionale il plurale in *-gli* in *frategli* IV<sup>2</sup> (ma alternante con *fratelli* IV<sup>2</sup>, altrimenti solo *cavalli* II, *quelli* + vocale IV).

Alcuni fenomeni argentei sono addirittura maggioritari: è il caso della desinenza *-orno* / *-orono* di 3ª plurale nel passato remoto dei verbi della I classe (*cangiorno* IV, *incominciorono* I, *retrovorono* I, *trattorono* IV) contro *-arono* (attestato nell'unica occorrenza *caminarono* I), di *misse* e *promisse* (*misse* II<sup>2</sup> III, *promisse* V e *promissono* VI, più *se messe* 'si mise' II e *si messe* II III, *messe* IV;<sup>31</sup> contro *mise* I e *promise* V), e della radice *fus-* per *fos-* nel congiuntivo imperfetto di *essere* (*fussi* III V VI, *fusse* II<sup>5</sup> III<sup>5</sup> IV V<sup>2</sup>, *fussero* II<sup>3</sup> IV<sup>3</sup>, contro 15 occ. di *fossi* I, *fosse* I<sup>5</sup> II<sup>8</sup> VI), mentre nel passato remoto *fuste* 2ª pl. IV e *fosti* 2ª sing. II hanno un'occorrenza a testa.

Sono tanto argentei quanto settentrionali la terminazione *-eno* di 3ª plurale nel passato remoto dei verbi forti (con la sola occorrenza *volseno* per 'vollero' II) e, del tutto sporadico, l'articolo *el* / *e* (*El più delle volte* III, *el più tristo huomo* V, *e vicini* I). Sono settentrionali l'articolo determinativo debole davanti a consonante implicata (*il spirto* II, *il steccadente* II<sup>2</sup>, *il speciale* III<sup>3</sup>, *il starsi* III), e il consonantismo di *camisa* I e *camisaccia* II (ma *camiscia* II<sup>6</sup> III, con la grafia arcaica per /ʃ/); poco significativa è l'endemica oscillazione nella lunghezza consonantica, che permarrà a lungo anche nella lirica. Sono settentrionali e anche romani il pronome atono in *-e* (i rari casi di *me te e*, e meglio attestato, *se per mi ti si*) e la preposizione *de* per *di*, che è

31. La forma *messe* 'mise' è costruita «direttamente» sul participio passato *messo* secondo P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», VIII (1979), pp. 115-171: pp. 139-140. Molto ben diffusa in veneziano fin dal primissimo Trecento, sembra invece ignota alle varietà lombarde; in Toscana è sporadicamente attestata nel senese, nel fiorentino e nel pisano-lucchese già nella prima metà del Trecento, e acquisisce consistenza nella seconda metà del secolo.

si forma piuttosto frequente ma anche poco significativa perché sostenuta dal latino, che continua a esercitare la sua pressione.

I tratti argentei e settentrionali delle novelle risaltano tanto più in quanto sono assenti nelle rime della prima parte: qui la normazione bembiana è ben più salda, e occasionali macchie si trovano solo nelle didascalie che introducono alcuni componimenti (per esempio: «Duo Signori mi dissono che questi Sonetti non erano di mio stile, & io in lor presenza feci questo» c. 15r; «Una Signora mi disse “basta, voi sète innamorato di Beatrice e lassate me”» c. 28r).

Nell'insieme dell'assetto fonomorfológico la stampa Blado delle novelle comprova la nota arretratezza della novellistica di consumo rispetto alla codificazione bembiana. La minor cura linguistica dimostrata dagli stampatori e probabilmente dagli stessi autori si giustifica con l'oggettiva difficoltà di conciliare temi comici – che di per sé richiedono una certa dose di realismo linguistico e di incursioni nella “lingua del popolo” – con i principi classicisti alla base della normazione, e si accorda con il minor valore letterario e culturale allora attribuito alla novellistica rispetto a quello riconosciuto alla lirica di ascendenza petrarchesca e alla trattatistica.<sup>32</sup> Di fatto, ancora nel quinto decennio del Cinquecento il genere novellistico non solo consentiva ai produttori una varietà di tratti non concessa ad altri generi testuali, ma forse perfino la prevedeva; e il suo successo testimonia che anche i fruitori la tolleravano.

Quanto alla sintassi, le novelle di Cademosto aderiscono in pieno al gusto dell'imitazione del periodare di Boccaccio: le caratterizza un'insistita ipotassi, con lunghe catene di subordinate spesso innestate le une entro le altre, frequentissimi participi congiunti e assoluti (ess. 1 e 2 rispettivamente), anche coordinati tra loro, e gerundi (es. 3):

(1) Hercole al fin *entrato* quanto più chetamente può dove la sua Laura dormiva e l'uscio dopo sé *richiuso e trovato* dentro il lume acceso e lei nel letto *veduta* che dormiva, alla sponda *accostatosi*, la coltre e le sottilissime lenzuola alquanto *alzati*, cominciò a riguardare il delicato viso e il bel petto... (V, qui e altrove nelle citazioni il corsivo è mio)

(2) E queste e simili altre parole tra loro *dette* che furono, *morto* il padre, subito con li sovradetti modi ordinati [Galeazzo] fu in un'altra cameretta rimesso... (VI)

32. Sull'arretratezza linguistica della novellistica, specie comica, e sui possibili motivi di tale ritardo cfr. per esempio R. Cella, *La prosa narrativa. Dalle Origini al Settecento*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 13-14, 74-77.

(3) La donna *udendo* costui quello dire ch'altro che Iddio non pensava che sapesse, se fu dolente non è da dimandare, e parvele di un coltello nel cuore dato le avesse, ma *distorcendosi* et per lo letto *rivolgendosi* e *infingendosi* di dormire e gli occhi chiusi *tenendo*, di ciò nulla mostrava haver inteso, e al fine con gesto di svegliarsi "Hoimé", disse, "chi è questo?" (V)

Come già nel *Decameron*, per mantenere la coesione non è rara la ripresa della congiunzione *che* dopo l'inserzione di una subordinata (es. 4):

(4) Hercole, il tutto ben inteso, lo licentiòe, prima giurandogli *che*, se mai con persona parlasse di questo fatto, *che* lo farebbe parere el più tristo huomo del mondo; e oltra ciò dicendogli *che*, per quanto la vita gli era cara, mai più non ardisse non che d'andare alla donna o lettere mandarle, ma pur di passare innanzi alla casa di lei. (V)

Non sono rari neppure i fenomeni di sintassi mista, già delle parti meno sorvegliate del *Decameron*, quali la coordinazione tra modi non finiti (nell'es. 5 il participio passato *fatto* con agente «dalla Lisa») e modi finiti (nell'es. 5 *serrò*, il cui soggetto a senso è «la Lisa») o la paraipotassi (es. 6), fino all'anacoluto vero e proprio (ess. 7 e 8):

(5) Revenuto adonque Ghidotto e trovato 'l lume spento, et ciò *fatto* dalla Lisa senza indugio cautamente posto c'hebbe la Laura a giacere, e questo per non volere esser veduta da lui ritornato ch'ei fosse a casa (il che altresì piacque a Ghidotto), e ancho prima ch'ella [= Laura] si corcasse [soggetto "Lisa"] *serrò* l'uscio a chiave ove si stava Laura a dormire, accioché volendo là entro intrar Ghidotto non potesse... (I)

(6) E così secretamente per duo di senza altra gente fu Monsignor servito, ma parendo al sellaro mancar del debito suo accioché con più magnificentia riverito e honorato fusse, *trovatisi alcuni suoi parenti*, tra quali chi esercitava l'arte del calzaiuolo e chi del sarto e del calzolaio, e disse loro: "Venete meco che vi prego, perc'hoggi spero che sia giunta l'ora della mia e ancho vostra buona fortuna tal che più non farò né selle né briglie". (II)

(7) ... dopo seguito questo, il predetto Galeazzo *entrando* nel letto con le finestre della camera serrate e bene ritirate le cortine, con un pochetto di lume d'olio che pareva che ad hora ad hora stinger si volesse, e questo a fine di non esser cognosciuto. Giunto adunque il notaio con li testimonii, Galeazzo già di prima nel letto corricato con un berrettone in testa tirato infino in su gli occhi, con sommessa voce disse... (IV)

(8) ... il cozzone gli delicati abbracciamenti della sua crudel Laura si godeva. La qual cosa prima fu ad Hercole d'insopportabile dolore ad udire, e molto seco stesso della sua trista fortuna si dolse, imperoché, giovane nobile e bello e di molte virtù

ornato *conoscendose* e lungamente *havendo* l'ostinata donna vagheggiata e ciò che ad innamorato giovane appartiene per lei fatto, *né* mai d'un sol lieto sguardo *essendogli* ella stata cortese. (V)

Nell'esempio 7 la gerundiva manca di una qualsiasi sovraordinata, o più probabilmente il gerundio si "infiltra", senza eccessivo pregiudizio del senso, al posto di un modo finito, forse indotto dalla frequenza con cui al sintagma nominale soggetto – coreferente del soggetto della sovraordinata – seguono immediatamente una o più gerundive (come nell'es. 3). Nell'esempio 8 (il cui senso è: «Erocole ... si dolse della propria triste sorte, perché, sebbene fosse conscio di essere un giovane bello e virtuoso e di aver a lungo corteggiata la donna e [di aver] fatto per lei ciò che deve un innamorato, mai lei gli era stata benevola») si somma la paraipotassi (la frase logicamente sovraordinata «*né* mai d'un sol lieto sguardo essendogli ella stata cortese») è infatti formalmente coordinata alle subordinate al gerundio che le sono anteposte) a un effetto di "trascinamento" modale: il verbo della sovraordinata (la causale «*imperoché* mai d'un sol lieto sguardo essendogli ella stata cortese») non è di modo finito, ma al gerundio, come sono al gerundio i due verbi che precedono. In entrambi i casi risultato è – ai nostri occhi di lettori abituati all'organizzazione architettonica della frase complessa progettata sulla carta – un anacoluto, ma la dinamica si spiega alla luce del procedere tipico dell'oralità, che non riesce a dominare i giri sintattici complessi che si prefigge e segue piuttosto il progredire del significato.

I blocchi di testo, secondo l'esempio di Boccaccio, sono legati dall'onnipresente *coniunctio relativa* (che non è il semplice relativo analitico, ma la struttura interfrasale equivalente a una sequenza di elemento coordinante più dimostrativo),<sup>33</sup> a volte ben gestita sotto il profilo morfosintattico, come nei successivi esempi 9, dove i nessi sono sì faticosi ma regolarmente forniti della preposizione che ne esplicita la funzione sintattica svolta nella frase, e 10, nel quale è molto chiara la funzione di ripresa del soggetto all'inizio del periodo per mantenere la progressione tematica (casi analoghi sono nelle rubriche delle novelle IV e V, e con la ripresa dell'oggetto diretto nella rubrica della novella II):

33. Cfr. M. Dardano, *Per una tipologia dei connettivi interfrasali dell'italiano antico*, in *SintAnt. La sintassi dell'italiano antico*, a cura di M. Dardano e G. Frenguelli, Roma, Aracne, 2004, pp. 157-174: p. 169. Sotto il profilo testuale, la *coniunctio relativa* «pur operando un riferimento all'indietro, verso un antecedente nominale o frasale, costituisce un avvio»: «avvia» cioè «una sequenza, coerente e coesa rispetto al resto del testo, ma capace di sviluppare il discorso attuando un superamento o, se si vuole, un "rilancio"» (E. De Roberto, *Le proposizioni relative*, in *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, a cura di M. Dardano, Roma, Carocci, 2012, pp. 196-269: p. 258).

(9) Pur questo per avventura gli avvenne, però che [soggetto “il speciale” ‘lo speciale’] arrivò a una casaccia presso al Castello un miglio, alla quale d’una parte vi stava una acqua corrente, perché quivi era solito di essere un mulino, in maniera che anchora vi sono alcuni pezzi di rota, e dentro la casa vi si trova il solaro tutto vecchio, ove stava la pietra che macina ’l grano; *il che* scorgendo il speciale solo con l’aiuto del lampeggiare la mala commodità del luogo non molto esser in acconcio del suo bisogno, ritrovandosi solo con l’acqua, anzi tutto in compagnia de l’acqua, divisò che il starsi alla pioggia era il peggio: onde conchiuse di restar quivi per tutta quella notte, anchor che dubitasse di qualche lupo o d’altra mala gente. *Al quale* [= speciale] per più suo travaglio cominciò la pioggia a cessare, per che mutato consiglio con la disperatione tolse per partito di volere al Castello arrivare, anchora che dal cielo non che acqua ma lance piovere dovessero, sperando [d]i tosto giu[n]gervi, però che da indi al Castello più de un miglio non vi era. *Il quale* [= speciale], appena camminato il mezzo, pervenne al piè della montata, perché di subito recominciò a piovere... (III)

(10) *Ghidotto*, fornito di mangiare con il mal prò che li fece, se partì dal desco turbato e vergognato senza altro rispondere per venire al mulino, e rincontratosi per via con il suo compare frate Stefano, *il qual* [= Ghidotto] con esso molto si duole che a cotal guisa ischernito l’haveva, dandoli ad intendere lucciole per lanterne, havendogli detto che nella camera vicina ove che esso Ghidotto si dormiva vi troverebbe quella giovane, e non vi trovò ma’ che la comar Lisa... (I)

La ripresa del soggetto tematico funziona anche a grande distanza, come parte di una più ampia strategia di costruzione della catena anaforica, alla quale partecipano anche l’omissione del pronome soggetto (la cui individuazione è demandata alla morfologia verbale) e le riprese con iperonimi / iponimi o, come nell’esempio 11, con l’indicazione del suo converso (*figliuolo*, *figliuoli*):

(11) Et chiamato a sé Galeazzo suo figliuolo maggior di tempo degli [altri] dui, senza alcuno altro, [Antonio, il padre] disse lui: “Tu sai ch’a te e a tuoi frategli, vivendo io sano e di buona voglia, hovvi assignato e dato il più di quello ch’io haveva, ma non però del tutto mi sono voluto privare che non mi sia riserbato qualche cosa”. E fatogli vedere un sacchetto colmo de’ ducati d’oro, dando lui [= a Galeazzo] a credere che voleva che fossero nell’ultimo suo termine d’esso Galeazzo, e quello che a lui promesse di fare così a gli altri dui da per sé l’un da l’altro promesse. In modo che con questa falsa credenza fu da indi in poi sempre da essi ben veduto e accarezzato, *il quale* [= Antonio] dopo quattro giorni al suo compare Angelo ritornato con li danari ringratiandolo che di tanto dispiacere con il suo ingegno tratto l’haveva, narrandoli che li figliuoli veduto c’hebbro li danari della loro ingratitudine si cangiorno, divenendoli cortesi e grati... (IV)

In un discreto numero di casi però i nessi relativi appaiono mal gestiti sotto il profilo morfosintattico (ess. 12, 13 e 14):

(12) ... si stava il gran prelado come il lupo tra le pecore tutto lieto e festante, e medesimamente il sellaro con la sua brigata; *il quale* [= sellaro] a poco a poco avendo già lograto ['consumato, speso'] con la vana speranza di farsi ricco de molti ducati insieme con Sebastiano suo cognato, parve a Monsignore per molto meglio colorir l'inganno, avvedendosi che il sellaro era quasi giunto al verde e rovinato, per più dargli cuore al spendere con arte [soggetto "il Monsignore"] s'infine d'essere amalato (II)

In realtà l'esempio 12 si può, con buona volontà, ricondurre alle possibilità della lingua già note per la fase due-trecentesca: il nesso relativo soggetto della gerundiva assoluta («*il quale* ... avendo già lograto ... de molti ducati») costituirebbe una sorta di tema sospeso, il cui ruolo sintattico è poi esplicitato dal clitico anaforico («per più dargli cuore»).<sup>34</sup> Ma meno giustificabili sono i due esempi seguenti, nel primo dei quali alla sovraordinata «ella disse» manca qualsiasi forma di ripresa che specifichi il ruolo sintattico del soggetto della participiale, nel secondo *la qual* risulta sintatticamente irrelato tanto dalla participiale («intrato ch'ei si fu nel letto») quanto dalla sovraordinata («s'incominciarono a solazzare»), alla quale si può però collegare a senso:

(13) *Ghidotto* poi revenuto a casa all'hora di desinare, e trovato la Lisa ch'il desco haveva apparecchiato e con un paio di uove fresche, *il qual* assisosi per mangiare, ella disse: "Tu sorbi queste uove, che l'hai molto ben meritate questa notte". (I)

(14) ... [*Ghidotto*] si pose poi fuora d'ogni sua credenza a giacere a lato la Lisa che tutta giuliva si stava sì che la camisa non le toccava l'anche, conoscendo di far una tal vendetta contra 'l marito. *La qual* [= Lisa], intrato ch'ei si fu nel letto, s'incominciarono a solazzare, sì che presero diletto... (I)

34. Per altri esempi di participiali e gerundive assolute con il soggetto espresso da un sintagma nominale poi controllato da un argomento della sovraordinata (pronomi atono o tonico, o dimostrativo o altro elemento anaforico) cfr. V. Egerland, *Sulla sintassi delle costruzioni assolute participiali e gerundive nell'italiano antico e il concetto di anacoluto*, in «Revue Romane», 34 (1999), pp. 181-203; pp. 183, 191-193; Id, *Frase subordinate al participio*, in *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di G. Salvi e L. Renzi, 2 voll., Bologna, il Mulino, 2010, p. 886 (cap. xxiii.2.1.5, es. 20); De Roberto, *Le proposizioni relative*, cit., pp. 488, 492, 498-499 (ess. 33, 35, 53, 86-88). Costrutti simili si ritrovano ancora nel seicentesco *Cunto de li cunti*: cfr. C. Stromboli, *Frase relative con il quale e congiunctio relativa ne Lo cunto de li cunti di Giovan Battista Basile*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*. Atti del X Congresso Internazionale della Società di Linguistica e Filologia Italiana (Basilea, 30 giugno – 3 luglio 2008), a cura di A. Ferrari, Firenze, Cesati, 2009, pp. 603-618: pp. 606 (ess. 14, 15), 610 (es. 30).

A mio avviso proprio questi dispositivi coesivi invariabili (con o senza successiva ripresa anaforica che ne specifichi il ruolo) sono rivelatori: pur non rispondendo in pieno alle attese morfosintattiche, assolvono alla progressione informativa facendo avanzare il discorso sul filo della semantica. Non sono motivati da ragioni arcaizzanti (come si potrebbe supporre riguardando al solo es. 12 o ai casi di sintassi mista), ma piuttosto, insieme ad altre anomalie (si ricordino gli ess. 7 e 8), rivelano un modo compositivo nel quale il significato prevale sulla struttura, così come accade nelle sezioni del *Decameron* a più alto tasso comico.<sup>35</sup>

Nel complesso pare che dell'ipotassi del *Decameron* Cademosto non sviluppi l'architettura prospetticamente organizzata nello spazio della pagina – per esempio sono rare le subordinate esplicite prolettiche, di cui invece fa largo uso Bembo nella prosa degli *Asolani* –, ma accentui piuttosto l'andamento per accumulo di subordinate implicite, tenute insieme da dispositivi coesivi che rispondono alla semantica piuttosto che alla concatenazione formalizzata.

È un procedere sintattico tipico di un testo pensato come narrazione orale piuttosto che come frutto di una rigorosa progettazione scritta; lo rivela anche il fatto che alla spiccata sregolatezza ipotattica della macrosintassi non si associ un'altrettanto spiccata tendenza all'artificiosità nella microsintassi di frase, per cui l'ordine delle parole – a meno delle più banali inversioni – rispecchia l'andamento naturale. D'altro canto, altri studiosi hanno già evidenziato come proprio sotto l'egida dell'oralità si svolgesse l'attività ricreativo-culturale dei cenacoli romani nei due decenni immediatamente successivi al Sacco, e già ho ricordato la descrizione che Giovanni Mauro dà di una serata di questo tipo, in cui la produzione letteraria d'intrattenimento (anche associata alla musica) accompagnava la cena e le libagioni.<sup>36</sup>

Le novelle di Cademosto sembrano quindi un tipico prodotto della funzione sociale (e identitaria di gruppo) assolta in tali ambienti dalla creazione letteraria: un bembismo un po' di superficie, che prevede l'imitazione di Petrarca nella lirica (con un maggior rispetto della norma fonomorfológica) e l'imitazione di Boccaccio nella prosa (realizzata con un impegno normalizzante minore). Nel complesso, un buon campione della vitalità del genere, capace di piegarsi alle diverse istanze contenutistiche e ai diversi registri formali, e un tassello nella storia – ancora tutta da scrivere – del boccaccismo cinquecentesco.

35. Nelle novelle comiche del *Decameron* si assiste al «prevalere dei significati e delle situazioni sull'organizzazione sintattica e testuale» (M. Dardano, *Studi sulla prosa antica*, Napoli, Morano, 1992, p. 232).

36. Cfr. Rebecchini, "Un altro Lorenzo"..., cit., pp. 205-207.



# *Varietà diasistemiche nell'onomastica della novella quattro-cinquecentesca*

di Leonardo Terrusi\*

1. Il concetto di varietà diasistemiche (diacronica e diatopica, diastratica, diafasica e diamesica) può fungere da espediente espositivo, dotato di potenzialità interpretative, per riattraversare l'intera fenomenologia onomastica del genere novella quattro-cinquecentesca, esaminata nei suoi rapporti di persistenza o discontinuità rispetto all'archetipo decameroniano. In tal modo, si potranno rivalutare aspetti onomastici talora trascurati rispetto alle tipologie su cui si è concentrata solitamente l'attenzione di critici e lettori: quella connotativa, mirata a individuare un eventuale legame allusivo del *nomen* con una *res*, cioè una qualità fisica e morale del personaggio, e quella più estesamente "semiotica", che individua correlazioni tra i nomi propri e un tema o motivo del racconto. Il mutamento di prospettiva consente del resto di passare dall'analisi di singoli casi significativi sul piano allusivo o strutturale a una visione complessiva dei meccanismi di nominazione, che metta in rilievo la questione del *come* gli atti di nominazione vengano realizzati.

La dimensione variazionale che sembra massimamente mettere in gioco quest'ultimo aspetto è sicuramente quella diatopica, funzionale a riflettere le coordinate cronologiche e spaziali (in una parola, cronotopiche) del "mondo laffuori", per prendere in prestito un'efficace espressione di Giancarlo Alfano,<sup>1</sup> che attualizza la nozione di *effet de réel* barthesiano. Gli elementi diatopici, talora appena accennati in sede di *descriptio* onomastica dei personaggi, servono a collocare la vicenda in un "mondo possibile", alimentando così, per dirla in altri termini, il realismo dei testi novellistici, quasi statutariamente compromessi, sin dall'archetipo decameroniano, con una dichiarata vocazione all'*istoria*. E se tradizionalmente questo aspetto si traduceva in

\* Università degli Studi di Teramo.

1. G. Alfano, *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

una caccia a personaggi e luoghi celati dietro antroponimi e toponimi di questo tipo, esso sarà piuttosto da intendere, per dirla con Giancarlo Mazzacurati, in chiave di “modalità” della rappresentazione, e di analisi degli strumenti retorici e stilistici mirati a realizzare tali effetti.<sup>2</sup>

In concreto, si tratta di tutte le scelte in cui è evidente la ricerca di una coerenza dei nomi con l’ambientazione della vicenda o la provenienza dei personaggi. Talora essa si realizza attraverso la chiamata in causa di alcuni personaggi reali, ma il più delle volte per mezzo di invenzioni fittizie ma ugualmente plausibili, in virtù di tale coerenza diatopica. Dovendo necessariamente procedere per rapidi *specimina*, si ricorderanno anzitutto gli esempi in cui ci si trova in verità dinanzi a prenomi, “cognomi” (per quanto labile sia ancora tale definizione per il periodo in esame),<sup>3</sup> o “nomi unici”, che si rivelano di natura storicamente accertabile, riferiti a personaggi più o meno noti, come il *Filippo di ser Brunellesco* citato nella *Novella del Grasso legnaiuolo*, che corrisponde ovviamente al celeberrimo architetto, o il *misser Petro da Nuceto* di una delle *Facezie* di Ludovico Carbone, identificabile con un noto segretario pontificio, sodale di Enea Silvio Piccolomini, e talora più insospettabili, come lo *Scipione Sanguinaccio* della nov. VI del Cademosto, nome di un rimatore coevo.<sup>4</sup>

Ma al di là di questa particolare tipologia, quello che conta è la costante ricerca di una marcatura diatopica dei nomi, veri o fittizi che siano i personaggi loro portatori. Così, si potrà notare come il protagonista del *Giacoppo* di Lorenzo de’ Medici abbia un cognome ancor oggi diffuso nel centro Italia, *Bellanti*; come del resto il Salvestro *Bisdomini* della I nov. delle *Cene* del Lasca, ambientata a Firenze, segnatamente appartenuto a un’antica famiglia aristocratica fiorentina. Mentre il *Galgano de’ Nicolucci* di Stigliano (antico borgo oggi compreso nel comune di Sovicille, nel senese), citato nei *Trattamenti* di Scipione Bargagli, ha un prenome di origine agionimica tipico della Toscana e segnatamente del senese, e un cognome di più ampia diffusione nell’Italia centrale. Ancora, il Carlo de’ *Viustini* raffigurato nella città di Piacenza nei *Diporti* del Parabosco ha un cognome coincidente con un toponimo, appunto, del piacentino. Se si guarda a Bandello, in cui la casistica è sterminata, si ricorderà come mero esempio la precisa caratterizzazione campana dei nomi dei protagonisti della nov. I 5, ambientata appunto a Napoli, come Isabella *Caracciola*, Marino *Minutolo* e il forse più insospetta-

2. Cfr. G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini, P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 269-299.

3. R. Bizzocchi, *I cognomi degli italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

4. Su tale figura, cfr. S. Valerio, *Iacopo Filippo Pellenegra e la “crisi” degli studia humanitatis*, in «Rinascimento meridionale», II (2011), pp. 81-91: p. 90 e nota 34.

bile cavaliere *Angravalle*, dietro il quale ci sarà il cognome meridionale *Ingravallo/Ingravalle*. Avvicinandoci al *terminus ad quem* della stagione novellistica presa in esame, il cavalier *Napolitano de gli Arcamoni*, cognome ascritto nel *Fuggilozio* del Costo a una famiglia napoletana del Seggio di Montagna, si rivela effettivamente campano, e anzi in massima misura ancor oggi napoletano.

Si potrebbe proseguire ancora con la rassegna, che pure risulterebbe stucchevole, e al tempo stesso insufficiente a testimoniare la pervasività del fenomeno.<sup>5</sup> Ci si potrà concentrare in questa sede su un fenomeno più peculiare e forse più significativo, e cioè sul fatto che anche in presenza di altre strategie onomastiche più appariscenti agli occhi del lettore, come quelle connotative o semiotiche, la caratterizzazione diatopica non venga mai meno, configurandosi dunque come una sorta di *conditio sine qua non* per l'ammissione di un nome nel testo novellistico. Anche in questo caso è già il *Decameron* a dettare la linea: se i nomi di *Dec. VII 2 Peronella* e *Scrignario* alludono, secondo Bruno Porcelli, al tema centrale del racconto, quello del contenitore e dell'ingresso (rinviando l'uno a *pero*, *-onis*, "sacco", l'altro allo "scrigno"), ciò non toglie che la loro scelta appaia dettata anzitutto dal fatto che si tratti di nomi diatopicamente plausibili rispetto all'ambientazione napoletana del racconto.<sup>6</sup> La stessa *Alatiel* di *II 7*, in cui pure è ravvisabile l'anagramma di "la lieta" (realizzando in tal modo una parodia di archetipi tragici),<sup>7</sup> appare comunque in linea con il tentativo di riprodurre un'onomatica di tipo semitico; e un'attendibilità diatopica di questo tipo, pur sulle prime insospettabile, caratterizza altre creazioni onomastiche apparentemente immaginose ed esotiche, come *Salabaetto*, *Alatiel*, *Alibech*.<sup>8</sup> Per fare un altro esempio, se appare suggestiva l'ipotesi, avanzata da Francesco Bausi, che i cognomi della Nonna de' *Pulci* di *VI 3* e di *Geri Spina* di *VI 2* rimandino al loro statuto di «arguti motteggiatori, visto che il motto morde e punge»,<sup>9</sup> comunque si tratta, anche in questo caso, di cognomi coerenti con l'ambientazione del racconto.

5. Per un più sistematico sondaggio su un singolo *corpus* onomastico, quello masucciano, rinvio al mio *La nominazione nel "Novellino" di Masuccio*, c.s. in *Il "Novellino" di Tommaso Guardati: storia, filologia e interpretazione di un classico del Quattrocento*. Atti del Convegno, Basilea, 14-15 dicembre 2023.

6. Se *Peronella* francese è prenome ampiamente attestato nella Napoli coeva, *Scrignari* è ad esempio cognome di una famiglia feudale registrata nella documentazione trecentesca (cfr. note *ad loc.* in V. Branca, in G. Boccaccio, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1992).

7. Cfr. B. Porcelli, *I nomi in venti novelle del "Decameron"*, in Id., *Il nome nel racconto*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 32-58).

8. F. Franceschini, "*Salabaetto*" e i nomi di tipo arabo ed ebraico nel "*Decameron*", in «*Italianistica*», XLII (2013), 2, pp. 107-125.

9. F. Bausi, *Leggere il "Decameron"*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 169.

Per venire a esempi quattro-cinquecenteschi, si noterà dunque come nel *Novellino* masucciano il nome del prete gaudente della nov. V, *Battimo*, che si svolge ad Amalfi, corrisponda a un cognome meridionale e segnatamente calabrese (*Vattimo*), anche se tutta una serie di indizi confermano un suo reinvestimento connotativo e semiotico, con l'allusione anche oscena al motivo del “battere” e al “battezzare”, in una novella tutta caratterizzata da un uso metaforico del linguaggio religioso.<sup>10</sup> Per fare un altro esempio, l'onomastica degli *Ecathomiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio parrebbe fondata integralmente sulla ricerca di un lussureggiante esotismo e su un palese etimologismo grecizzante. Si considerino i nomi della novella 2 della II Deca, quella, per intenderci, di *Orbecche* (che è anche la tragedia con cui nel 1541 egli aveva inaugurato la fase “senecana” del teatro tragico rinascimentale): la percezione di un loro conio arbitrario e persino maldestro è epitomata da un giudizio di Ettore Paratore, che dileggia gli «aspri e stridenti *Orbecche* e *Malecche* fino al goffo e per noi spassoso *Allocche*».<sup>11</sup> Eppure, proprio sulla plausibilità orientale di tali nomi il Krappe aveva fondato l'ipotesi che Giraldi avesse attinto da una perduta fonte persiana,<sup>12</sup> cogliendo la verisimiglianza diatopica di nomi come *Selina* (forma turca dell'arabo *Salima*), *Sulmone* (che rinvia a *Suleiman* “Salomone” se non al persiano *Salman*), *Malecche* (epitesi della forma persiana di *Malik*), mentre quello dell'armeno *Oronte* richiamerebbe un fiume siriano citato da Plinio e Properzio (e coincide del resto con quello di vari e veri re d'Armenia), e l'eponimo *Orbecche* potrebbe essere il frutto di una metatesi dell'ebraico *Rebecca*, senza escludere un acclimatemento paragogico simile al caso di *Malecche* o anche dell'improbabile *Allocche* (invece da accostare all'ebraico *Allok*).

Il caso di Giraldi è interessante anche perché mostra la consapevole applicazione all'onomastica di un principio di poetica, quella del “meraviglioso verisimile”,<sup>13</sup> che l'autore dichiara nell'epilogo della versione drammaturgica dell'*Orbecche*, in cui la Tragedia in persona rivendica il diritto di scaturire «da cosa nova e non da istoria antica», e la liceità «che da nova materia

10. Ne ho trattato in «*Trasformando il nome dal suo naturale*»: prassi allusiva in Masuccio, in *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012. pp. 59-77.

11. Cfr. E. Paratore, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, p. 45.

12. A. H. Krappe, *Une hypothèse sur la source de l'Orbecca de Giambattista Giraldi Cinthio*, in «*Revue de littérature comparée*», VII (1927), 2, pp. 239-253.

13. G. Banderier, J.-E. Du Mounin, *L'Orbecc-Oronte*, in aa. vv., *Théâtre français de la Renaissance*, S. II, vol. IV, *La tragédie à l'époque d'Henri III (1584-1585)*, a cura di N. Clerici Balmas et al., Firenze, Olschki, 2005, p. 112.

e novi nomi / nasca nova Tragedia». <sup>14</sup> Giraldis interveniva in tal modo su una *vexata quaestio* del dibattito teorico coevo (al solito innescato dall'interpretazione della *Poetica* aristotelica), quella che vedeva contrapposti da una parte i sostenitori dell'uso esclusivo, per i generi tragici, di nomi (e temi) "veri", cioè di una continuità con la tragedia antica e i suoi protagonisti: come lo Speroni della *Cànace* o il Trissino della *Sofonisba*, per i quali quelli "inventati" sarebbero stati riservati ai generi comici; dall'altra invece coloro, come appunto Giraldis, che superando tale distinzione aprivano anche al campo tragico l'inventività onomastica. <sup>15</sup>

Sarà interessante notare come, all'interno dello stesso dibattito, proprio il principio della caratterizzazione diatopica fosse individuato come indispensabile per la creazione dei nomi propri dei generi comici (la commedia e, da lì discendendo, la novella). A testimoniare sono alcuni passi paralleli (e anzi talmente somiglianti da far supporre una reciprocità di qualche tipo) del *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli (1572, ma già composto tra 1563 e '64), e della *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570, ma già ultimata almeno nel '67). Castelvetro dichiara infatti che l'invenzione onomastica, necessaria ai generi comici che trattano di "azioni private" (a differenza di quelli tragici che devono essere veri, per salvaguardare la credibilità di azioni altrimenti inverosimili), andava fatta conformandosi «all'usanza del luogo e del tempo dove e quando finge l'azione essere avvenuta», e allega come paradigma proprio le novelle di Boccaccio. Precetto che Bargagli ribadisce, corroborandolo con l'esempio dei nomi di personaggi di paesi lontani, come quelli "giudei", che, scrive, non «chiameremo Giovanni, né Francesco, ma Abramo o Melchisedech o Moisé», notando anzi che già Boccaccio «pose ne' nomi gran cura, secondo le nazioni quelli assegnando», per la "berbera" *Alibech* o il "longobardo" *Agilulf*. E si noterà come entrambi giungano invece a criticare, per il medesimo motivo, la scelta boccacciana di imporre pseudonimi classicheggianti alle novellatrici del *Decameron*, rispetto ai quali, afferma l'Intronato senese, sarebbero stati preferibili nomi «domestici» e anzi «fiorentini di quel tempo», come *Isabetta*, *Francesca*, *Piccarda* e simili, o, per Castelvetro, *Francesca* e *Giovanna*.

La precisione diatopica con cui i novellieri selezionano i nomi dei personaggi si spinge al punto che talora le loro attestazioni abbiano assunto il valore di supporto documentario determinante per la ricostruzione delle reali origini di alcuni antroponimi. Lo mostra il caso del nome di *Galzarano*, famiglia di un mercante catalano nella novella XL del *Novellino* masucciano,

14. *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*, tomo I, *La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, p. 436.

15. Per la diatriba, rinvio al mio *I nomi in tragedia nel dibattito tardorinascimentale*, in «*Italianistica*», XLII (2013), 2, pp. 197-206.

coincidente con un cognome oggi attestato, assieme alla più diffusa variante *Galzerano*, nell'area salernitana, e che è stato ricondotto «a un toponimo di tipo prediale non rintracciato, se non [è] da confrontare con *calzare*, nella forma dialettale *canzaro* “scarpa da contadino”». <sup>16</sup> Proprio la testimonianza della novella si rivela invece decisiva per provarne l'origine catalana, coerente con la nazionalità del personaggio: si tratta infatti del nome *Galceran*, ampiamente diffuso nella Catalogna antica e moderna, e circolante nella Campania quattrocentesca (come prova la citazione di un *Andrea Galzarano* di Barcellona nelle *Fonti aragonesi*). <sup>17</sup>

Lo stesso Masuccio offre la possibilità di verificare come, per converso, la cifra costitutivamente diatopica dell'*inventio* onomastica della novella possa rivelarsi fondamentale anche sul piano della ricostruzione testuale. Proprio la disattenzione su tale specifico aspetto sembra infatti alla base dell'assunzione a testo, in tutte le edizioni moderne del *Novellino*, della forma *Sulco* per il cognome di un personaggio della novella XXXII, corrispondente alla lezione attestata da uno dei testimoni incunabulari, il veneziano V (1484), in luogo della variante *Suycho*, riportata invece dal più conservativo testimone milanese M (1483), valutato come errore. In realtà, è quest'ultima forma, pur apparentemente improbabile, a trovare riscontro in un cognome ampiamente attestato in antico, e derivato dalla forma dialettale di un toponimo lombardo (oggi in provincia di Monza-Brianza), *Sovico*, <sup>18</sup> confermando ancora una volta la millimetrica precisione diatopica masucciana.

La norma diatopica della novellistica conosce tuttavia un variabile grado di applicazione. Un'eccezione totale è rappresentata certamente dalle *Sei Giornate* di Sebastiano Erizzo, il quale pur dichiara in sede introduttiva, polemicamente, di non voler “schifare” i nomi dei narratori, come aveva invece fatto Boccaccio, <sup>19</sup> ma che in realtà, si limita a indicare il solo prenome dei protagonisti (*Orazio*, *Olimpio*, *Guglielmo*), quando non colloca l'ambientazione in contesti greco-latini tratti da fonti classiche, che trascinano con sé anche nomi, come *Filene*, *Erasto*, ecc. A mostrare invece un'originale attuazione della norma sono le *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola. La

16. Cfr. E. Caffarelli, C. Marcato, *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET, 2008, I, s.v. *Galzerano*, definito «di etimo non accertato».

17. Per tutta la documentazione, cfr. *La nominazione nel “Novellino”*... cit.

18. *Ibidem*.

19. Su questo cfr. F. Palma, *Dagli pseudonimi ai nomi storici esibiti. Le brigate novellistiche tra il XIV e il XVI secolo*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, Atti delle giornate di studio (Venezia 3-4 marzo 2016), a cura di M. P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 87-97: p. 89.

generale convivenza, nella raccolta di elementi di origine folklorica e fiabesca con altri in continuità con la tradizione realistica di ascendenza decameroniana (che esita in effetti narrativi «non sempre convenientemente armonizzati»),<sup>20</sup> trova infatti conferma nell'onomastica. Da una parte, infatti, le novelle dai tratti fiabeschi più accentuati attingono a un repertorio onomastico esibitamente immaginario, come, per citare solo un esempio, la III 2, la storia di *Livoretto*, ambientata tra Tunisi e l'Oriente, in cui molti nomi sono attinti da popolari opere cavalleresche (*Dalfreno*, *Danebruno* dai *Reali di Francia* e *l'Aspramonte*, o *Belisandra* dal *Mambriano*). Dall'altra, occorrerà riconoscere anche in questa raccolta un sotterraneo sforzo di caratterizzazione diatopica, testimoniato già dalla presenza di cognomi/blasone (secondo una tecnica tipicamente novellistica), cioè di famiglie particolarmente note delle città in cui sono ambientate le storie, come *Bentivogli* per i personaggi bolognesi di II 2, o *Spinola* per quelli genovesi di VI, 1. Significativo è anche l'introduzione, nelle trasposizioni straparoliane di alcune delle *Novellae* latine di Girolamo Morlini, di forme come *Federico da Pozzuolo* per il generico *Puteolanus* della fonte (XII 3), o del napoletano *Carafa* della fonte morliniana in *Dreseni* (cioè *Trissino*) nella XI 4, coerente con il più generale trasferimento di ambientazione da Napoli a Vicenza. Ma l'aspetto più peculiare dell'onomaturgia straparoliana sta nella convivenza, talora stridente, dei due codici. Un tratto che emerge ad esempio nell'uso *passapartout* di nomi veneziani per personaggi di altre città o nazioni, con effetti di involontario straniamento, come per il *Rigo fornaio* di IV 3, ambientata a *Provino* (cioè la francese *Provins*), o per una delle protagoniste della V 2, ambientata in Boemia, *Bagolana Savonese*, in cui il prenome potrebbe richiamare l'attuale cognome veneto *Bagolan*, se non allude a *bagolare* "cianciare". Un effetto ancor più curioso di ambivalenza realizza l'onomastica della VII 4, ambientata a Napoli, in cui i due fratelli protagonisti portano un cognome diatopicamente marcato (e anzi anch'esso a mo' di blasone), *Carafa*, ma prenomi del tutto inadeguati sotto tale aspetto, come *Andolfo* (come prenome semmai diffuso, ancora una volta, in Veneto), e soprattutto *Ermacora*, caratterizzato come pochi altri come tipico del Veneto e Friuli, e che potrebbe anche richiamare probabilmente un'iconografia sacra assai diffusa in quelle regioni, quella dei due fratelli Sant'Ermacora e S. Fortunato.<sup>21</sup>

20. D. Pirovano, *Introduzione* all'ed. a sua cura delle *Piacevoli notti*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. XV-XXI: p. XX, e S. Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, p. 15, da cui si cita.

21. Cfr. *I nomi non importano...*, cit., pp. 81-84.

2. Passando al piano diastratico, cioè all'eventuale presenza di strategie onomastiche coerenti con l'appartenenza dei personaggi a determinati gruppi sociali, di età, di sesso, ecc., appaiono quasi ovvie alcune differenziazioni, che la novella quattro-cinquecentesca eredita in gran parte, anche in questo caso, dal *Decameron*. Tra queste, la frequente attestazione della formula onomastica completa, costituita da nome + "cognome" per i personaggi di estrazione aristocratica e borghese, mentre il prenome semplice o il soprannome (inteso come nome unico insomma) prevale, oltre che per i personaggi femminili di estrazione non aristocratica, per quelli di ceto più basso.<sup>22</sup>

Un più originale banco di prova può essere costituito dall'esame del trattamento dei nomi di una particolare tipologia di personaggi, quella dei protagonisti di quel particolare nucleo novellistico che vede al centro l'amore tragico e contrastato dalle famiglie di due giovani amanti, e precisamente quello che, a trascurare i suoi più remoti antecedenti, trova, se non un punto di avvio, uno snodo decisivo nella novella XXXIII del *Novellino*, per approdare infine, attraverso una serie di mediazioni quattro-cinquecentesche, nel *Romeo e Giulietta* del da Porto. Si partirà dunque dall'analisi della novella masucciana, che, secondo lo schema costante della *descriptio* onomastica dei personaggi nella raccolta, presenta subito i due protagonisti per prenome e cognome. Ed è proprio a quest'ultimo che si affida la caratterizzazione diatopica, coincidente, com'è normale in caso di ambientazione distante da quella più familiare per il novelliere, con nomi di famiglie nobili e note: in questo caso i *Mignanelli* e i *Saraceni*, famiglie della nobiltà senese di cui è stata provata l'esistenza e il legame reciproco negli anni di composizione della novella.<sup>23</sup> Proprio questo potrebbe tra l'altro giustificare manipolazioni onomastiche prudenziali come quelle che Francesco Sansovino attuerà nell'antologizzare il racconto masucciano nelle sue *Cento novelle scelte*: se il cognome di Mariotto diventa prima *Mignarelli* (ed. 1561), poi *Mignattelli* (1562), per tornare alla forma originaria dall'ed. del 1566,<sup>24</sup> da subito e senza ripensamenti è eliminato il nome del casato della donna, detta solo «figliuola di un notaio».

Ma sono i prenomi a mostrare forse maggiore interesse, e ad aver attirato di fatto l'attenzione dei lettori. A distinguersi immediatamente è la loro

22. Anche in questo caso uno *specimen* particolarmente attendibile è offerto dal *Novellino*, per il quale si rinvierà a *La nominazione nel Novellino*, cit.

23. R. Mucciarelli, *Sulle origini dei Piccolomini*, in «Bullettino senese di storia patria», 104 (1997), pp. 357-376: p. 372; e N. Mahmoud Helmy, *I Mignanelli: mercatura, impegno pubblico e intellettuale di un casato senese tra XIII e XV secolo*, in «Bullettino senese di storia patria», 114 (2007), pp. 9-67: in particolare p. 11, nota 7.

24. Cfr. rispettivamente *Cento novelle scelte da i più nobili scrittori per Fran. Sansovino...*, Venezia, Sansovino, 1561, p. 185; ed. 1562, p. 84; ed. 1566, p. 88.

forma diminutiva, *Mariotto e Ganozza*, realizzata per mezzo di suffissi che pur Michelangelo Picone valutava quali «spregiativi o comunque stranianti per la loro allusività privata e familiare». <sup>25</sup> In realtà, essi potrebbero costituire un'intenzionale marca diastratica, mirata a connotare la giovane età e la delicatezza d'animo della coppia di amanti, e a preparare così il terreno all'effetto patetico sprigionato dal contrasto con la loro tragica fine. Si tratta di una caratterizzazione che poteva riallacciarsi a precedenti come quelli di *Andreuola* e *Gabriotto* di *Dec.* IV 6; ma sarà curioso indagare soprattutto le soluzioni che a questo proposito adotteranno gli altri esponenti del nucleo diegetico in questione. Esso comprende certamente l'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini, in cui l'onomastica dei due protagonisti assume una cifra classicheggiante, con *Lucrezia* e *Eurialo*, comune anche al racconto attribuito all'Alberti di *Ippolito e Lionora* (con i cognomi, *Buondelmonti* e *de' Bardi*, che invece evocano note casate di Firenze, in cui la storia è ambientata). <sup>26</sup> Interessanti indicazioni si ricavano dalla raccolta nota come *Refugio de' mixeri*, e in particolare dalla novella di apertura, quella di *Iulia e Pruneo*, da tempo individuata quale decisiva tappa della filiera in questione, accanto a un'altra novella della medesima raccolta, quella di *Estore e Camilla*. Elisa Curti ha evidenziato che qui l'onomastica di persone e luoghi è al servizio del tema, continuamente rivendicato, della veridicità del racconto, <sup>27</sup> ancora una volta realizzato grazie all'adozione di cognomi diatopicamente marcati, come i *Pellegrini* e *Cavagli* della novella di *Estore e Camilla*, che riconducono a un preciso contesto municipale; e anzi contribuendo talora a creare un legame con i destinatari diretti, come nel caso di un'altra storia inclusa nel *corpus*, che vede protagonisti Valeria *Marcello* e Anzolo *Giustiniani*, destinata quale omaggio nuziale a due giovani esponenti delle casate veneziane così nominate. <sup>28</sup>

I prenomi, invece, sembrano rivestirsi di un'*allure* letteraria, di ascendenza cavalleresca e cortese: in particolare, *Estore* costituisce una variante di *Astore*, probabilmente alludendo alla forma italiana del personaggio di Hector de Mares, fratello di latte di Lancillotto, effigiato in cantari e romanzi come quello eponimo di *Astore e Morgana*. <sup>29</sup> Ma, più che un semplice omag-

25. M. Picone, *Onomastica e tradizione letteraria: il caso di "Romeo e Giulietta"*, in «Il Nome nel testo», I (1999), pp. 86-94.

26. Cfr. B. Barbiellini Amidei, *La "Commedia di Ippolito e Lionora"*, in «Carte romanzesque», I/II (2013), pp. 29-92: 30-31.

27. E. Curti, *Il Refugio de' miseri e un'inedita novella veronese*, in «Schede umanistiche», XXVIII (2014) [ma 2016], pp. 25-44: p. 41; cfr. anche *ivi*, pp. 31-32.

28. *Ivi*, pp. 30-31.

29. *Ivi*, p. 35.

gio intertestuale, la scelta sembra diretta a marcare l'appartenenza del personaggio a un'élite sociale e spirituale, rafforzando l'eccezionalità della sua condizione, configurando così una sorta di doppio binario onomastico, diatopico per i cognomi, diastratico, nel senso che si è appena indicato, per i prenomi.

A conciliare queste due istanze sarà Luigi da Porto, con la sua *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti*, che scarta, come notava già Picone, l'uso dei prenomi classicamente atteggiati di Piccolomini e dello Pseudoalberti, preferendo attingere dalla tradizione endogena del *Refugio*, e precisamente dal modello onomastico di *Pruneo* e *Iulia*, sottoposto tuttavia a «una trasformazione minima ma decisiva»: quella in *Romeo* e *Giulietta*. Un mutamento che è al tempo stesso influenzato dal modello dantesco ma anche allusivo al ruolo e carattere dei personaggi: *Romeo* l'uomo, di nome e di fatto, in quanto esule (memore dell'*interpretatio nominis* di *Par.* VI); *Giulietta* la donna, modellata sulle *Violette* e *Fiorette* cantate nelle rime, «creature storicamente e geograficamente raggiungibili». <sup>30</sup> Ma interessante è anche l'operazione compiuta per i cognomi, anch'essi carichi di memoria letteraria, poiché ripresi dal v. 106 del *Purgatorio* («Vieni a veder *Montecchi* e *Cappelletti*»), in cui pure si riferivano a due città distinte. <sup>31</sup> Ed è proprio con questa soluzione che la caratterizzazione diatopica, pressoché obbligata per i cognomi dei giovani amanti, si viene a fondere con un suggello letterario, richiamando immediatamente, del resto, il contesto di lotte civili municipali in cui la storia era collocata.

Se esaminata in questa chiave, un valore significativo assume anche la propensione giraldiana, cui sopra si accennava, verso nomi dall'esibita etimologia grecizzante. Si pensi ad *Arrenopia*, il nome della protagonista della nov. III 1 (corrispondente all'omonima tragedia), che allude trasparentemente alla sua condizione di donna travestita in sembianze maschili, secondo il greco *arrhenopós* “di aspetto maschile”; o ancora ai personaggi della III 5, la meretrice *Aselgia* (da confrontare con *aselgheia* “impudenza”, *aselghés* “impudente”), opposta ad *Agata* (< *agathé* “buona”); o alla “fedele” *Emména* (< *emméno* “resto fedele”) e al compiacente consigliere *Colasse* (< *kólax* “adulatore”) della IX 9. Ma il più celebre esempio è rappresentato dal nome di *Disdemona* della III 7, unico nome proprio del racconto, che richiamerebbe (sebbene non manchino ipotesi differenti) il greco *dysdaímon*, composto di *dys-*, preverbio negativo, e *daímon*, “divinità, sorte, destino”, assumendo dunque il significato di “[colei] che ha un destino avverso”, dunque

30. Cfr. M. Picone, *Onomastica...*, cit.

31. G. Brognoligo, *Montecchi e Cappelletti nella “Divina Commedia”*, in «Il Propugnatore», VI (1893), pp. 262-290.

“infelice”, e alluderebbe dunque all’infelice sorte del personaggio, vittima della gelosia del “capitano moro”. Eppure, si noterà come il nome in questione, attraverso le successive mediazioni shakespeariane e verdiane, sia stato assunto nell’onomastica comune, in spregio alla sua etimologia malaugurante, evidentemente non così trasparente o decisiva per la sua ricezione. Non andrà dunque sottovalutata l’ipotesi che tali nomi fossero sin dal loro conio in Giraldis funzionali anche a caratterizzare prioritariamente la rarità ed eccezionalità del personaggio e dei tragici casi che lo riguardano, ancora una volta sancendo (diastaticamente) la sua appartenenza a un ambito sociale e spirituale distante da quello degli individui comuni.

3. Si concluderà guardando alla dimensione diafasica, cioè ad eventuali variazioni onomastiche legate ai rapporti tra gli interlocutori, ma anche alle modalità, scritta o orale, della comunicazione, che potrebbero più precisamente rubricarsi sotto l’etichetta di diamesia. A ben vedere, è questa la dimensione onomastica che nel modello decameroniano attraversa e reinveste di senso tutte le altre, in virtù della sua duplice condizione, per dirla con Alfano, di «racconto di un’unica vicenda (la storia di dieci giovani durante la peste a Firenze) e [...] racconto di cento diverse vicende (le novelle narrate durante il soggiorno in contado)». Da ciò consegue che la nominazione non sia affidata necessariamente alla voce dell’autore o del narratore, ma anche a quella dei diversi personaggi della brigata, che fungono da narratori di secondo grado, entrando così nelle dinamiche relazionali e performative (in una parola appunto diafasiche) che si instaurano tra loro.

Rinviando ad altra sede l’esame di questo particolare aspetto, che trova diverse attuazioni negli epigoni quattro-cinquecenteschi, ci si concentrerà sul valore diafasico celato in altri meccanismi onomastici. Tra questi, il silenzio ovvero la reticenza su nomi propri, e segnatamente quella messa in rilievo da «segnali metacomunicativi espliciti»,<sup>32</sup> di cui Boccaccio aveva fatto un uso piuttosto limitato,<sup>33</sup> e che i lettori antichi e moderni hanno recepito in chiave “referenziale”, cioè come allusione a identità nascoste che dunque si cercava di riconoscere,<sup>34</sup> o, meno ingenuamente, come strumento “rovesciato” per la realizzazione di un effetto di reale, considerando che dichiarare

32. Per riutilizzare la formula di M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat, Milano, FrancoAngeli 1990, pp. 217-239.

33. Si tratta del caso del nome del «munisterio» di Masetto di Lamporecchio (*Dec.* III 1), che il narratore Filostrato dice di voler tacere «per non diminuire in parte alcuna la fama sua»; e di quello della protagonista di *Dec.* III 3, celato da Filomena.

34. Cfr. le note *ad loc.* in Branca, ed. cit.

di voler tacere il nome di una persona ha l'effetto per certi versi paradossale di rendere più credibile il racconto.<sup>35</sup>

Nella tradizione postdecameroniana tali formule si moltiplicano, ma sono le *Novelle* di Matteo Bandello a mostrarne l'uso quantitativo e qualitativo più significativo. Un ulteriore elemento, si dirà sulle prime, a sostegno della ricerca bandelliana di un'illusione di verità, che giunge a "storicizzare", oltre ai dedicatari, anche i narratori e gli ascoltatori indicati nelle epistole dedicatorie, con la dettagliata descrizione delle circostanze in cui le storie sono raccontate e poi raccolte dall'autore. Come scrive Sandra Carapezza, «la brigata cortese [...] espulsa dalla cornice, ricompare nei resoconti delle liete conversazioni da cui nascono le novelle»,<sup>36</sup> trasformando dunque le epistole in una «cornice puntiforme», per dirla stavolta con Renzo Bragantini,<sup>37</sup> che fagocita lo stesso autore, fattosi personaggio e *agens*, partecipe del rito della comunicazione ivi descritto.<sup>38</sup>

Si tratta di un meccanismo che marca l'esistenza di un dialogo incessante tra i vari protagonisti della narrazione, e contribuisce in maniera decisiva a segnalare al lettore che si trova di fronte non solo al racconto di storie, ma prioritariamente alla descrizione dei meccanismi (diafasici e diamesici, appunto) di una *performance* orale, alle stratificate dinamiche comunicative che coinvolgono autore, narratori e narratari "interni", nei vari tempi o strati del racconto. Una delle metadescrizioni più celebri di tale meccanismo è quella contenuta nella lettera dedicatoria della nov. I 5, che delinea una stratificazione che trascorre dal punto di partenza della verità storica e della cronaca reale da cui il testo dichiara di attingere,<sup>39</sup> al racconto orale del narratore, cui segue la prima scrittura dell'autore, realizzata «a la grossa, senza ornamento alcuno»; per giungere infine al tempo della riscrittura, la novella «compitamente scritta».<sup>40</sup> Un meccanismo che può complicarsi, con ulteriori

35. L. Sasso, *Il nome nella letteratura. L'interpretazione dei nomi negli scrittori italiani del Medioevo*, Genova, Marietti 1990, p. 111, sui casi decameroniani

36. S. Carapezza, *Novelle e novellieri...*, cit., pp. 77-78.

37. R. Bragantini, *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa: Bandello e Centorio*, in Id., *Vie del racconto. Dal "Decameron" al "Brancaleone"*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 71-88: p. 75.

38. Cfr. E. Menetti, *Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 439-464: pp. 456-457.

39. Basti il rinvio a Ead., *Molteplicità e memoria. Un percorso tra le "Novelle" di Matteo Bandello*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di G.M. Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 191-208: pp. 197-199.

40. «Restami solo di mandarvi quella novella, che già narrò [...] il signor Antonio Bologna a la presenza vostra [...] io, secondo che voi mi commetteste, quella scrissi così a la grossa

passaggi tra oralità e scrittura, come quando il narratore si dichiara semplice *compilator* di narrazioni precedenti (I 6, che Paolo Taeggio afferma di aver raccolto da un precedente racconto di Dionisio Corio), o quando l'autore è assente dal luogo e dal momento in cui il racconto è compiuto, ed è dunque un altro personaggio a mediare tra lui e l'originaria narrazione orale (come in I 17 e I 29, in cui è Pirro Gonzaga a "recitarla" all'autore, invitandolo a scriverla).<sup>41</sup> Senza contare che talora il moto tra oralità e scrittura inverte la direzione anche dopo la definitiva trascrizione della storia, come nella I 4, che Bandello indirizza a Isabella d'Este perché se la faccia leggere da "messer Mario", cioè Equicola, o la I 13, in cui questi è invitato a leggerla alla Marchesa.

E sono proprio le formule di reticenza onomastica a marcare il rapporto tra i vari soggetti coinvolti. Talora nel mettere in rilievo una "solidarietà" o comunanza di intenti tra l'autore e i narratori effettivi delle singole novelle, come nella I 3, in cui l'istanza reticente dichiarata dal narratore (che in realtà dichiara di usare nomi sostitutivi fittizi)<sup>42</sup> è confermata dalle parole preliminari dell'autore: «sapendo che voi conoscete le persone che ne la novella intervengono, ancor che per convenienti rispetti non siano nomate». Altre volte, all'opposto, ne marciano la distonia, come nella dedica di I 20, in cui l'*auctor* e *compilator* interviene per avvisare il lettore di avere, nella propria trascrizione, cassato i nomi dei protagonisti del racconto, che invece erano stati pronunciati nel racconto orale di Benedetto da Corte: «io mi asterrò di porre i nomi proprii, ancor che il nostro gentilissimo messer Benedetto da Corte, quando in casa de la signora Lionora, sua sorella e moglie del signor Scaramuzza Vesconte, in Pavia narrò questo accidente, dicesse i proprii nomi»). O in III 59, in cui l'autore dichiara di non condividere la scelta del narratore, Pietro Fregoso, di indicare i nomi reali dei protagonisti, preferendo invece «per molti rispetti [...] non metter i nomi proprii, ancor che il signor Pietro gli dicesse, ma prevalersi d'alcuni finti». Ma in altri casi i ruoli si ribaltano, come in IV 28, in cui l'autore, pur non rivelandoli, rivela di aver rintracciato i veri nomi dei protagonisti dell'"istoria", che erano invece omissi dal narratore Giovanni Rovereto.<sup>43</sup>

senza ornamento alcuno. Ora che voi me la richiedete, l'ho compitamente scritta e al nome vostro intitolata, a ciò che anco ella abbia il suo padrone» (Si cita, qui e in tutti gli altri casi, da *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1966).

41. Su questi casi cfr. S. Carapezza *Aspetti letterari delle lettere dedicatorie*, in «Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale», III (2010), pp. 231-243: pp. 236-237 e 240.

42. «E perché non mi par di dir, per buon rispetti, i lor proprii nomi, avendo anco taciuta la città, nominaremo la sorella del giovine Barbara, e l'altra diremo Eleonora».

43. «E ben che il Rovereto fosse il primo che ce lo narrò, nondimeno poi da uno mio singolarissimo amico, che in Lione dimora, ho avuti li nomi e cognomi di coloro che in la istoria intravengono».

Le notazioni metanarrative che ruotano intorno ai casi di reticenza onomastica delle novelle bandelliane coinvolgono del resto anche altri protagonisti del meccanismo diafasico che vi viene inscenato, come gli “ascoltatori” fittizi della *performance* orale e i dedicatari della scrittura autoriale. Il primo caso si realizza, con una curvatura ironica, nelle parole introduttive del racconto di Baldassarre Balza, nella nov. III 22, in cui il narratore, dopo aver annunciato l’intenzione di sostituire le reali identità dei protagonisti con nomi casuali, provoca i suoi ascoltatori con una sfida: «Bastivi che io narri la cosa come fu; e sì, se volete i nomi propri, andate a veder i libri dei parrochiani che quelli nel battesimo nominarono». Ancor più singolare è il caso di III 25, in cui, al termine del racconto della novella che la dedica autoriale ascrive a Martino Agrippa, ancora all’interno dei confini dello spazio generalmente riservato al narratore, la voce dell’autore sembra tornare inopinatamente in campo, quando, nuovamente rivolgendosi alla dedicataria Ginevra Bentivoglia, chiosa la sua scelta di censurare “per buoni rispetti” i nomi propri dei protagonisti del triangolo amoroso appena delineato con la promessa che in un altro momento glieli farà rivelare dallo stesso protagonista dello scandaloso episodio.<sup>44</sup>

In sintesi, è la nominazione, nel suo segno negativo di reticenza, a marcare l’esistenza di un complesso gioco di rifrazioni tra le varie voci narrative, sospese tra oralità e scrittura.

44. «Ma come siate ritornata a Milano, io vi prometto farvela narrare da l’istesso dottore, il quale sono certissimo che vi dirà il nome del marito e de la moglie, pure che voi gli prometiate di tenerlo segreto».

«L'uno e l'altro e vedere e udire ci pareva».  
*Oralità e recitazione nella novella toscana di beffa  
del Rinascimento*

di Luca Degl'Innocenti\*

Per la novella, lo studio della dialettica tra oralità e scrittura si avvantaggia di un'attenzione critica più assidua e longeva che per altri nostri generi letterari, e di studi recenti e sistematici come quello di Giusi Baldissonne sulle *Voci della novella* (1992) e soprattutto quello col quale Giancarlo Alfano si è addentrato *Nelle maglie della voce* (2006); prezioso è inoltre l'interesse che hanno mostrato per il genere anche storici del teatro e dello spettacolo, come (per i testi che più mi interessano) Paola Ventrone coi suoi *Araldi della commedia*.<sup>1</sup> Molto è stato già detto, e non potrei io dirlo meglio. Qualcosa resta però forse da osservare più attentamente, soprattutto in un'aiuola di quel campo che mi son scelto per questo studio, ossia la novella toscana del Quattrocento, e in particolare quella di beffa, con osservazioni che però si proiettano anche a ritroso e in avanti (dal primo Tre al medio Cinquecento), e intorno – e con implicazioni che interconnettono il piano del narrare a quello del narrato.

Per economia di spazio ed evidenza di argomento, prendo le mosse da una novella a me specialmente cara fin da quando me la fece scoprire la voce di Rossella Bessi, durante un suo indimenticabile corso sulle spicciolate che ho avuto il privilegio di frequentare pochi anni prima che ci lasciasse. Quello di oggi vorrebbe essere anche un omaggio, per quanto indegno, al suo lavoro. La novella in questione – onde proviene la citazione nel titolo – è quella di *Lisetta Levaldini*, che un ramo della tradizione trasmette in dittico col *Bianco Alfani*.<sup>2</sup> Due novelle di beffa, ma ben diverse tra loro. Quella del *Bianco*, un

\* Università degli Studi di Firenze.

1. G. Baldissonne, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, premessa di G. Bàrberi Squarotti, Firenze, Olschki, 1992; G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; P. Ventrone, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993.

2. R. Bessi, *Un dittico quattrocentesco: le novelle del Bianco Alfani e di madonna Lisetta Levaldini. Testo e commento*, in «Interpres», XIV (1994), pp. 7-106.

po' come fa il *Grasso legnaiuolo*, architetta un congegno con molti attori e fattori. La *Lisetta* coinvolge invece solo l'eponima e il suo mezzadro, di nome Tone, in poche scene dal ritmo brillante e di argomento in vari sensi scottante.

Chi non avesse a mente la trama troverà utile, per orientarsi, sapere che Lisetta, nobile vedova pratese impoverita, è ridotta a vivere dei prodotti di un suo residuo podere nel contado; piccante rivisitazione di Federigo degli Alberighi, non è stata in gioventù solo cortese dei suoi averi, ma è stata anche cortese, anzi prodiga, «circa l'opera del coito».<sup>3</sup> Donna ancora piacente nella sua quarantina, è concupita dal suo lavorante Tone, al desiderio del quale osta però una clausola del loro contratto di mezzadria che punisce chi dei due «dicesse alcuna disonesta cosa» all'altro.<sup>4</sup> L'astuto Tone aggira il divieto escogitando una messinscena per convincere la signora che si possa ridurre il consumo di legna in inverno se si incamera d'estate abbondante calore solare. Per poterne accumulare a sufficienza, si deve esporre il proprio corpo nudo al sole (di nascosto, per carità!, ma Tone saprà anch'egli di nascosto spiare), e badar bene a non disperderlo poi: se ci si piega sulla fonte a rinfrescarsi, in particolare, è saggio avvedimento otturare gli orifizi più bassi, onde evitare che il calore sfiati via in forma gassosa. Perciò Tone prima ottiene da Lisetta che lei schermi il posteriore di lui con un manico di falce, e poi è facile immaginare con che cosa il contadino eccitato chiuda, da tergo, le aperture della padrona. La novella si chiude così, con lei che *dice* villania a lui perché lui ha *fatto* villania a lei, e il contenzioso – anzi il “caso” – su chi abbia prima violato la clausola rimane aperto.

Il dualismo tra *dire* e *fare* è cruciale anche nella cornice, su cui mi preme soprattutto soffermarmi. Alludo in particolare a quella lettera comitatoria che in parte del testimoniale prospetta il testo come il prodotto di un processo di scrittura conseguente a un processo di esecuzione orale, ossia come la restituzione testuale di una recita. La *Lisetta* sarebbe stata recitata in brigata nell'orto dei Pitti nel 1430 dal talento performativo del lanaiolo Piero di Filippo del Nero, detto Piero Veneziano, in gara con Lioncino di Guccio de' Nobili che a sua volta narrò la novella del *Bianco*.<sup>5</sup> L'anonimo estensore spedisce il testo delle due novelle, ricostruito a memoria, a un corrispondente assente dalla *performance* che vorrebbe però conoscerle. La scrittura si attiva sulle prime per la sola novella del *Bianco*, del tutto ignota al destinatario:

3. Ivi, p. 81.

4. Ivi, pp. 83-84.

5. Sulla circolazione della *Lisetta* in forma isolata, semisolata e in dittico, si veda la *Nota al testo* di Rossella Bessi, ivi, pp. 95-100.

[2] Quantunque al presente io abbi faccenda assai, pur m'ingegnerò, per soddisfare a' tuoi tanti preghi, alquanto furarne, ad ciò che *essa novella, com'io l'udi', ti possa raccontare*: i mancamenti della quale, se alcuno ce ne fia, imputa dalla mia debile *memoria*, che più non à riserbato.<sup>6</sup>

Viene poi riportata però anche la *Lisetta*, che il destinatario ha sì ascoltato in passato, ma non ricorda più bene; la scrittura soccorre la memoria, fissando il ricordo su carta:

[144] Piaceti ancora che, così *com'io t'ò scripta la novella del Bianco*, perché in essa t'allego *la novella di madonna Lixetta*, della quale, *quantunque altra volta l'udissi, di' non bene ricordarti*, quella, *com'io l'udi', ti scriva*; et, benché faticoso mi sia così puntualmente ridirla, pur, per non mancare al tuo prego, come meglio potrò m'ingegnerò *ridurla alla memoria et scrivertela in quel modo che la prima volta io l'udi'*.<sup>7</sup>

Molti aspetti di questi brani meriterebbero un'analisi protratta, per i modi complessi in cui l'ascolto, la memoria e la scrittura si interconnettono e interagiscono (si noti ad esempio nel secondo come «ridurla» si leghi a «ridirla», ossia come l'operazione di rammemorare quanto «udito» comporti almeno mentalmente una nuova «faticosa» *performance*, quasi che ricordare un ascolto per trascriverlo innescasse una replica virtuale della recita vocale cui si è assistito). Su tutto, segnalo qui l'incalzante pulsare delle occorrenze di *udire*, in ragione della premura deontologica di garantire la massima corrispondenza possibile del testo scritto con quello ascoltato («com'io l'udi', ti possa raccontare», «com'io l'udi', ti scriva», «scrivertela in quel modo che la prima volta io l'udi'»). Il nesso tra trascrizione e occasione recitativa è tanto stretto che la cornice del dittico si assembla in progressione, giacché a ben guardare dalla gara del 1430 nell'orto dei Pitti tra Piero e Lioncino proviene solo il testo del *Bianco*, laddove quello della *Lisetta* è detto desunto da una diversa occasione in cui lo scrittore ha ascoltato Piero Veneziano raccontarla la prima volta, sette anni prima della gara. A conferma dell'importanza di ancorare la narrazione a un'occasione, i due contesti sono descritti con evidente cura. Il primo combina stilemi decameroniani con dettagli concreti (onomastici, toponomastici e logistici), in una libera alternanza di effetto-finzione ed effetto-realtà:

[3] Nella passata mortalità, che fu negli anni di Christo MCCCC<sup>o</sup>XXX, essend'io rimasto in Firenze per alcune mie faccende, et essendo del mese di luglio, che i caldi

6. Ivi, pp. 8-9. Qui e in seguito, salvo diversa indicazione, il corsivo è mio.

7. Ivi, pp. 73-74.

sono smisurata mente grandi, un di fra gli altri, essendo alla Loggia de' Buondelmonti in compagnia di Piero Viniziano et con Giovannozo Picti, [...] alquanti buoni compagni con noi s'adgiunsono, infra ' quali fu Lioncino di messer Guccio de' Nobili. [...]

[6] [...] lui, in mezo di Giovannoço Picti et di Piero Vinitiano, verso il Ponte Vecchio s'advio; et quello passato, con varii et piacevoli ragionamenti ci condusse nell'orto de' Picti, dove subito da Giovannoço sotto una pergoletta di gelsomini, in meço della quale surgeva un çampilletto d'acqua viva, una tavola fu ordinata, piena di tutte quelle frutte che 'l tempo richiedeva, con due rinfrescatoi pieni d'octimi vini et bianchi et vermigli.<sup>8</sup>

Ancor più circostanziata è la resa dell'occasione precedente, tutta imperniata sulla figura di Piero, graditissimo intrattenitore, subito accolto con gioia quando si imbuca con gli amici in un banchetto di nozze in tempo di carnevale. Dichiarandosi presente tra i «compagni» di Piero, lo scrittore si fa garante della storicità dell'evento, del quale anche stavolta fornisce data e persino indirizzo (nel giardino di Palazzo Ferrantini in borgo Pinti, che nel 1439 ospiterà il patriarca Giuseppe II di Costantinopoli in occasione del Concilio di Firenze; oggi al civico 33):

[147] Ma, infra le molte volte che lui, chon sommo piacer delle nostre belle donne et suo, ad *feste* si trovò, mi ricorda che, l'anno dinanzi alla moria del MCCCC°XXIII°, *essendone una ordinata nell'orto de' Ferrantini, nella contrada di Pinti* [...], ad caso esso Piero con alquanti compagni, intra ' quali era io, passando quivi appresso et sentendo gli stormenti et dietro al suon di quelli andando et inteso dove erano, tutti ci accordamo essa festa andare ad vedere. [148] Et, *entrati dentro al bel giardino, come dalla festeggiante brigata lui fu conosciuto, subito con lieta accoglienza in mezo di due pulite damigelle fu posto a sedere et noi appresso; et per buon pezo stemo ad vedere danzare maravigliosamente.* [...] [150] *Quella gentile fanciulla*, che cantato avea ad richiesta di Piero, tutta ridente a llui vòltasi, *lo pregò che*, intanto che l'aspettate vivande penassono ad venire, *gli piacesse raccontare una novella*, la quale, considerato essere in sul carnevale, se fusse alquanto *ridereccia*, non sarebbe meno avuta cara. [151] *Il prego della quale universalmente da tutta la compagnia fu confermato.* Per che Piero così rispose: [narrazione della novella] [187] Le risa furono grandi *per ognuno che udì questa novella*, et tutte le donne tenevan la parte di madonna Lixetta et gli altri quella di Tone. Et così contendendo di questa sententia, vennon le vivande; per che rimase sença decisione per allora. [188] Né io decidere la saprei, ma *al giudicio tuo et degli altri che l'udiranno* ne rimarrò paziente.<sup>9</sup>

8. Ivi, pp. 10-14.

9. Ivi, pp. 76-79 e 94.

Non appena gli invitati lo riconoscono, Piero Veneziano diventa l'anima della festa e il beniamino della brigata gaudente, che gli chiede presto a gran voce di narrare una novella «ridereccia» e viene infine esilarata dalla licenziosa *Lisetta*. La narrazione, peraltro, viene qui presentata come una (giocosa) *quaestio*, vale a dire come il racconto di un evento che ha generato un contenzioso, sul quale l'uditorio è chiamato a pronunciarsi. È un gioco di società che come vedremo sarà ancora ben vivo nel Cinquecento inoltrato: il gioco dei *casi* o *questioni*, che fa del novellare non solo un piacere in sé, ma anche l'occasione di un attivo coinvolgimento degli e delle astanti, che dopo l'ascolto argomentano *pro* o *contro* l'una e l'altra parte – in questo caso, solidali come previsto col proprio genere, le donne parteggiano per Lisetta, gli uomini per Tone.

## 1. Novellare in brigata

Presentare il testo scritto come cristallizzazione grafica di un racconto orale, ascoltato in compagnia e convertito sulla pagina a beneficio di chi ha perso lo spettacolo, come accade nella cornice del dittico *Bianco-Lisetta*, è un noto dispositivo canonico delle cornici mono o biposto delle spicciolate toscane, inclusi il *Seleuco* attribuito al Bruni, il *Giovanni Cavedone*, la *Novella di un Pievano* di Marabottino Manetti, e perfino quella tardotrecentesca di *Bonaccorso di Lapo Giovanni*, che traccia indietro la trafila di recita e ascolto fino alla voce del medesimo beffato Bonaccorso.<sup>10</sup>

10. M. Martelli, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1989, vol. I, pp. 215-44 (sulla tendenza delle spicciolate a convivere con «una sorella» o a procurarsi perlomeno «una qualche cornice», in particolare p. 225); R. Bessi, *Il modello boccacciano nella spicciolata toscana tra fine Trecento e tardo Quattrocento*, in *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, a cura di G.M. Anselmi, Roma, Carocci, 1998, pp. 107-123, poi in Ead., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 63-78; sul *Bonaccorso* si veda R. Bessi, “*Bonaccorso di Lapo Giovanni*”: *novella o pamphlet?*, in *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 163-187, poi in Ead., *Umanesimo volgare...*, cit., pp. 3-21: p. 7, nota 15 e pp. 17-18; il testo è ora edito da G. Vaccaro, *La Novella di Bonaccorso di Lapo: una spicciolata nella Firenze del tardo Trecento*, in «Studi sul Boccaccio», 47 (2019), pp. 203-305, e N. Marcelli, G. Pistola, *La “Novella di Bonaccorso di Lapo Giovanni” nella redazione del manoscritto E (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Est. It. 346 [alfa. J. 6. 6])*, in «Studi sul Boccaccio», 51 (2023), pp. 247-316. Sulla «spinta cronachistica» delle cornici cfr. anche F. Bruni, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969, p. 125.

Ancorate alla propria scaturigine orale, le novelle scritte narrano non soltanto le storie, ma anche l'atto di narrarle. Il novellare in brigata, la *reportatio* a memoria e l'invio epistolare compaiono anche in diverse combinazioni, ben lo sappiamo, nelle più ampie cornici delle raccolte maggiori del Quattro e Cinquecento, da Sabadino e Masuccio fino a Bandello. Il capostipite, del resto, è lo stesso Boccaccio, che presenta i testi scritti del *Decameron* come prodotti accessori di un processo di narrazione orale, che quel processo invitano a ricreare.<sup>11</sup> Dopo di lui, è inevitabile che ogni cornice (micro o macro che sia) che rievoca una brigata novellante *possa* aver carattere letterario, e riecheggiare il modello decameroniano. Vistose tessere boccacciane occhieggiano, tra l'altro, proprio in alcuni dei passi citati sopra, sia «alla Loggia de' Buondelmonti» che «nell'orto de' Ferrantini» (dove al *Decameron* si affianca anche il *Filocolo*), come ha mostrato Rossella Bessi in un saggio che illumina il fenomeno in numerose spicciolate toscane.<sup>12</sup>

Certo, il fatto letterario – specie dopo che l'abbia canonizzato un grande scrittore – può presto costituirsi in tradizione autoreferenziale e astrarsi in pura topica, senza che debba ogni volta esistere ancora un referente reale, un'occasione di novellare concretamente accaduta. D'altro canto, rivestire di stilemi letterari il racconto di un fatto, sulla scorta di un testo-modello, non comporta che quel fatto sia inventato: il modello letterario può orientare i modi di rappresentazione degli eventi, potenzialmente uniformandoli a un  *cliché*, senza che questo neghi la storicità di quegli eventi. Il *fictum* può essere anche *factum*: raccontare la vita imitando la letteratura non le toglie l'esser viva e vissuta. Per di più, nel caso del novellare può esser stata la vita stessa, prima ancora del suo racconto, a imitare la letteratura, se è vero che il

11. Come notava già Cesare Segre, «L'origine orale della novella, a badar bene, è riconosciuta dallo stesso Boccaccio, nel suo mettere in bocca le sue cento novelle a narratori e narratrici che si esibiscono secondo turni e regole precisi; [...] col massimo impegno letterario e stilistico, Boccaccio presenta le sue novelle in una finzione di oralità» (C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana...*, cit., pp. 47-57, poi in Id., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 109-119: 118). Approfondiscono la questione sia Giusi Baldissonne che Giancarlo Alfano: «Nella cornice del *Decameron* è presente la storia della novella e del novellare, e ciò pone il libro nell'ottica metalinguistica di un racconto del racconto: vi si narra infatti come, perché e a qual fine si possano raccontar novelle; le si narra ad un lettore spiegandogli che però deve mettersi dalla parte di chi, nella cornice, fa da ascoltatore. Come a dire che in origine era l'ascolto, e che, per prendere diletto e imparare qualcosa, le novelle bisogna raccontarsele a vicenda in una allegra brigata» (G. Baldissonne, *Le voci della novella...*, cit., p. 27); «La cornice novellistica è appunto il luogo in cui si racconta, il luogo in cui si esprime e si rappresenta quella specifica dimensione del racconto che è il suo radicamento nell'oralità. La cornice è la rappresentazione scritta dell'oralità, la novella è la singola *performance* orale di cui noi vediamo il deposito calcificato in inchiostro» (G. Alfano, *Nelle maglie della voce...*, cit., p. 60).

12. R. Bessi, *Il modello boccacciano...*, cit., pp. 67-70.

*Decameron* funge presto non solo da repertorio di storie, ma anche da modello di condotta, da manuale di comportamento in brigata.

Sta di fatto che il costume di novellare in società è ampiamente documentato (già prima di Boccaccio) per tutti e tre i secoli che qui tengo presenti, e che dunque sia prudente, avvicinandosi a testi del genere, tenere in conto sia il fattore letterario che quello storico. È difficile stimare *a priori* quanto un contesto incorniciante possa esser vero o d'invenzione. Per le questioni che voglio affrontare, comunque, ci basta in effetti che sia verosimile.

Intanto, la forma epistolare. Sull'uso di inviare davvero novelle (come tanti altri testi letterari) per corrispondenza, mi limito al solo esempio di Luigi Pulci.<sup>13</sup> Lasciando stare che la sua *Novella del picchio senese* è stata a lungo temuta un falso cinquecentesco del Doni finché Nicoletta Marcelli non ne ha scoperto pochi anni fa un testimone d'età laurenziana,<sup>14</sup> quelli che più contano sono i sottili motivi politico-diplomatici, acutamente messi in chiaro da Stefano Carrai fin dal 1985,<sup>15</sup> che bastano non soltanto a escludere che la novella sia un falso, ma anche a dimostrare che la lettera che la accompagna è tutt'altro che una finzione letteraria. Solo agli occhi della destinataria-dedicataria Ippolita Sforza d'Aragona, infatti, la novella poteva rivelare pienamente la propria natura non tanto di generica satira antisenese, quanto di specifico strumento politico mirato *ad personam* contro Gregorio Piccolomini (nella novella semplicemente «messer Goro», giacché ben noto sia a Luigi che a Ippolita), «ambasciatiaio» inviato da Siena a Napoli contro Firenze proprio nei primi mesi del 1471 in cui anche Pulci era alla corte aragonese, per conto del Magnifico, in un momento critico dell'alleanza con Milano e Napoli. Solo la figlia di Francesco Sforza duca di Milano e moglie di Alfonso d'Aragona erede al trono partenopeo, figura chiave delle manovre diplomatiche di quei mesi, poteva decifrare compiutamente il senso e lo scopo di una novella nella quale, ben più che narrare l'eponimo equivoco di un picchio offerto al papa per pappagallo da un «besso» («sciocco») mercante senese, si rievocava l'antefatto del banchetto da costui offerto a messer Goro, deformato in grottesca cena delle beffe che qualifica Goro, passiva vittima di una serie di involontarie angherie, come paradossalmente più inetto e insomma più «besso» del protagonista stesso. La novella non lo dice, ma Ippolita può

13. Su Bandello si veda L. Degl'Innocenti, *Machiavelli canterino?*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII (2015), 1, pp. 11-67: 45-47, poi in Id., «Al suon di questa cetra». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, SEF, 2016, pp. 101-151: 131-133.

14. N. Marcelli, *La "Novella del picchio senese" di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, in «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 78-101.

15. S. Carrai, *La novella di Luigi*, in Id., *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 53-74: 56-62.

ben capirlo, che lasciarsi beffare da un besso è una bessaggine al quadrato, e con un curriculum del genere il Piccolomini non merita credito.

Seconda questione è quella della trascrizione. Variamente documentata e perciò ampiamente verisimile è infatti anche la pratica di riportare in scrittura un testo orale – dal vivo, durante l’ascolto, o in differita, ricostruendo a memoria. La *reportatio* è arcinota per le prediche o le lezioni universitarie, e di essa non mancano casi accertati anche per la poesia cantata in pubblico, in piazza e a palazzo: di vari casi mi sono occupato altrove e non ci torno adesso,<sup>16</sup> ma per affinità di luoghi e mezzi aggiungo qui il solo esempio dei canti carnascialeschi, che i fiorentini, giusta la testimonianza del Lasca, da un lato memorizzavano dal vivo a ogni carnevale (testo e musica imparati cantando, come conferma la tradizione del “cantasi come”) e dall’altro spedivano in tutta Europa, nei giorni successivi alle sfilate, trascrivendone il testo nelle lettere spedite «ai parenti e agli amici» lontani, e perciò assenti dallo spettacolo.<sup>17</sup> Per dialoghi e ragionamenti privati, la testimonianza a mia notizia più interessante è quella di Alessandro Piccolomini addotta da Giancarlo Alfano,<sup>18</sup> che attesta la stesura e la circolazione di «minuti ragguagli» scritti non solo per i testi letterari, ma anche per le civili conversazioni. Per le novelle, tuttavia, il documento più eloquente (sul quale ringrazio Marzia Pieri di aver richiamato la mia attenzione) credo sia il manoscritto delle *Quistioni e chasi* dei Rozzi pubblicato di recente da Claudia Chierichini,<sup>19</sup> ossia il registro della congrega di comici artigiani senesi che conserva le novelle raccontate a turno dai membri durante le adunate degli anni Trenta e Qua-

16. Per una breve rassegna di esempi accertati rinvio a L. Degl’Innocenti, “*Al suon di questa cetra*”..., cit., pp. 36-39. Il fenomeno riguarda non di rado anche i testi teatrali, come segnalavo in L. Degl’Innocenti, *I “Reali” dell’Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, SEF, 2008, pp. 79-80; e cfr. L. Riccò, *Testo per la scena – testo per la stampa: problemi di edizione*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIII (1996), pp. 210-266: 251-52 e nota 50 e R. Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001.

17. [A. Grazzini detto] Il Lasca, *Allo illustrissimo [sic] et virtuosissimo S. il Signore Don Francesco Medici Principe di Firenze*, in *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de’ Medici, quando egli ebbero prima cominciamento, per infino a questo anno presente 1559*, Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1559, cc. a2r-4v: a2v, «E fornito la festa, della quale tutto il popolo ha preso piacere e contento, si leggono le parole da ogni gente, e la notte si cantano per ogni luogo, e l’une e l’altre si mandano non solo in tutto Firenze, e in tutte le città d’Italia, ma nella Magna, in Spagna e in Francia, ai parenti e agli amici». Perché abbia senso l’espressione “l’une e l’altre” propongo di emendare “la notte” > “le note”: sia il testo che la musica, insomma.

18. G. Alfano, *Nelle maglie della voce...*, cit., pp. 112-113.

19. *Quistioni e casi di più sorte recitate in la Congregha de’ Rozi per i Rozi*, a cura di C. Chierichini, numeri monografici di «Accademia dei Rozzi», XXV, 46 (2017), e XXVI/1, 50 (2019).

ranta del Cinquecento (1532-1549), che a volte furono forse consegnate anche scritte, ma che in non pochi casi risultano recitate a memoria o all'improvviso e registrate dal vivo dallo *scrittore* ufficiale dei Rozzi, che trascrive le une e le altre nei verbali delle sedute.<sup>20</sup>

## 2. Oralità e lettura

Se i testi scritti restano a lungo ancorati alla genesi orale del genere novella e perciò rievocano un contesto di ascolto, non è insomma perché quella genesi orale fosse ormai stata soppiantata dalla scrittura letteraria. Anzi, accade piuttosto il contrario: se è corretto parlare di «nostalgia di oralità»<sup>21</sup> non può esserlo in senso diacronico, bensì in senso diamesico: non perché i processi orali siano ormai esauriti e confinati nel passato, ma perché scorrono perlopiù paralleli a quelli scritti, con reciproche interferenze di campo, ma con mezzi e modi che la scrittura può solo in parte riprodurre. La novella in questo senso rimane fino al Cinquecento e oltre un genere sia scritto che orale, un patrimonio di storie che fluisce continuo in *performance* vocali e gestuali, frammiste di memoria e contingenza, di abitudine e improvvisazione, e al tempo stesso affiora puntiforme fissato in concrezioni grafiche pronte a durare immutabili nel tempo, ma anche a reimmergersi di nuovo in quel flusso, a sciogliersi e rifondersi in esso, alimentandolo e trasformandolo ancora.

Su questa dialettica tra oralità e scrittura mi sembra notevole che si innesci anche una dialettica tra oralità e lettura, come a dire tra un'oralità ancora capace di produrre atti narrativi non scritti (o insomma scrivibili dopo esser stati detti) e un'oralità secondaria, attivata su un testo già scritto. È emblematico quel che viene messo in scena tanto nella cornice del *Seleuco* quanto in quella, più d'un secolo dopo, delle *Cene* del Lasca, che abbinano e oppongono entrambe due pratiche alternative del novellare. Nel primo la narrazione della novella di *Seleuco* vuol risarcire con un lieto finale la lettura della Ghismonda boccacciana che ha «conturbati gli animi» della brigata:

[1] Non sono molti anni passati che, trovandomi in compagnia di più gentili huomini e donne in una villa non molto di lungi da Firenze, nella quale si faceva convito e festa, [...] [2] fu dal signor della villa tratto fuore per ispazzo di quelle donne uno *libro* chiamato *Le centonovelle*, composto dallo eccellente poeta Giovanni Boccacci;

20. L. Degl'Innocenti, *Le "Quistioni" dei Rozzi e la dimensione performativa dei testi letterari*, in *"Quistioni e chasi" dei Rozzi di Siena. Riflessioni su un manoscritto*, a cura di C. Chierichini, introduzione di M. Pieri, Manziiana (Roma), Vecchiarelli, 2023, pp. 85-109.

21. Lo fa anche G. Baldissoni, *Le voci della novella...*, cit., p. 27.

e, aperto il libro *una di loro, giovane leggiadra e molto piacevole, cominciò a leggere*, e a caso gli venne innanzi la novella di Sigismonda figliuola di Tancredi, principe di Salerno; [3] la quale *leggendo con voce assai chiara e soave*, tirò ad sé le menti di tutti quegli che v'erano; e, fatto silenzio, lei sola *con grande attenzione era intesa e udita*. [4] E non si potrebbe dire con lingua quanto gli acerbi casi di quella novella commossero gli animi di ciascuno [...]. [6] Era in quello luogo, insieme con gli altri gentili huomini, uno nostro cittadino, il cui nome taceremo al presente, ma egli è huomo di grande studio in greco e in latino e molto curioso de l'antiche storie e ad caso sedeva allato alla bella donna, da cui *la novella soavemente era stata letta*. [7] *Il quale*, vedendo conturbati gli animi di ciascuno, *per ridurgli a letitia e a festa, raccontò un'altra novella quasi per l'opposito di quella di prima*, e cominciò in questo modo.<sup>22</sup>

Nelle *Cene* l'opzione del novellare autonomamente invece di leggersi Boccaccio è presentata come una scelta di campo a favore di personali invenzioni «ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose» anche se il prezzo da pagare è la rinuncia alle sia pur «belle», «gioconde» e «sentenziose» creazioni del grande scrittore; al «disconoscimento dei padri» (Bruscagli) si abbina qui «una tensione tra oralità e scrittura che caratterizza tutta la storia della novellistica e che ne costituisce addirittura la fondazione originaria» (Alfano):<sup>23</sup>

[11] E, poi che essi ebbero cantati sei od otto madrigali con sodisfacimento e piacere non piccolo di tutta la brigata, si misero a sedere al fuoco; dove *un di quei giovani, avendo arrecato di camera un Centonovelle*, e tenendolo così sotto il braccio, fu domandato da una di quelle donne che *libro* egli fusse [...] [12] E perché il giovane aveva *bella voce e buona grazia nel leggere*, fu d'intorno pregato che qualcuna ne volesse *dire* a sua scelta [...] [13] Venne voglia alla donna principale di mettere ad effetto un pensiero ch'allora allora le era venuto nella fantasia [...] con bella maniera e tutta festevole, così prese a dire: [...] [16] «Ma intanto che l'ora ne venga del cenare, ho io pensato, quando vi piaccia, *come passare allegramente il tempo*; e questo sarà, *non leggendo le favole scritte del Boccaccio*, ancora che né più belle né più gioconde né più sentenziose se ne possono ritrovare; *ma, trovandone e dicendone da noi*, séguiti ogni uno la sua; le quali, se non saranno né tanto belle né tanto buone,

22. N. Marcelli, *La "Novella di Seleuco e Antioco". Introduzione, testo e commento*, in «Interpres», XXII (2003), pp. 7-183: 145-149 ed Ead., *Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del "Tancredi" e della "Novella di Seleuco" di Leonardo Bruni*, in *La Tradizione dei Testi*. Atti del Convegno. Cortona, 21-23 settembre 2017, a cura di C. Ciociola e C. Vela, Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 139-171. Sulla novella si veda anche M. Martelli, *Il "Seleuco" attribuito a Leonardo Bruni, fra storia ed elegia*, in *Favole, parabole, istorie...*, cit., pp. 231-255.

23. Cfr. rispettivamente R. Bruscagli, *Introduzione*, in A. Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di R. Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. IX-XXXV: XVII e G. Alfano, *Nelle maglie della voce...*, cit., p. 89.

non saranno anche *né tanto viste né tanto udite*, e per la *novità e varietà* ne dovranno porgere, per una volta, con qualche utilità non poco piacere e contento; sendo tra noi delle *persone ingegnose, soffistiche, astratte e capricciose*.<sup>24</sup>

Al di là delle differenze, in entrambe si contrappone da un lato la lettura «con voce assai chiara e soave», con «bella voce e buona grazia» del «libro» del *Centonovelle*, dall'altro l'esecuzione di novelle da escogitare e dire di bel nuovo. Nel primo caso, novellare è solo un fatto di *pronuntiatio*, nell'altro attiva invece tutte le fasi del processo creativo, a cominciare dall'*inventio* («trovandone»; anche quando si tratti di ritrovare il soggetto nelle «antiche storie», come nel caso del *Seleuco*), in una situazione di almeno parziale *composition during performance*.

Di nuovo, non è solo questione di cornici letterarie, perché la stessa alternanza di letture e di improvvisazioni si trova messa in viva pratica anche nei *Casi dei Rozzi*, nei cui verbali non si alternano soltanto, come detto, novelle inventate sul momento e trascritte in diretta e novelle che presuppongono invece una redazione scritta d'appoggio, che gli autori dichiarano di «lèggare»;<sup>25</sup> bensì si fa anche espresso riferimento, in una circostanza almeno, al fatto che, nella sequenza delle attività dell'adunata, la narrazione a braccio che sta cominciando tiene dietro all'ascolto («avere [...] odito») di una lettura (rozzescamente «letteratura») di non meglio precisate narrazioni già scritte:

*Lo avere nella prexente letteratura* (ingegnossissimi Rozi), *odito* di quelli che volontariamente si mettano a manifesti pericholi *rachontare*, mi à, chol trovarmi nuova materia nela mente, fatto *abandonare la quistione che di rachontarvi aveo fatto proposito*, e *mi piace* quella per adesso lassare, e *questa volta* di due che volontariamente e evidentemente a grande pericholo essersi posti *rachontarvi*, se grata audienza prestarti vi piace.<sup>26</sup>

In questo frangente, la storia “letta” orienta la scelta di quella “detta” per analogia invece che per contrasto, tanto da indurre il novellatore a cambiare *in extremis* il soggetto della sua recita, optando per una vicenda di «manifesti pericoli» in sintonia col tema dell'adunata. Che la «prexente letteratura» non fosse altro che una lettura di Boccaccio lo suggeriscono i *Capitoli dei Rozzi*, che prescrivono per ogni adunata «lo studio» di una delle tre corone,<sup>27</sup> e lo conferma indirettamente anche il *Dialogo dei giuochi* col quale Girolamo

24. A. Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, cit., pp. 8-11.

25. L. Degl'Innocenti, *Le “Quistioni” dei Rozzi...*, cit., pp. 92-93.

26. *Quistioni e casi di più sorte...*, cit., II, p. 35 (questione 68).

27. L. Degl'Innocenti, *Le “Quistioni” dei Rozzi...*, cit., pp. 90-91.

Bargagli rievocerà qualche decennio dopo i passatempi di una Siena ormai al tramonto, che in fatto di novelle poteva contare da un lato sulla conoscenza dell'intero repertorio decameroniano e dall'altro sulla diffusa abilità di proporre novelle «di nuovo [...] trovate».<sup>28</sup>

La dialettica in questi casi riguarda certamente la differenza tra noto e nuovo, tra una novella tradizionale e una fresca d'invenzione, ma credo riguardi ancor di più la differenza tra la lettura di un testo scritto e stabile (per quanto recitabile) e la narrazione a braccio di un racconto orale mobile e plastico, e plasmabile perciò in tempo reale, durante la *performance*, in risposta a stimoli contingenti e modulando l'esecuzione in sinergia con la composizione.

Già nel *Decameron*, del resto, si ricorderà, molte delle storie che ciascuno racconta sono già note al resto della brigata e appartengono a un repertorio condiviso, a una «memoria» collettiva. Lo attesta Elissa nella sesta giornata:

Quantunque, leggiadre donne, *oggi mi sieno da voi state tolte da due in su delle novelle delle quali io m'avea pensato di doverne una dire*, nondimeno me ne pure è una rimasa da raccontare, nella conclusion della quale si contiene un sì fatto motto, che forse non ci se n'è alcuno di tanto sentimento contato.<sup>29</sup>

Lo conferma Dioneo alla fine della settimana:

Ma egli non solamente è *stato ragionato quello che io imaginato avea di raccontare*, ma sonsi sopra quello tante altre cose e molto più belle dette, che io per me, quantunque la memoria ricerchi, ramentar non mi posso né conoscere che io intorno a sì fatta materia dir potessi cosa che alle dette s'appareggiasse.<sup>30</sup>

Quel che distingue davvero il «leggere» dal «dire», insomma, non è tanto la novità della *fabula*, quanto quella della sua esecuzione, della sua recita

28. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Brusagli, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982: II 484, p. 224. Bargagli qui dà la preferenza alle novelle nuove, perché meglio catturano l'attenzione di chi ascolta rispetto a quelle note, ma è significativo che ciò accada dopo che per molte pagine gli esempi «del novellare» sono stati tratti quasi solo dal *Decameron* (II 452-483, pp. 216-224). La doppia opzione torna a valere, poco sotto, appunto a proposito delle novelle «dalle quali si cava dubbi e questioni da disputare», proprio come facevano i Rozzi, per le quali i primi esempi sono di Boccaccio (Dianora, Natan e Saladino) e i successivi sono di nuova creazione («l'Arsiccio e il Bertino, contando ciascuno una sua novella [...] contesero tra di loro con tanta leggiadria e vivezza d'ingegno che stupiti ne restarono quei che l'udirono»): ivi, II 507-511, pp. 228-229.

29. *Decameron*, VI 9, § 3.

30. Ivi, VII 10, § 5.

orale: non conta solo *cosa* si racconta, ma *come* lo si racconta;<sup>31</sup> contano i modi in cui un narrabile potenziale è messo in atto da chi si incarica di novellare, e di dargli corpo e voce.

### 3. Recitare una novella

A proposito di esecuzione e di recita, per tornare al caso specifico della *Lisetta Levaldini*, è notevole che di Piero Veneziano la cornice della novella esalti in special modo, tanto all'inizio quanto alla fine, giustappunto la maestria nel riprodurre le voci e i gesti, la sua capacità di «dimostrare» e dire, – ovverosia di far vedere e udire – i personaggi stessi della novella, in azione:

[7] Dove stati alquanto et tutti rinfrescati, Piero Vinitiano, con un piacevole exordio facti noi tutti actenti ad *udire*, cominciò la novella di madonna Lisetta; la quale, avendo io altra volta da lui *udita*, ti narrai: ma *fu tanto più piacevole quanto, facendo lui tutti gli acti et li gesti della donna et del lavoratore con ridere e piangere alli tempi, et l'uno et l'altro et vedere et udire ci pareva*. [...]

[139] – No, no –, disse Piero, – altro ci bisogna, però che, quantunque la tua novella sia stata et bella et piacevole, niente di meno la mia grandemente la vantaggia, però ch'io è altrimenti et *il proprio parlare de' continenti in essa dimostrato et decto* che tu quello de' continenti nella tua non ài.

Al buon successo del novellare sono indispensabili le abilità performative del narratore, la sua maestria nell'evocare i modi di muoversi e di parlare dei «continenti» (dei personaggi contenuti nella novella), tanto la «donna» quanto il «lavoratore», i loro «atti» e le loro inflessioni vocali, sia allegre che lamentose, attivandole al momento giusto («alli tempi»), con una salda gestione dei tempi comici: cose che a Piero riuscivano tanto bene che ai suoi spettatori – ci assicura lo scrittore che ne fu parte – «e l'uno e l'altro e vedere ed udire ci pareva». Lisetta e Tone non sono solo raccontati, ma impersonati da Piero.

Non è questa, io credo, una novità quattrocentesca, di un Quattrocento che si prepara alla rinascita del teatro,<sup>32</sup> giacché è connaturata anzi agli aspetti mimetici del novellare fin dalle origini, se è vero che già ai tempi di Madonna Oretta il micro-*vademecum* del cattivo novellatore li stilato da

31. Cfr. A. Battistini, *Retorica*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 320-343: 335.

32. Ciò non toglie la primaria importanza che le tecniche di narrazione drammatizzata connesse alla tradizione del novellare ebbero per la rinascita del teatro, come ha mostrato persuasivamente P. Ventrone, *Gli araldi della commedia...*, cit.

Boccaccio è suggellato appunto dal biasimo per l'insipienza nel «proferire», ossia nell'emettere le parole adattando opportunamente la voce ai fatti narrati e alla «qualità» dei personaggi coinvolti (come del resto già prescritto, in materia di *pronuntiatio*, da Quintiliano e dalla *Retorica ad Erennio*):<sup>33</sup>

Messer lo cavaliere [...] cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli [...] fieramente la guastava: senza che *egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva*.<sup>34</sup>

Operate a dovere, la *pronuntiatio* e l'*actio* di Piero Veneziano, in virtù della presenza del suo corpo e della sua voce, producono l'evocazione in scena dei corpi e delle voci dei personaggi del racconto, incarnati dal *performer* di fronte ai suoi ascoltatori-spettatori. La sua tecnica e il suo talento producono una finzione credibile per vera, in un processo in cui il piano diegetico e quello mimetico (e non a caso la novella abbonda di scene dialogate) si alternano e intersecano, si fondono insieme.

#### 4. La recita della beffa

Parlare di talenti istrionici che creano finzioni credibili in un contesto novellistico non può non chiamare in causa il caso specifico delle novelle di beffa. Per esse questa tecnica mimetica del novellatore, questa sua arte attoriale, mi sembra avere una conseguenza specialmente degna di nota (e perciò di supplementi di indagine), cioè che fra il livello del *narrare* e quello del *narrato* si attiva una sinergia più generale e pervasiva, e decisiva per la riuscita della novella. È una sinergia tra l'arte illusionistica di primo grado del novellatore e quella altrettanto illusionistica, di secondo grado, del beffatore, il cui primo requisito è appunto quello di saper recitare a perfezione una parte, di «fare vista» o «far sembianti», di sembrare, di dare a vedere quel che non è, di simulare una realtà fittizia ma convincente, che induca le sue vittime, le sue prede, a sospendere l'incredulità.

Nella *Lisetta*, l'eponima è adescata da Tone con una pantomima all'apparenza ignara e con battute che simulano innocenza di fronte alle domande incuriosite di lei. Fidando prima nella retorica degli atti e poi in quella delle parole (per riprendere una formula di Saccone),<sup>35</sup> il contadino si denuda per prendere il sole fingendo di credersi inosservato – ma col preciso intento,

33. A. Battistini, *Retorica*, cit., pp. 337-338.

34. *Decameron*, VI 1, § 9.

35. E. Saccone, *Azione*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 60-72: 64-67.

invece, di venire al contrario osservato e perciò interrogato. Alle domande diffidenti della scaltrita Lisetta egli risponde con ostentato fastidio, dando a credere di non avere alcun interesse a convincerla dell'efficacia dei propri segreti:

[166] «Gnaffé, s'io il credessi, Tone mio bello», disse madonna Lixetta, «io il proverrei ancor io; ma tu se' sempre in sul frascheggiare, et però, a dirti il vero, io me ne fo beffe».

«Et voi beffe ve ne fate!» disse Tone. «Questa briga perché mi date voi? Chi vi prega che voi il proviate?»

[167] «De! può egli essere?» Disse madonna Lisetta, «Se Dio t'aiuti, Tone, cianci tu o di' da dovero? De! Giuralo, s'egli è vero!» [...]

[168] «De! non mi date più impaccio» disse Tone, «ch'io n'ò troppo da me!»<sup>36</sup>

E ancora:

[171] «Or oltre,» disse madonna Lisetta, «faccianlo, nel nome di Dio!». Et guardandolo in viso et quasi incredula, disse: «De! follo io, Tone?»

[172] «Omè, che seccaggine è questa?» disse Tone. «Io v'ò detto una volta quello che m'interviene, fatene horamai quello che vi pare, ché io, per me, ne tengo il modo che voi vedete, et lasciatemi oramai stare, ché vedete ch'io trafelo!»<sup>37</sup>

Tanto bene recita Tone la parte dello spazientito dalla scocciatrice, che la scettica Lisetta si persuade della sua buona fede e si risolve *sua sponte* a imitarlo, finché non scatta la trappola e la baruffa finale. Sono tutte scene dialogate e concitate in cui il talento mimetico del novellatore è cruciale, se si vuole che il pubblico percepisca e capisca la dinamica tra i personaggi, che egli deve evocare in scena coi loro toni, i loro timbri, i loro ritmi, i loro *tic* e le loro mosse (queste ultime specialmente d'effetto nella scena conclusiva alla fontana, per dare oscena e ridanciana evidenza alla postura di Lisetta china sulla fontana e di Tone che le si avventa da tergo).

Nella storia del filone di beffa, difatti, l'abilità di simulare intenzioni innocue, ignara buona fede e persino generoso disinteresse è decisiva fin dagli albori, in quella novella XCVI di Bito e ser Frulli che entra nell'alveo del *Novellino* nel primo Trecento (e dunque prima avrà girato spicciolata, solo a voce o anche già scritta).<sup>38</sup> Essa mette in scena il fiorentino Bito, «uomo di

36. R. Bessi, *Un dittico quattrocentesco...*, cit., pp. 87-88.

37. Ivi, p. 88.

38. Per la datazione, cfr. L. Mulas, *Lettura del "Novellino"*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 29-30 (e L. Battaglia Ricci, *Introduzione, in Il novellino*, a cura di V. Mouchet, Milano, BUR,

corte», ossia giullare, e pertanto maestro di travestimenti e simulazioni (come poi gli uomini di corte di Sacchetti – Gonnella su tutti – e i tanti altri buffoni-beffatori che si potrebbero evocare),<sup>39</sup> il quale prima inganna l'ingenua fante del taccagno ser Frulli indossando una «ricca roba di vaio» che lo qualifica agli occhi di lei come «un bel cavaliere», dal quale non si sospetta alcuna truffa, e poi fa lo stesso con Frulli medesimo, recitando la parte del pentito. Se nel caso della fante basta l'abito rispettabile a farle abbassare le difese fidandosi dei conti fatti dallo svelto Bito, che si fa dare di resto il doppio di quel che ha pagato, per far cadere invece in trappola il prevenuto e diffidente ser Frulli, che ben conosce Bito e ha capito di esser stato truffato, ci vuol ben altro sangue freddo e faccia tosta: aggredito in pubblico da Frulli con «una spada rugginosa», il giullare dapprima ha una «gran paura», ma poi riprende il controllo e contrattacca da par suo (si tenga conto che Bito deve già a Frulli un danaio, che vale due medaglie):

E Bito ebbe gran paura. Ma poi, ricordandosi come era, incominciò a sorridere. Le genti ch'erano intorno a ser Frulli, domandârlo com'era. Quelli il disse con tanta ambascia, ch'a pena poteva. Bito fiece cessare le genti e disse: – Ser Frulli, io mi voglio conciare con voi. Non ci abbia più parole. Rendete il danaio mio, e tenete la medaglia vostra. Ed abbiatevi il mazzo di cavoli con la malidizione di Dio –. Ser Frulli rispuose: – Ben mi piace. E se così avessi detto imprima, tutto questo non ci

2015<sup>3</sup> (2008), pp. 5-25:11); a conferma della scaturigine aneddotica, Alberto Conte non segnala alcun antecedente della XCVI nella sezione *Fonti* dell'edizione critica da lui curata (*Il novellino*, a cura di A. Conte, presentazione di C. Segre, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 301-394). A margine noto che, al netto di altre considerazioni, basterebbe questo solo caso a revocare in dubbio l'idea che il *Decameron* fosse l'«alveo originario» delle novelle di beffa, e che da esso fuoriuscissero le beffe spicciolate, accentuando la propria «patina di “fiorentinità”» per «esorcizzare» la «trasgressione» di diffondere pezzi singoli invece che raccolte di novelle in cornice (cfr. A. Mauriello, *Dalla novella “spicciolata” al “romanzo”. I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 2 e 4).

39. Penso su tutte alla novella CLXXIII di Gonnella e i gozzuti (F. Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di M. Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2014, pp. 432-436), in cui le competenze attoriali e la costumistica teatrale del buffone sono cruciali per la riuscita del doppio inganno, prima ai danni degli ingenui montanari, cui Gonnella si presenta con un abito «da medico che nella valigia aveva» (ivi, p. 432) e che lo qualifica immediatamente per tale, e poi ai danni del giovane e ambizioso podestà di Bologna, cui dà a credere di essere un cittadino zelante impaziente di denunciare dei malfattori; l'epilogo con Gonnella latitante fra Emilia e Toscana, imprevedibile perché muta identità a ogni nuova località e opportunità («e quando era cavaliere e quando medico, e quando giudice e quando uomo di corte, e quando barattiere, come meglio vedesse da tirar l'aiuolo, sì che posta di lui non si poteva avere», ivi, p. 453; si ricordi, del resto, che già in *Decameron* II 1, § 6 l'arte dei giullari fiorentini Stecchi, Martellino e Marchese è appunto quella di «contraffare qualunque altro uomo») esalta insieme il trasformismo proteiforme del destro istrione e l'insidiosa simulazione del sinistro truffatore.

sarebbe stato –. E non accorgendosi della beffa, si li diè un danaio e tolse una medaglia, e andonne consolato. Le risa vi furo grandissime.<sup>40</sup>

Ser Frulli se ne va dal ponte Vecchio convinto di essersi fatto rispettare e risarcire, accompagnato dalle risa della gente che ha visto bene come Bito lo ha saputo irretire in una nuova finzione. Passato il primo spavento e riportato alla mente di che pasta è fatto il suo aggressore («ricordandosi come era»), il giullare sornionamente sorride – ed è il segnale dell'astuzia che si attiva, grazie alla quale saprà non solo sottrarsi all'ira del beffato, ma beffarlo audacemente di nuovo. Bito si apre uno spazio scenico fra «le genti» e vi finge pentimento e desiderio di conciliazione, in forza dei quali vuole rendere il maltolto; in pegno del suo amor di pace è pronto persino a rinunciare, seppure a malincuore, al mazzo di cavoli che (a suo dire, ma è il contrario) gli spetterebbe: sa bene che Frulli abbasserà le difese davanti alla sua apparente remissività, da un lato perché inorgoglito dal pubblico successo della propria rivendicazione d'onore e dall'altro perché nessuno si aspetterebbe che chi ha appena rischiato la pelle per una piccola truffa sia tanto ardito e sfrontato da rifare lo stesso gioco a chi lo ha appena scoperto. Se Bito è invece tanto ardito e sfrontato è perché a quanto pare confida sulla propria capacità di recitare magistralmente la parte del pentito e rendere credibile la propria finzione, giacché recitar parti e fare credere alle finzioni sono le competenze trasversali più tipiche del beffatore – nonché dell'intrattenitore.

Per Boccaccio confido basti ricordare a mo' d'esempio la pantomima di Cisti (*Dec.* VI 2) che sorseggia «il suo buon vin bianco» per adescare Geri Spina (non si tratta *strictu sensu* di una beffa, ma la tecnica è la stessa), o la pre-beffa di Maso del Saggio nella novella di Calandrino e l'elitropia, nella quale la condizione di possibilità della «persuasione verbale» operata da Maso è la sua capacità non-verbale di mantenere un'impassibile e autorevole faccia di bronzo mentre racconta di Bengodi e di altre favolose enormità.<sup>41</sup>

[18] Calandrino semplice, *veggendo Maso dir queste parole con un viso fermo e senza ridere*, quella *fede* vi dava che dar si può a qualunque *verità* è più *manifesta*, e così l'aveva per *vere*.<sup>42</sup>

40. *Il novellino*, a cura di A. Conte, cit., pp. 155-156 (e a cura di V. Mouchet, cit., p. 160).

41. Di esclusiva «persuasione verbale» da parte di Maso parla E. Saccone, *Azione*, cit., p. 67, che circoscrive la retorica degli atti alla pantomima della seconda metà della novella; quello di Maso mi sembra però un notevole esempio di come le parole dei personaggi di novella, in quanto performate, implicano sempre anche un'azione.

42. *Decameron*, VIII 3, § 18.

Prima ancora del desiderio di credere all'immaginario cuccagnesco, dunque, è la granitica serietà di Maso che induce Calandrino a orientare tanto ingenuamente le proprie attese da percepire per portentoso anche un effetto tautologico come quello di non essere «veduto dove non è». <sup>43</sup> Del resto, Maso si associa due novelle più avanti a personaggi come Ribi (*Dec.* VIII 5), che Sacchetti ci svelerà buffone di professione, <sup>44</sup> ma un altro suo degno compare è ovviamente Cipolla, che infatti lo cita nella sua predica (*Dec.* VI 10, § 42), e giustappunto rivaleggia con Maso, oltreché nella creazione di favolosi altrove, anche in quella di magistrali *calembour* incluso quello sul potere miracoloso dei carboni di San Lorenzo, che proteggono dal «fuoco che non si sente» – giochi di cose e di parole che Boccaccio ha messo in bocca non a caso all'unico novellatore della brigata che potesse render giustizia alla *pièce de résistance* comica del frate: l'istrionico Dioneo.

Nel Quattrocento, però, la sinergia tra i due piani e i due ruoli, del beffare e del novellare, credo trovi la sua più piena incarnazione nella novella del *Grasso Legnaiuolo*, o meglio nella persona di Filippo Brunelleschi. Il giovane artista non è soltanto l'ideatore e il regista della beffa, colui che trasforma l'idea in evento, né soltanto il primo e insuperabile compositore e dicitore della novella, colui che trasforma l'evento in racconto; Brunelleschi è infatti anche, nel pieno corso dell'evento, un grande attore e imitatore che gioca un ruolo da protagonista nelle prime, cruciali scene della beffa, decisive per risucchiare il Grasso nel turbine allucinatorio in cui tutti lo chiamano Matteo. Nella redazione Manetti, infatti, Filippo dà origine e forma alla realtà alternativa in cui intrappolerà la sua vittima impersonando egli stesso il falso Grasso, che dalla strada il vero Grasso sente battibeccare in casa sua con quella che pare essere sua madre: tanto è bravo il Brunelleschi a imitare la voce e i gesti del Grasso, a «contraffare» non solo «la sua boce, ma tutti i suoi atti e modi», che il Grasso stesso non sembra capace, paradossalmente, di distinguere il vero sé stesso dall'imitazione:

Filippo, fattosi in capo di scala, *contrafacendo la boce del Grasso che pareva tutto lui*, disse: «Chi è giù?» [...] <Ude>ndo el Grasso colui che era in casa così rimbrottare la madre <e parendogli> *non solamente la sua boce, ma tutt'i suoi atti e modi*,

43. Ivi, § 20. Maso orienta magistralmente col suo contegno l'orizzonte d'attesa di Calandrino, che non potrà decifrare secondo logica bensì solo secondo voglia le doppie negazioni, le asseverazioni ancipiti («Si vi sono stato così una volta come mille», ivi, § 13 – perché Maso non vi è stato mai, ma sa che Calandrino coglierà *mille*) e gli altri giochi illusionistici del suo resoconto (notevole su questi aspetti – anche per Cipolla – l'analisi di F. Bruni, *Comunicazione*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 73-92: 85-89).

44. Cfr. R. Brusciagli, *Ribi buffone tra "Decameron" e "Trecentonovelle"*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2000, vol. I, pp. 249-268.

disse fra <sé: «Che vu>ole dire questo? e' mi pare che costui che è su sia me [...] e ha tutta la voce mia». <sup>45</sup>

Di fronte a tanto talento attoriale, non si stenta certo a credere che negli anni successivi Brunelleschi incantasse più e più volte svariati uditori dando forma di novella all'accaduto e che nessuno fosse in grado di ridirla come lui. Secondo il Manetti, infatti, dopo una fase aurorale in cui la storia è assemblata collettivamente in brigata, coi beffatori che aggregano e combinano i ricordi aneddotici di ciascuno (come ogni compagnia di amici fa quando rievoca un'impresa ben riuscita), è poi Filippo a farsene pubblicamente novellatore:

Donde n'è nato, che la novella s'è potuta più tritamente scrivere e darne intera notizia, perché *Filippo la ripricò poi qualche volta apunto*, e da quegli che la *udirono* s'è tratta dipoi questa. *E ciascuno che la udì da lui, afferma che sia impossibile el dirne ogni particolare* come ella andò, sicché qualcuna delle parti molto piacevoli non sieno rimaste adietro, *come la raccontava Filippo e come ella era stata invero*. Perch'ella fu raccolta, poi che Filippo morì, *da alcuni che l'udirono più volte da lui [...]*; benché a suo tempo se ne trovassi scritto qualche cosa, ma non era el terzo del caso, ed in molti luoghi frementata e mendosa. E ha forse fatto questo bene, ch'ella è stata cagione che la non si sia interamente perduta. <sup>46</sup>

Benché circolasse presto una versione scritta della novella, ma parziale e inaccurata (la cosiddetta *vulgata*), Manetti fa risalire la propria redazione ben più ampia e dettagliata alle *performance* di Brunelleschi, «raccolte» in scrittura dopo che egli morì da chi aveva avuto la ventura di ascoltarlo più volte. La scrittura, si badi, entra in azione solo postuma: finché è vivo il narratore che può incarnare la novella, l'oralità resta in vantaggio. L'efficacia del *performer*, inoltre, vale più della novità del soggetto, talché il racconto si può udire con piacere «più volte». Certamente qui Manetti sta autenticando la *propria* scrittura, e forse esagerandone la genuinità. Non c'è ragione di dubitare, però, del ritratto istrionico che egli fa di Brunelleschi, per di più condiviso da redazioni alternative, <sup>47</sup> e non si fatica perciò a supporre che anche

45. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi* preceduta da *La novella del Grasso*, edizione critica di D. De Robertis, con introduzione e note di G. Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976, p. 8, con integrazioni mie tra <>, desunte dalla redazione vulgata (*ibidem*, in nota).

46. Ivi, pp. 43-44.

47. In quella del Palatino 200 Brunelleschi non contraffà il Grasso bensì «monna Giovanna madre del Grasso», ma lo fa così bene che il figlio stesso è sicuro di ascoltare la voce materna («Maravigliandosi forte el Grasso diceva in fra sé: “Che diavolo è questo? Quella è monna Giovanna.”», ivi, p. 69); tanto che non si saprebbe dire quale delle due imprese mimetiche sia più prodigiosa.

recitando la novella Brunelleschi “facesse” di nuovo le voci e i gesti del Grasso e degli altri, e che questa sua capacità di incarnare i personaggi fosse un fattore primario del suo successo in veste di novellatore, come di quello del coevo Piero Veneziano.

## 5. Il novellatore *performer*

Come ha notato già Paola Ventrone, Piero e Filippo sono due tipici esemplari di “uomo piacevole”, individui dotati di un potente talento naturale di *performer* e intrattenitori (e in quanto tali figure demiurgiche ai primordi della commedia rinascimentale).<sup>48</sup> Così infatti è descritto Piero nella cornice del dittico:

[145] Come ad te et ad ciascuno può essere noto, *Piero di Filippo del Nero, altrimenti Piero Viniziano*, ne' tempi che la nostra città [...] si vedeva in festa et allegreça sì di giostre, sì d'armaggerie et sì di magnifiche noze et adunanze di bellissime donne ad giardini et ad munisteri, *sempre era quello che innanzi ad tutti gli altri era chiamato et, mediante le sue virtù, avuto caro*. [146] Né era tenuta interamente bella festa o piacevole quella dove lui non inter venisse, però che lui *era et è huomo lieto, piacevole, universale et d'ingegno meraviglioso, et maxime in compor novelle et far ballate et sonecti*.<sup>49</sup>

Analoghi tratti, che dichiarano l'appartenenza a una medesima genia, definiranno nel medio Quattrocento il Piovano Arlotto e nel primo Cinquecento il Barlacchia. Di Arlotto Mainardi (1396-1484) sappiamo ad esempio che fu di «ingegno arguto» e che

Mai non voleva parlare se non *ragionamenti piacevoli e grati alle genti*; e il più delle volte nei suoi sermoni diceva *qualche motto o bella facezia da ridere*, non pensatamente. Se avessi voluto in altro modo che in sermone lui vi avessi detto *facezia o motto*, non ve lo avrebbe saputo dire o narrare, ma *improvviso e extempore* parlando con le genti nella mente sua le fabricava. Certamente era grande meraviglia che in ogni generazione di ragionamenti avesse così *pronte novelle e motti*; se lui avesse recitate di quelle avessi udite da altri non saria istato possibile che l'avessi rivolte a sua comodità così presto.<sup>50</sup>

48. Cfr. P. Ventrone, *Gli araldi della commedia...*, cit., specialmente il cap. 3, *Tra recitazione e scrittura*, pp. 91-135.

49. R. Bessi, *Un dittico quattrocentesco...*, cit., pp. 74-76.

50. In attesa della nuova edizione a cura di Giulia Zava, si cita da *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di G. Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, 1995<sup>2</sup>, p. 5. A margine,

Grazie alla sua innata capacità di escogitare brillanti trovate mentre conversa con gli altri, rispondendo con prontezza agli stimoli ambientali, e insomma *during performance*, Arlotto sa essere tanto piacevole in ogni tipo di conversazione che troviamo molti suoi *Motti e facezie* ambientati durante cene e desinari in case di amici e conoscenti, alle quali era invitato in virtù della sua naturale arguzia e della sua intelligenza sociale. La facezia che credo meglio valorizzi la sua maestria nell'inscenare pantomime insidiosissime è tuttavia ambientata «a una osteria al Ponte a Sieve», la 35, dove il piovano dà vita a una vicenda che rispetta pressoché integralmente il paradigma delle novelle di beffa. Giuntovi «molle, istracco e pieno di freddo e di fango» per il maltempo, Arlotto non riesce ad asciugarsi né a scaldarsi perché la sala è ingombra di una trentina di contadini «fitti a quel fuoco intorno» che gli impediscono villanamente di avvicinarsi. Arlotto non è però tipo da rassegnarsi a subire un sopruso; la momentanea difficoltà accende anzi il suo genio estemporaneo e attiva le sue doti recitative:

Indegnato il Piovano immaginò in che modo potesse levare quelli villani da quello fuoco.

Cominciò a stare maninconoso e afflitto; non si rallegrava, non parlava, non motteggiava.

Di questo forte maravigliandosi l'oste, che conosceva che 'l Piovano sempre soleva istare lieto e giocondo, e che quella sera appena non parlava, disse:

– Piovano, che avete voi questa sera che voi istate così in ètesi? che mi pare impossibile e contro a vostro costume e natura, ché sempre solete istare lieto e iocondo. Se voi vi sentite male o briga alcuna, ditelo, ché non è cosa che io e tutti i mia parenti non adoperassino per voi.<sup>51</sup>

Simulando un inconsueto malumore, egli adescò l'attenzione dell'oste, che ne conosce bene la natura gioviale, e fa scattare così la sua trappola: contando che lo ascoltino anche i villani, dei quali conosce bene l'avidità, il piovano Arlotto racconta di aver perso lungo la strada, sotto il diluvio, tutte le monete di una sua scarsella che si è accorto troppo tardi di aver scucita impigliandosi a un chiodo. La storia è del tutto falsa, ma egli recita così bene la parte che non appena finisce di parlare «si viddono partire quelli contadini piano piano, a dua, a quattro, a sei, e non ve ne restò veruno»: Arlotto «istette

noto che nella terza occorrenza della dittologia, al posto del più frequente «facezie», in questo brano a «motti» si abbina invece «novelle», segno dell'equivalenza sostanziale dei due termini (e dei due “generi”) nella percezione dell'anonimo raccoglitore.

51. Ivi, p. 62.

al fuoco largo e triumfò, e quelli contadini trovarono i danari in sogno», sotto il nubifragio.<sup>52</sup>

Figura affine è quella del Barlacchia, che non a caso vede aggiunta una derrata di sue *facezie* a quelle dell’Arlotto e alle «buffonerie del Gonnella» in un’edizione Giunti del 1565, che vi sparge notevoli tessere di un coerente ritratto a mosaico:

Domenico Barlacchi banditore fiorentino comunemente chiamato il Barlacchia fu molto piacevole e faceto, e ne’ suoi ragionamenti e azioni usava di bei tratti [...]. In Firenze si facevano poche cene e desinari che per sua piacevolezza il Barlacchia non vi fussi chiamato [...]. Fu il Barlacchia, oltre all’essere piacevole e faceto, eccellente dicitore a comedie, e massime facendo le parti di un vecchio, e per questo fu egli una volta chiamato in Francia dalla Regina, dove fu benissimo visto e largamente presentato, e in Firenze non se ne faceva alcuna, ch’egli non vi dicesse.<sup>53</sup>

Col Barlacchia, presenza immancabile in qualunque banchetto ma anche in qualunque commedia si facessero a Firenze, l’ingegno arguto e lo spirito affabulatorio che abbiamo visto tipici del *performer* di novelle approdano ufficialmente anche al teatro (come accade, fra l’altro, anche coi Rozzi, autori-attori comici oltreché novellatori), e se a Lione recitò davanti alla regina Caterina de’ Medici la *Calandria* del Bibbiena, il suo carisma nelle parti di vecchio brillò anche nelle sue interpretazioni dei Nicia e Nicomaco machiavelliani.<sup>54</sup>

Su Machiavelli vorrei appunto soffermarmi in chiusura, sia perché incarna a perfezione il modello dell’«uomo piacevole», sia soprattutto perché evidenzia con un paradosso appariscente, ma forse solo apparente, la funzione vitale della *performance*. Il paradosso è quello di un talentuoso novelatore che pur essendo anche un grande scrittore ci ha lasciato a malapena una singola novella scritta. I ritratti coevi, pubblici e privati, lo profilano infatti come un eclettico intrattenitore, notoriamente munito – tra l’altro – di un nutrito repertorio di novelle:

52. Ivi, pp. 62-63. Si aggiunga che tanto credibile è la recita di Arlotto da trarre in inganno anche l’oste suo amico, il quale non si accorge mai che si tratta di uno scherzo, al punto che la mattina dopo, per solidarietà, non fa pagare al piovano il conto.

53. Cito da *Facezie, motti, buffonerie et burle del Piovano Arlotto, del Gonnella et del Barlacchia*, Firenze, Giunti, 1565, pp. 126 (ma «124»), 129 e 131-132, con minimi ammodernamenti grafici.

54. Per la recita lionese è ancora utile A. Solerti, *La rappresentazione della “Calandria” a Lione nel 1548*, in *Raccolta di studii critici dedicati ad Alessandro d’Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901, pp. 693-99. Per altre notizie e bibliografia mi permetto di rinviare al mio *Machiavelli canterino?*, cit., pp. 43-44.

*Come si fu desinato*, voi rivoltato a messer Niccolò lo pregaste che *con una de le sue piacevoli novelle ci volesse ricreare*. Egli che è uomo discreto e cortese disse di farlo, onde *narrò una piacevol novella* che non poco vi piacque, e a me commettete che io volessi scriverla. Il che avendo fatto, ve la mando e al glorioso nome vostro consacro. Vi prego bene a considerare che *messer Niccolò è uno de' belli e facondi dicatori e molto copioso* de la vostra Toscana e che io son lombardo.<sup>55</sup>

Un «facondo dicitore», secondo la nota formula del Bandello, calibrata giustappunto sull'orale facondia del suo dire, ossia del suo recitare (come si è appena visto per il Barlacchia «dicitore a comedie»): un *performer* che può allietare in modo memorabile il desinare di Giovanni de' Medici con «una delle sue novelle» – «una», si capisce, delle novelle che notoriamente conosce e racconta, delle «sue» solite, tante, famose «novelle».<sup>56</sup> Novelle che però Machiavelli, benché prolifico e poliedrico scrittore, non risulta aver quasi mai scritto, con l'eccezione dell'autografo del *Belfagor* e con quella – che è specialmente indicativa – delle novelle che incastona in altri generi di scrittura, e specialmente in quella epistolare: quando scrive a un corrispondente lontano, allora si può capitargli di raccontare una disavventura propria o di amici comuni (alludo ovviamente alle lettere sulla “camicia” veronese o sul Brancaccio uccellatore)<sup>57</sup> trasfigurando quei resoconti in raffinati congegni narrativi nutriti dalla profonda metabolizzazione dei temi, i modi, gli stili della tradizione novellistica toscana, a riprova dell'effettiva sua maestria di novellatore, che qui prende forma grafica perché destinata a un amico assente. Il paradosso si ricompone naturalmente proprio così: le novelle – per Machiavelli e per la civiltà cui appartiene – sono storie che si *scrivono* per gli amici assenti, perché a quelli presenti si preferisce *recitarle* di persona, a viva voce e con vividi gesti.<sup>58</sup>

Del resto, per concludere chiudendo il cerchio, un paradosso analogo è prospettato proprio dal testo che incornicia la *Lisetta* nel giardino dei Pitti. È

55. M.M. Bandello, novella I 40, in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, vol. 1, Milano, Mondadori, 1934, p. 465.

56. Per altre annotazioni e notizie rinvio a L. Degl'Innocenti, *Machiavelli canterino?*, cit., pp. 45-47.

57. Rispettivamente la 194 da Verona a Luigi Guicciardini, dell'8 dicembre 1509 e la 249 da Firenze a Francesco Vettori, del 25 febbraio 1514; si leggono ora nella nuova edizione critica di N. Machiavelli, *Lettere*, a cura di F. Bausi ed altri, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 2022, vol. 2, pp. 783-795 e 1132-1147.

58. Un'eccellente conferma di questa consuetudine è offerta dalla lettera da Firenze del 3 marzo 1518 in cui Giuliano Brancacci racconta a Francesco Vettori, che si trova in Francia, le traversie novellistiche del comune amico Machiavelli, vittima di coliche renali e del furto d'un asino (vergata dalla mano del notaio Girolamo Rofia, fratello del Roberto segretario di Vettori, la lettera si legge nel ms. BRF Ricc. 2240, cc. 75r-93r: cfr. M. Simonetta, *Tutti gli uomini di Machiavelli. Amici, nemici e un'amante*, Milano, Rizzoli, 2020, p. 196).

il paradosso di una scrittura che trasmette una novella non soltanto richiamandone l'occasione di recita orale, ma proprio enfatizzandone quali massimi pregi giusto quei pregi che la scrittura non è in grado di trasmettere, se non come virtualità inespressa: i gesti e le voci del *performer*, esperiti da un pubblico fisicamente presente cui il lettore non può unirsi davvero. Anche in questo la novella è un genere ibrido tra diegetico e mimetico: come il copione di una commedia, una novella si può anche leggere in un libro, e si può leggere perfino in silenzio, ma non è solo testo; per realizzarla a pieno c'è bisogno di uno spettacolo.<sup>59</sup> Il lettore può ovviamente ricrearlo (ma solo in modo virtuale e parziale) per proiezione mentale, immaginando, mentre legge, un tipo di esperienza che egli stesso ha vissuto in altre occasioni: l'esperienza estetica, culturale e sociale del novellare insieme, durante il quale la novella anziché oggetto letterario depositato inerte in un libro torna a essere narrazione incarnata e agita. La novella è letteratura incarnata; in quanto tale – e non è un paradosso – la novella è assimilabile alle forme di patrimonio culturale immateriale, costantemente ricreato dalle comunità in correlazione col proprio ambiente e la propria storia: non tanto scrittura materialmente immutabile e meccanicamente riproducibile, quanto piuttosto cultura che prende vita, forma e senso solamente durante una *performance* che la incarni una volta ancora, che le dia di nuovo corpo, moto e vita, e ne rinnovi suono e senso.

59. Già Michelangelo Picone ha proposto, come per i *fabliaux*, l'analogia col libretto d'opera: la narrazione breve si affida infatti «alla *performance* estrosa e irripetibile del giullare, che recita, mimando o teatralizzando il suo testo, davanti a un pubblico che gli si dispone attorno. L'oralità è cioè il carattere privilegiato di realizzazione del racconto, e la scrittura che tenta di fissarne la consistenza non può fare a meno di registrarne le oscillazioni. [...] i manoscritti vengono a costituire quindi non l'opera, ma per così dire il libretto dell'opera»: M. Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana...*, cit., pp. 119-154: 126.

# *Da Giletta a Helen.* *Ancora su Shakespeare e Boccaccio*

di Piermario Vescovo\*

Il rapporto indicato nel titolo riguarda un doppio tragitto. Proverò a prospettare qui, in rapporto al tempo concesso all'esposizione, un percorso sintetico per cui da un primo campo, più ovvio e circoscrivibile, si possa almeno indicare il secondo, di ben diversa ampiezza.<sup>1</sup>

Il primo, di natura contestuale, riguarda un rapporto diretto tra due testi: un modello o "fonte" e un derivato, come si usa dire. Ovvero Shakespeare che prende spunto per il suo *All's Well That Ends Well* da una novella del *Decameron* (III 9). In essa, Giletta, figlia del medico Gerardo di Nerbona, viene dichiarata presa d'amore fin da bambina per Beltramo («il quale era bellissimo e piacevole»), figlio di Isnardo, conte di Rossiglione, suo coetaneo e col quale ella cresce insieme, ma da lei distinto dalla nobiltà di rango. All'inizio del racconto – morti i rispettivi padri – i due giovani vengono separati, perché Beltramo, orfano di un "grande" del regno, viene preso in tutoraggio a Parigi dal re di Francia, che però, nel frattempo, si inferma, a causa di una *fistola* nel petto. Nessun medico riesce a guarirlo e Giletta, «sì come colei che già dal padre aveva assai cose apprese» (§8), si mette in cammino per provarsi nell'impresa in cui grandi luminari hanno fallito. Il re inizialmente si oppone, davanti a una giovane donna che intende competere con medici vecchi e di lunga esperienza, ma alla fine, non avendo niente da perdere, accetta e Giletta riesce ovviamente a guarirlo. Richiesta dal re di esprimere un desiderio, ella risponde: «Adunque, monsignore, ho io guadagnato Beltramo di Rossiglione, il quale infino nella mia puerizia io cominciai a amare e ho poi sempre sommamente amato» (§18: si sottolinei il termine *guadagnato*). Ma Beltramo, «quantunque [Giletta] molto bella gli paresse,

\* Università Ca' Foscari Venezia.

1. Le prospettive generali per questo intervento sono nel mio *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia, Marsilio, 2020, qui anche una prima analisi di *All's Well That Ends Well*, alle pp. 115-123, da cui l'"ancora" del titolo.

cognoscendo lei non esser di legnaggio che alla sua nobiltà ben stesse» sdegnosamente la rifiuta. Il re gli impone di prenderla per moglie ed egli non può che obbedire. I commenti al *Decameron* mostrano di intendere in senso debole la risposta di Beltramo – «voi mi potete torre quanto io tenga, e donarmi, sì come vostro uomo, a chi vi piace» (22-24) – mentre si tratta di un'esatta enunciazione in termini di diritto legale, che afferma la potestà del re di espropriare i beni e le persone a lui sottoposte. Beltramo, celebrato rapidamente il rito, chiede al re di tornare con la propria sposa a Rossiglione «e quivi consumare il matrimonio», ma, in realtà, parte per l'Italia senza consumazione di sorta, e si dà alle armi, diventando capitano di una fazione fiorentina nella guerra contro i senesi. Giletta – temendo per la vita dell'uomo che sommamente ama – si dichiara per lettera a lui disposta ad andarsene da Rossiglione purché egli torni là e viva felice. Beltramo risponde, sprezzante, che lei può fare quello che vuole, e che lui tornerà a considerarla sua consorte solo quando, recando in braccio un figlio «da lui acquisito», ella porterà insieme al dito l'anello da cui egli mai intende separarsi, (§30). L'anello, «assai caro [a Beltramo, che] né mai da sé il partiva per alcuna virtù», rappresenta ovviamente, materiandola in simbolo, la sua appartenenza di casta.

Così Shakespeare esplicita precisamente tale nesso riprendendo la novella boccacciana:

A ring [...]
 that downward hath succeeded in his house
 from son to son some four or five descents
 since the first father wore it.
 (III.7.22-25)

[Un anello [...] trasmesso di padre in figlio per quattro o cinque generazioni nella sua famiglia, da quando il capostipite lo portò.]

Si potrebbe, avendo tempo, aprire parentesi sul motivo dell'anello di discendenza, a cui appartiene – nel passaggio dei significati del lemma *fede* dall'uno all'altro piano, dalla stirpe o discendenza alla religione di appartenenza – il caso celeberrimo, per restare a Boccaccio, evocato nella novella che Melchisedech narra al Soldano di Babilonia:

io mi ricordo aver molte volte udito dire che un grande uomo e ricco fu già, il quale, intra l'altre gioie più care che nel suo tesoro avesse, era uno anello bellissimo e prezioso; al quale per lo suo valore e per la sua bellezza volendo fare onore e in perpetuo lasciarlo ne' suoi discendenti, ordinò che colui de' suoi figliuoli appo il quale, sì come lasciatogli da lui, fosse questo anello trovato, che colui s'intendesse essere il suo erede e dovesse da tutti gli altri essere come maggiore onorato e reverito. (I.3)

Si pensi, per il rapporto tra anello di trasmissione e fede matrimoniale, guardando alla precedente produzione shakespeariana, ovviamente, in particolare, a *The Merchant of Venice* (ispirato a una novella pure trecentesca di ser Giovanni fiorentino, ma che Shakespeare avrebbe potuto credere, come ha mostrato Renzo Bragantini, di Bandello: però in quel caso col significativo utilizzo, come ho provato a documentare altrove, anche del racconto dei *Gesta Romanorum* che ispira la novella).<sup>2</sup> In essa Bassanio vince in una “lotteria” la mano di Portia, secondo la volontà del defunto padre di lei, ma quindi Portia, dopo la reciproca promessa matrimoniale, si precipita a Venezia, davanti al Doge, nel procedimento legale in atto, fingendosi un giureconsulto, per salvare Antonio, firmatario del sanguinoso contratto con Shylock, per aiutare Bassanio. In questo caso, tra parentesi, nulla risulta esplicitamente del mestiere esercitato dal padre di Portia, ma se la domestica lo ricorda come un secondo Catone, visto il nome della figlia, è lecito supporre che una qualche relazione di apprendimento si dia anche qui. Dunque Bassanio infrange il giuramento che lo ha unito a Portia, relativo all’anello “rivettato” nella carne del suo dito, facendone dono al giureconsulto Balthazar, a riscatto della libbra di carne pretesa dal contratto che lega Antonio a Shylock, non sapendo, ovviamente, che costui è in realtà la sua sposa travestita, che potrà dunque disporre dei due anelli e ora compiere volontariamente la sua scelta, superando l’assegnazione della “lotteria” paterna.

Anche la vicenda di Helen e Bertram in Shakespeare mette in atto uno scioglimento processuale del caso, del tutto assente in Boccaccio. Finita la guerra in Italia e tornato a casa, Bertram si crede liberato dal vincolo, credendo morta Helen, mentre ella in realtà era pellegrina in terre lontane (dalle parti di Santiago de Compostela), e può così pensare finalmente di convolare a nozze con una donna di rango, come la figlia dell’*old lord* Lafeu. Egli si rallegra crudelmente di ciò, mentre la Contessa-madre, personaggio introdotto da Shakespeare rispetto alla trama boccacciana, insieme all’intera corte e al re di Francia, non cessano di piangere quella donna esemplare. Ma, appunto, un improvviso e inatteso arrivo sembra incolpare addirittura Bertram della morte della sposa e induce il re a un procedimento inquisitorio.

Si è accennato alla differenza sostanziale nella trama shakespeariana, fin dal suo avvio, che vede, di contro alla totale assenza delle madri e ai due padri defunti di Bertrando e Giletta, l’introduzione del personaggio della Contessa-madre, vedova del defunto conte di Roussillon, che, compreso l’amore di Helen per il figlio, non solo non lo contrasta, ma considera costei

2. Si veda il mio “*Nei decreti di Venezia*”. *Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 11-72.

anzi una figlia, riconoscendo in lei un’“impressione” elettiva di nobiltà, specie per la sua capacità di dare oltre *mensura*: «There is more owing than is paid, and more shall be paid her than she’ll demand» (I.3.100-102, ovvio il richiamo a *Measure for Measure*, altro testo shakespeariano in cui centrale risulta la procedura giudiziaria).<sup>3</sup>

Il *play* shakespeariano mette dunque in atto un lungo percorso di “guarigione”: non solo quella dagli accidenti “fisici”, che riguarda la fistola del re (pur se essa risulta, ovviamente, premessa alla seconda), ma dal vizio “morale” del resistente, ingrato, Bertram. Non c’è qui spazio per descrivere dettagliatamente il rifiuto di Bertram della sposa, e basti richiamare la relazione metaforica che egli indica tra la professione del padre e il carattere della figlia: se il “fisico” si occupa di corpi insani, la “dottoressa” potrebbe corrompere, per proprietà transitiva, l’intatta nobiltà del suo animo nel contatto col suo corpo («a poor physician’s daughter, my wife? Disdain / rather corrupt me ever»). Peraltro il giovane conte si accompagna a un falso e affettato mentore, finto uomo d’armi e finto nobile, ovvero al vanaglorioso e ridicolo Parolles. Un *carattere* simpaticamente abietto perché, al solito, illuminato di luce comica (come dice Benjamin in *Destino e carattere*),<sup>4</sup> per cui lo smascheramento e la derisione cadono esattamente nel punto più basso del percorso che conduce Bertram dall’iniziale altezzosità al divenire progressivamente ignobile. Questo vivo contrasto differenziante – come l’elezione a una nobiltà di fatto per Helen – manca del tutto alla schematica definizione del Beltramo boccacciano, bello e insensibile, che non muta però mai fisionomia nel corso del racconto.

Beltramo, nell’esercitare a Firenze il mestiere delle armi, si innamorava nella novella di una giovane e nobile fiorentina, però impoverita, e tale passione non viene descritta da Boccaccio come in sé riprovevole. Ben diverso il comportamento di Bertram, in questo caso spregevole corruttore, nei riguardi della giovane di cui egli si accende: «And brokes with all that can in such a suit corrupt the tender honour of a maid» (“Si dà da fare in tutti i modi

3. Anche i segni dell’amore vengono indicati in questo senso nella sua giovinezza, come nobilitanti, col ricorso a indubitabili termini-chiave quali *show* (nel senso originale di “segno visibile”) e *seal* (“sigillo”): «Is it the *show* and *seal* of nature’s truth, / where love’s passion is *impressed* in youth» (vv.128-129). Helen deve quindi porre – ciò che Giletta non faceva – la questione del suo ruolo («My master, my dear lord he is, and I / his servant live and will hei vassl die») e la Contessa-madre ribaltare l’ assunto; basti la frase conclusiva: «Yes, Helen, you might be my daughter-in-law» (v. 163).

4. Per l’applicazione a Shakespeare, e in particolare a *Measure for Measure*, si veda il mio saggio cit. a n. 1, in part. pp. 94-106.

per cercare di corrompere il tenero onore di una vergine”), confessa, del resto, la vedova, madre della fanciulla (III.5.71-72) a una donna che ella non sa essere proprio la sposa in incognito del corruttore. La fanciulla fiorentina si chiama Diana, ma Bertram la appella nei suoi approcci col nome di Fontibell (IV.2: «They told me that your name was Fontibell»), secondo i commenti delle principali edizioni shakespeariane lubrica allusione all’organo sessuale femminile: una “bella fonte”, insomma, diversa da quella che evoca il nome della Dea che Atteone vide bagnarsi. Quando Bertram si troverà nel V atto di nuovo faccia a faccia con la giovane, venuta apparentemente a reclamare giustizia davanti al re di Francia il giorno del suo fidanzamento, egli cercherà di difendersi dall’accusa di averla corrotta con falsa promessa, infamandola come meretrice da guarnigione («a common gamester to the camp»), con cui egli si è semplicemente “divertito” («My lord, this is a fond and desp’rate creature / whom sometime I have laughed with»: V.3.180-181). Si osservi peraltro che la fiorentina Diana fa di cognome Capilet, lo stesso della veronese Giulietta, che suonava evidentemente prestigioso tanto alle orecchie del re di Francia in commedia che degli spettatori londinesi in sala.<sup>5</sup>

Ripartiamo dal piano che Giletta espone alla madre della giovane fiorentina nella novella boccacciana, in una macchinazione punitiva che prevede la sua sostituzione a essa:

A me bisogna che voi, per alcuna persona di cui voi vi fidiate, facciate al conte mio marito dire che vostra figliuola sia presta a fare ogni suo piacere, dove ella possa esser certa che egli così l’ami come dimostra; il che ella non crederà mai, se egli non le manda l’anello il quale egli porta in mano e che ella ha udito ch’egli ama cotanto; il quale se egli ’l vi manda, voi ’l mi donerete. E appresso gli manderete a dire vostra figliuola essere apparecchiata di fare il piacer suo, e qui il farete occultamente venire e nascosamente me in iscambio di vostra figliuola gli metterete al lato. Forse mi farà Iddio grazia d’ingravidare; e così appresso, avendo il suo anello in dito e il figliuolo in braccio da lui generato, io il racquisterò e con lui dimorerò come moglie dee dimorar con marito, essendone voi stata cagione. (§ 46-47)

Giletta, spacciandosi per la fanciulla, ricevuto in consegna preventiva l’anello di casta da Beltramo, viene da lui “ingravidata” addirittura di una coppia di gemelli, «maschi, simigliantissimi al padre loro» (§56), vincendo la propria partita, adempiendo alle condizioni impossibili indicate dallo sposo. Beltramo, che nella novella mai tuttavia giunge a degradarsi davvero in comportamenti deteriori, non potrà davanti a tanta prova che apprezzare

5. In realtà, come è noto, un cognome cremonese, riferito a Verona solo per la cattiva deduzione dell’accostamento ai *Montecchi* nel celeberrimo verso di Dante (*Paradiso* VI 107): «Vieni a veder Montecchi e Cappelletti».

l'ingegno di Giletta e ritenerla così, finalmente, degna di lui, facendola rivestire «di vestimenti a lei convenevoli» e da quel giorno in poi «amandola e sommamente avendola cara». Ovvero riconoscendole quanto le aveva negato e “scegliendola” davvero: un po' quello che accade all'umile contadina Griselda nel percorso di prove messo in atto dal marchese di Saluzzo, nell'ultima e tra le più celebri novelle del *Decameron*. Solo che qui è ovviamente la donna, attiva e non remissiva, a stabilire il tragitto. Altrove, viste altre pertinenze che rivela la lettura di *Othello* relativamente a dispute legali sul *conubium*, ho provato a documentare un preciso ricordo in Shakespeare della novella di Tito e Gisippo, posto che anche Helen, spacciandosi nel buio della camera da letto con Bertram per la fiorentina Diana, compie, al femminile, lo stesso atto compiuto da Tito spacciandosi con Sofronia per Gisippo.<sup>6</sup>

Ciò che più importa risulta però nel fatto che Shakespeare aggiunga all'anello al centro della trama di Boccaccio un secondo anello, che il re di Francia in persona dona a Helen, riconoscendole uno stato di nobiltà di fatto, la cui esistenza viene rivelata però solo nell'inquisizione finale.

Incrementando la *suspence*, complicando l'intreccio, Diana Capilet arriva alla festa, smascherando, a un tempo, l'impostura del corruttore e mandando a monte il fidanzamento di Bertram con la figlia del nobile Lafeu. Anche lo spettatore trepidante – pur sapendone più del re-giudice – dispone solo in parte degli elementi utili a una completa ricostruzione del quadro, non avendo notizia di un anello donato dal re di Francia a Helen, che ella ora ha affidato a Diana. Diana infatti esibisce non solo l'anello di Bertram, “sigillo” del giuramento fedifrago, che pure ovviamente possiede Helen, che a lei si sostituisce nel buio della camera da letto facendosi ingravidare, ma un secondo anello, che il re infatti riconosce come quello da lui donato a Helen, e di cui apprendiamo solo a questo punto l'esistenza. Come può Diana possederlo? Dunque egli conclude che lei e Bertram lo strapparono dal dito di Helen uccidendola. Bertram, che mente sulla reputazione di Diana, ma che crede ovviamente di avere donato a lei il suo anello di casta, tenta di giustificarsi affermando che l'anello che ella mostra gli fu lanciato dalla finestra da una sconosciuta, per attirarlo, e che lui lo donò in luogo del suo alla “prostituta da guarnigione” che ora lo sta accusando. Ma come può, di rincalzo, ribatte il re, ora Diana, venuta ad accusarlo, dichiararsi ad un tempo vergine e sedotta da Bertram?

Questo anello, senza passaggi ereditari di sorta, è in realtà assai più prezioso, – *four or five descents* a partire da un *first father* dell'altro anello,

6. Si veda il mio “*Nei decreti di Venezia*”..., cit., pp. 127-133.

quello di casta dello sposo, non sono poi gran cosa rispetto alla nobiltà del re di Francia – e fu donato a Helen dal re come una sorta di pegno di grazia:

This ring was mine, and when I gave it Helen  
I bade her, if her fortunes ever stood  
necessitated to help, that by this token  
I would relieve her. (V.3. 84-87)

[Questo anello era mio, e quando lo diedi a Helen le ordinai che, nel caso le sue fortune fossero state bisognose di aiuto, con questo segno l'avrei soccorsa.]

Egli, inoltre, rievoca le precise parole del giuramento pronunciato da Helen nel mettersi l'anello al dito:

She called the saints to surety  
that she would never put it form her finger  
unless she gave it to yourself in bed,  
where you have never come, or sent it us  
upon her great disaster. (109-113)

[Ella chiamò a testimoni i santi che non se lo sarebbe mai tolto dal dito, a meno che non lo avesse dato a te nel letto, dove non sei mai andato, o mandato a noi, in caso di grande disastro.]

Solo nel momento in cui il re sta per far arrestare Diana insieme a Bertram, dunque, costei scopre il suo ruolo di “spalla” di Helen. La creduta morta appare allora, dichiarando di portare nel suo ventre un bambino che scalcia («dead tough she be she feels her young one kick»: 304), qui non ancora partorito come i due gemelli di Giletta in *Boccaccio*. Fa dunque il suo ingresso in scena in posa trionfale, padrona di due anelli (appunto come Portia nel *Mercante di Venezia*), in un finale magistrale, perché risparmia al personaggio, e al pubblico, qualsiasi racconto ricostruttivo.

Bertram, perdonato, non potrà che amare Helen, ma senza potestà di sceglierla. Egli aveva prima dichiarato, anzi, di avere già cominciato a rimpiangerla, ricostruendone la virtù e ricordandone la bellezza, dopo un primo, empio, rallegramento, credendo di aver ritrovato con la sua morte la libertà.

Vorrei ora tentare di accostare brevemente il secondo campo, cui alludevo all'inizio, relativamente a una definizione del genere comico, o meglio, di ciò che appare più pertinente a una declinazione teatrale del lieto fine che si inquadra nei termini della complicazione della trama, appunto secondo la materia della narrazione imposta alla terza giornata del *Decameron*, in cui la

novella di Giletta di Nerbona si colloca, in posizione quasi finale. Giornata, appunto, «nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse».

Di contro a un'idea che eleggerebbe piuttosto a tal fine la quinta giornata, dopo quella degli amori tragici, che ovviamente alla terza segue, si tratta qui non solo dell'iscrizione di una vicenda amorosa a una trama di peripezie, per percorso travagliato, ma del raggiungimento di un *happy ending* attraverso *industria*. Un'*industria*, se si fa riferimento al genere commedia, differente da quella affidata al servo faccendiere o al personaggio agente in genere secondo il canone latino, che segna l'imitazione medievale e la rinascita rappresentativa secondo-quattrocentesca. Il nocciolo romanzesco, introduciamo pure questa parola, risiede già nel terreno dei generi narrativi, precisamente nella contrapposizione alla risoluzione immediata o alla battuta pronta tipiche della forma breve (come tale, tra l'altro, in sé incompatibile con uno sfruttamento teatrale) della conduzione complessa e travagliata.

Una bellissima pagina di Giorgio Melchiori immaginava lo stupore degli spettatori originali di *All's Well That Ends Well* – qui come altrove, per altre eroine dell'ultimo Shakespeare – davanti a una femminilità resa ancora più forte dal fatto che questa condizione era sostenuta originalmente sulla scena da attori uomini: «effetto alienante dell'inversione dei sessi per evidenziare le funzioni specificamente simboliche e dialettiche di questa rispetto alle commedie governate dalla norma realistica». <sup>7</sup> Diciamo pure dalla commedia di struttura classica o che si sviluppa dalla novella di beffa, come nel canone primo-cinquecentesco prevalente.

A questo tipo di osservazioni si può agganciare infatti, prendendo a punto di riferimento in un senso più ampio la coppia Giletta-Helen, l'elezione di un personaggio femminile forte e volitivo a rappresentare due momenti assai distanti nella storia della tradizione in cui novella e teatro si succedono. Ciò significa poter osservare, da una parte, una durata lunga, tra la metà del XIV e l'inizio del XVII secolo, ma anche, dall'altra, un arco breve, che riguarda la collocazione di questa commedia nella parte finale della produzione shakespeariana (peraltro *All's Well* andò in scena dopo, e forse immediatamente dopo, la peste londinese del 1603, con un possibile riferimento profondo all'opera di provenienza della novella che la ispira). Sulla questione, in generale e in particolare, ho pure provato a mettere in campo alcune riflessioni, per il rapporto tra peste e teatro (credo pertinente allo stesso ragionare della brigata nel giardino), ma non c'è qui tempo per riprendere tale partita. <sup>8</sup>

7. G. Melchiori, *Shakespeare*, Roma-Bari, Laterza, 2000 [prima ed. 1984], p. 499.

8. Si vedano ancora le considerazioni nel mio *L'incerto fine...*, cit., in part. pp. 31-88.

Il richiamo cronologico all'opera shakespeariana importa ancora, spostando il punto di osservazione, le divaricate, direi anzi esattamente divaricate, scelte formali dal punto di vista dell'articolazione drammatica, che conducono a opposte risoluzioni di una stessa materia romanzesca (nel senso del termine che abbiamo indicato): da una parte, per chiamare a deporre i casi estremi, la concentrazione in un esatto "giro di sole" della storia di Prospero in *The Tempest* (con continui richiami all'ora del giorno, dove Milano è solo evocata dallo spazio di un'isola in mari lontani) e, dall'altra, la durata amplissima, addirittura sedici anni con un'ellissi di quindici anni che cade tra il quarto e il quinto atto, delle storie di Leonte, Polissene ed Ermione, e poi dei loro figli, Perdita e Florizel, tra la Sicilia e la Boemia, in *The Winter's Tale*.

Un autore francese della prima metà del Seicento, avverso alle regole pseudo-aristoteliche e tra i simpatizzanti della drammaturgia spagnola, ragiona a breve distanza, nel 1637, ovvero nell'anno della *querelle* suscitata dal *Cid* di Pierre Corneille, sui drammi a "puntate". In questo testo, anonimo e variamente attribuito (ma ciò qui ora non importa), che si intitola *Discours à Cliton sur les observations du Cid*, si legge una dichiarazione relativa a quelle *pièces* per cui la complicazione e l'estensione della trama nel tempo e nello spazio generava appunto "drammi a puntate". Oltre una certa misura, se un *sujet* ha bisogno di troppe *journées*, forse sarebbe meglio, suggeriva l'autore del libello, dedicarsi a un *poème épique* piuttosto che a un *poème dramatique* (la parola *roman* appare nel testo, ma, vista la sua collocazione doppia e con prevalente riconduzione all'uso medievale, con uso del tutto laterale, rispetto alla doppia accezione di *poème*).<sup>9</sup> Si tratta, in realtà, per il nostro sguardo retrospettivo, dell'indicazione del rilievo della diversa via del romanzo.

La questione, dunque, riguarda – tornando al vasto panorama dell'arco maggiore che si stende tra Giletta ed Helen – un rapporto più complicato rispetto a quello che si suole normalmente considerare nei termini del confronto novella/teatro, per come lo si pone convenzionalmente nella cosiddetta "storia dei generi", ovvero quello di uno sviluppo della forma novellistica nella sua complicazione che conosce la triangolazione o l'intermediazione della forma teatrale. Ci sono, peraltro, esperienze esemplari nella drammaturgia italiana che mostrano la progressiva crescita d'intreccio della commedia rispetto al modello della tradizione latina, plautina e terenziana. Mi limito a ricordare il caso esemplare degli *Ingannati*, anche perché doppiamente pertinente: in prima istanza per l'esatta contrapposizione dell'articolazione della drammaturgia degli Intronati alle forme testimoniate nella

9. *Discours à Cliton*, in G. Dotoli, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du "Cid"*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 292-295 e si veda P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 183-189.

stessa Siena dai Rozzi, che si applicano sostanzialmente alle forme semplici (si pensi alla penetrazione novellistica in altra tradizione rusticale, quella che conduce Ruzante a *L'Anconitana*, dove il duetto di servo pavano e padrone veneziano farcisce la trama di agnizioni dei giovani che parlano in toscano, rapiti dai turchi e con una giovane donna travestita da uomo); in seconda istanza proprio per la ripresa, prima nella fitta imitazione italiana, e poi europea, in un'altra esemplare opera shakespeariana come *The Twelfth Night*.

Termino questo percorso indicando il filo di una prospettiva in un libro che Nadia Fusini ha recentemente ristampato a distanza di congruo tempo, dove, peraltro, oltre che di *The Winter's Tale* e di *The Tempest* si ragiona anche su *All's Well That Ends Well*, pur se prevalentemente dal punto di vista di un personaggio, sopra ricordato, come Parolles, proprio per la questione del superamento del teatro romanzenso, ovvero di quello che gli inglesi chiamavano *romance*, verso il moderno romanzo, che però essi indicano, con passaggio a un uso completamente diverso delle nostre etichette e categorie, col termine *novel*.<sup>10</sup>

Il titolo del *play* che Shakespeare trae da Boccaccio, da Giletta a Helen, può apparire, nella prospettiva di uno scontato *happy ending*, tautologico e fin ridondante. Fusini richiama al proposito un proverbio inglese, ovvero «all shall be well and Jack shall have his Jill», come apparente, banalizzante, riduzione nel doppio senso osceno dell'agnizione al congiungimento di due organi, più che di due individui. Ma qui Jack non vuole affatto Jill né il congiungimento, spinto o meno dall'amore, viene impedito da cause di forza maggiore, come per esempio, per richiamare un altro esemplare caso boccacciano, accade ad Alatiel, figlia del soldano di Babilonia, che «per diversi accidenti in ispazio di quattro anni», passa per i letti di nove uomini in luoghi diversi, giungendo infine come vergine alla destinazione iniziale, raggiungendo il talamo nuziale del re del Garbo. Ma, appunto, in questo caso palese, dove plurime sono vicissitudini e traversie, non si dà, a carico dell'eroina, quell'*industria* che specificamente caratterizza il *romanzenso* moderno. Fusini osserva puntualmente che il *novel* soppianta il teatro romanzenso nell'Inghilterra, e si tratta di un esito tanto più evidente perché in essa, aggiungerei, i puritani chiudono materialmente i teatri. Ma credo che l'osservazione e l'ipotesi di lavoro funzioni, con prosecuzione temporale, anche per l'Europa continentale per il rapporto tra il nascente romanzo e il teatro romanzenso, tanto sulle scene libere dalle regole (la spagnola) che in quelle (l'italiana e la francese) che provano a rinchiudere nella durata regolare, nell'arco di un giro di sole o di un giorno, l'estensione romanzenca che procede dalla novella *di accidenti e industria*. Ed

10. N. Fusini, *La passione dell'origine. Studi sul teatro shakespeariano e il romanzenso moderno*, Roma, Minimum Fax, 2023 (la prima edizione risale al 1981).

è la stessa definizione delle unità pseudo-aristoteliche a definire, appunto per Italia e Francia, una chiusura che mette a patti l'estensione del tempo della storia con la restrizione del tempo della rappresentazione.<sup>11</sup>

Peraltro il romanzo è la forma che risolve (nel senso del suo superamento) la tragedia (cito ancora Fusini: «Nel suo tempo progressivo l'attimo, che è l'unità di tempo a-temporale della catastrofe tragica viene come diluito; nella sua forma si iscrive non la morte, ma la maturazione dell'eroe. Che è un giovane, il quale si farà adulto»).<sup>12</sup> Il romanzo come forma non validata, senza legittimità né pedigree, come i suoi protagonisti. Verranno – guardando all'Inghilterra – il trovatello Tom Jones, l'avventuriera Moll Flanders, l'esule volontario Robinson, solo per citare qualche personaggio esemplare.

Ma penso per l'Italia a quel tempo – ragionando su cose di cui mi sono a lungo occupato – che risulta attuato dalle premesse in commedia del romanzo, che certo esiste ma che non giunge a risultati di prima grandezza, ovvero a quel teatro che guarda al coevo romanzo inglese e francese. Penso soprattutto a Carlo Goldoni, alle trame costipate nella durata di ventiquattro ore di un'opera, esemplare e poco nota, come *L'incognita* (che ha peraltro come fonte una tragicommedia di Giovan Battista Andreini: *Lelio bandito*), ma anche alla sua *Pamela* ispirata a Richardson, a *I due gemelli veneziani*, che intreccia trame stereotipe di commedia gemellare alla storia di un'eroina attinta alla *Vie de Marianne* di Marivaux, loro sorella incognita; penso all'*Avventurieri onorati* in cui l'autore racconta le sue pratiche varie e le sue peregrinazioni guardando a Tom Jones (mentre Pietro Chiari, che al romanzo direttamente si dedicherà, lo metteva intanto in scena in una riduzione a puntate), penso a *Mirandolina* ma soprattutto a *Giacinta*, che compie un percorso di formazione, anzi di disillusione dalla vanità della moda e dall'amore, in una commedia scandita in tre parti, la *Trilogia della villeggiatura*, in un percorso, appunto, bisognoso di un tempo più lungo rispetto a quello concentrabile o stipabile in una "giornata" di commedia.<sup>13</sup>

11. Per Fusini l'emblematica chiusura, che si esprime in rinuncia (rottura della bacchetta magica), nel caso di Prospero. Colgo l'occasione per riportare, sempre dal *Discours à Cliton*, questa puntuale osservazione relativa all'origine o alla serrata codificazione delle cosiddette unità o della *journée ordinaire*: «Encore que ses partisans la tirent de loin, et la fassent venir de la Grèce, et du pays Latin, le nom qu'elle porte [règle des vingt-quatre heures] m'assure que si elle n'est originaire d'Italie, au moins elle y est naturalisée, car les Italiens comptent les jours par vingt-quatre heures, à la façon de juriconsultes qui distinguent le jour civil du jour naturel» (p. 278).

12. Fusini, *La passione...*, cit., p. 25.

13. Una prosecuzione di questo intervento, in un convegno di data poco successiva, *Le connessioni fra romanzo e teatro nel Settecento e nel primo Ottocento* (Sapienza Università di Roma, 9-10 novembre 2023), col titolo di *Romanzesco teatrale. Riflessioni sparse*, è in corso di stampa negli atti (Losanna, Peter Lang).



«Dalle favole vostre [...] si ha larghissimo campo di comporre comedie e tragedie».

Giraldi Cinzio narratore e “rappresentatore”

di Marzia Pieri\*

La straordinaria fortuna scenica di un novelliere iper-letterario come gli *Ecatommiti* si presta bene per indagare l’inseparabile nesso del teatro cinquecentesco con la tradizione novellistica e cavalleresca. Che a inizio '500 l’arcipelago *in fieri* della drammaturgia, ancora incerta di sé, peschi immediatamente e massicciamente dai bacini delle narrazioni conferma un fenomeno che da sempre riguarda il destino e il consumo delle storie condivise; inseguendo il fantasma del teatro classico ritrovato si drammatizza disordinatamente un po’ di tutto: Apuleio, Virgilio, Ovidio, Luciano e anche – *in minore* – Boccaccio; sono esperimenti di riuso di cui sopravvivono pochi fossili testuali ma molte testimonianze; a corte e in piazza, in un regime ancora di forte oralità, i pionieri delle prime riduzioni drammatiche di novelle decameroniane che ci sono pervenute, come la *Virginia* dell’Altissimo o la *Panfila* del Cammelli,<sup>1</sup> sono spesso, e non a caso, dei canterini improvvisatori; a Siena Bastiano di Francesco Linaiuolo recita da solista la *Novella d’un*

\* Università degli Studi di Siena.

1. In quest’epoca di labili confini fra lettura ad alta voce e drammatizzazione, lo spettacolo recitato stava elaborando i propri codici distintivi utilizzando le fonti novellistiche e cavalleresche nei modi più svariati e sperimentali. Ricordiamo il caso di un cantastorie romano di primo '500 che si portava dietro, come strumento di lavoro, una sorta di biblioteca portatile di 53 operette rilegate insieme, che, oltre a rime sacre e profane proverbi e pezzi di poemi, comprendeva la novella di Griselda e Gualtieri (M. Adorasio, *Cultura in lingua volgare a Roma tra Quattro e Cinquecento*, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 1976, pp. 19-36). Anche più tardi queste pratiche sopravvivono, come testimonia un’interessante notazione di Leone de’ Sommi, spettatore deluso di un allestimento in versi sciolti della novella di Calandrino e Bufalmacco, di cui lamenta la spiacevole cantilena e la pessima resa scenica, per «la astrazione del soggetto, mal atto da rappresentarsi in fatti: perciò che l’occhio de lo spettatore, che pur vedeva quel sciocco (il qual pensava di non esser veduto), non li lassava credere che colui fosse cotanto mocicone, che si pensasse di essere invisibile; onde si toglieva, ne i duoi capi

*Monaco e d'un Abate*, ridotta in ottonari dal *Novellino*, e traveste in terza e ottava rima la storia di Tito e Gisippo (X 8) come *Egloga di Amicizia*; mentre è ignoto l'autore della *Commedia* ricavata dalla novella di Ippolito e Leonora recitata alla corte di Ferrara nel 1492.<sup>2</sup>

Vorrei puntare dunque l'attenzione su come il molteplice, poliedrico, strumentale consumo orale e recitativo dei testi contribuisca a generare forme e linguaggi espressivi che diventeranno solo più tardi generi provvisti di forme e di regole;<sup>3</sup> negli scambi e nei trattenimenti di questa società, sia in ambito signorile che municipale, la stessa storia può circolare in tanti modi diversi: raccontata ad alta voce da un dicitore-attore, recitata privatamente in camera oppure allestita in palco con o senza supporti scenografici e costumistici, trasformata in gioco o in sfida equestre, proposta in forma di questione a una brigata partecipe; quel *valete* di remota ascendenza plautina può chiudere con identica funzione allocutoria un omaggio encomiastico offerto a papa Borgia in forma di tragicommedia politica (il *Fernandus servatus* di Carlo Verardi), il prologo della prima *Cortigiana* o una frottola aretinesca per una festa dei Gonzaga (*Coriero mandato da Venere a cercare l'amore*), la lettera/novella del Bibbiena al Medici sugli amori del duca di Calabria (tutta da ascoltare), o il congedo metateatrale di una commedia vera e propria come la *Mandragola*.<sup>4</sup> Ma sappiamo che poi sono Bibbiena e Machiavelli a

principali, la naturalità alla favola, la quale, come è priva di quella, si può dir priva de lo spirito» (L. De Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, il Polifilo, 1968, p. 23).

2. Su questi pezzi di Bastiano di Francesco cfr. C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Ferrara, Panini, 1992, pp. 147 e 164; la novella pseudo-albertiana fu recitata in pubblico il 6 maggio 1492 e replicata in privato il 21 maggio nel salotto della duchessa Eleonora (cfr. C. Crespi, *La commedia di Ippolito e Lionora*, in «Carte romanze», I (2013), pp. 29-92). Fonti boccacesche sono utilizzate anche in altri componimenti drammatici destinati alle corti, come la *Danae* di Baldassarre Taccone per Ludovico il Moro, che si rifà alla *Genealogia deorum gentilium* (II, 32-32) o *Li sei contenti* di Galeotto del Carretto per Isabella d'Este, che contamina novelle della VII e VIII giornata del *Decameron*.

3. In un suo memorabile saggio Nino Borsellino osservava a questo proposito che «il consumo del testo, nonché coincidere con il suo sfruttamento retorico (o peggio grammaticale) è, in quanto riscrittura, consumo sociale» (*"Decameron" come teatro*, «Biblioteca teatrale», n. 9, 1974, p. 3).

4. Nella galassia festiva dell'epoca questi riusi drammatici di testi lirici e narrativi sono ovvi e continui: ricordiamo ad esempio che l'*Arcadia* finisce da subito smembrata nelle egloghe di Tebaldeo, Correggio ed Ercole Pio recitate a Ferrara e a Bologna nel 1506 e nel 1508 (cfr. F. Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento. Da Firenze alle corti*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 327-328), o che il 2 marzo 1495 ancora Niccolò da Correggio allestisce a Milano, in casa propria, la (perduta) *Festa de Ippolito Teseo e Florida* che rielaborava la storia di Iroldo Prasildo e Tisbina dell'*Innamorato* (cfr. M. Bregoli Russo, *Matteo Maria Boiardo e*

fissare le forme vincenti della commedia cosiddetta erudita fra Plauto e il *Decameron*, la cui ricodificazione teatrale è stata ampiamente esplorata dal versante del comico, a partire dalla ritualità cerimoniale della cornice, che produce uno «spettacolo [...] fatto di azioni senza intreccio».<sup>5</sup>

Tutto questo *sembra* soltanto remoto dal Giralaldi, letterato volontarista e ingegnoso alieno dal comico, che arriva tardi al volgare da un *milieu* latino di medico e di filosofo, e allestisce con caparbietà un laboratorio di tutti i generi volgari, in cui creazione e prassi sono indissociabili e molto resta inedito e non-finito. L'*hardware* dei generi lo ossessiona, eppure sulla novella, di incerto statuto e prestigio, non teorizza niente,<sup>6</sup> anche se costruisce una raccolta monumentale di centodieci racconti su misura per la corte estense, dove l'ombra del duca si allunga sul lavoro quotidiano dei poeti, impegnati nell'eterna competizione con Firenze. Il suo sperimentalismo si esercita a trecentosessanta gradi in gioiosa espansione creativa da quando il suo maestro allo Studio di Ferrara, Celio Calcagnini, fonda nel 1540 l'accademia degli Elevati votata a una militanza volgare organica al principato, e il Cinzio lascia l'insegnamento, viene nominato segretario ducale (cui pertengono, a fianco dei compiti istituzionali e diplomatici, le prerogative di animatore della vita di corte), mette in cantiere il poema e si butta nell'agone teatrale, votandosi all'impresa di rinverdire i fasti scenici delle origini, appannati dopo l'incendio del teatro ariostesco (mai più ricostruito nelle corti satellite dei figli di Ercole I) e minacciati dai nuovi primati toscani nella commedia.

Dei suoi undici testi teatrali otto sono esemplati su altrettante novelle<sup>7</sup> come varianti tragiche, comiche e tragicomiche di una sperimentazione drammatica, ricordiamolo, in gran parte occasionale e lasciata inedita, fatta di allestimenti semi-privati (spesso realizzati in casa dell'autore con il contributo recitativo di cortigiani e membri della famiglia ducale) a cui il principe destinatario o lo Studio sopperiscono economicamente in circostanze

Niccolò da Correggio, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara 13-17 settembre 1994), a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, p. 485.

5. N. Borsellino, "*Decameron*" come teatro, cit., p. 29.

6. Francesco Bonciani, come è noto, sarà l'unico a tentare una codificazione del genere sulla base di principi compositivi e retorici comuni a quelli della commedia e della tragedia nella sua *Lezione sopra il comporre le novelle*, del 1574; Giralaldi compie un'operazione in qualche modo inversa: invece che forzare la novella negli schemi della *Poetica*, flette la drammaturgia in direzione narrativa.

7. Ecco i titoli: *Orbecche* (II 2), *Altile* (II 3), *Selene* (V 1), *Antivalomeni* (II 9), *Eufimia* (VIII 10), *Arrenopia* (III 1), *Epizia* (VIII 5), *Eudemoni* (V 8). Estranee al novelliere sono le due tragedie di diretta commissione ducale tratte da fonti latine, la *Didone* e la *Cleopatra*, e il prototipo satiresco dell'*Egle*.

ufficiali, ma che talvolta prevedono semplici letture collettive seguite da vivaci discussioni;<sup>8</sup> questi diversi utilizzi possibili trapelano dal *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* come ovvi e ricorrenti, per esempio a proposito dei finali: le favole «terribili (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle rappresentazioni»;<sup>9</sup> da sempre, del resto, le commedie latine volgarizzate in prosa si leggono a corte come favole piacevoli, e sappiamo quanto Ercole I e Isabella fossero gelosi delle loro private raccolte manoscritte.

Il monocentrismo dell'*Orbecche*<sup>10</sup> ha messo in ombra il resto dell'avventura giraladiana, ma le tematiche romanzesche, cavalleresche, giuridiche e passionali esplorate nella sua opera conoscono un'eccezionale fortuna per il tramite principale del novelliere e grazie ai comici dell'Arte e alla diaspora europea di molti sodali di Renata di Francia. Tranne l'*Orbecche* e l'*Egle*, il suo teatro resta inedito fino al 1583, quando Celso Giraldi, dopo la morte del padre, pubblica *Le tragedie* presso lo stampatore Giulio Cesare Cagnacini di Venezia, e l'eterodosso contributo ecdotico dell'autore viene ignorato nel bilancio di Angelo Ingegneri, che ricapitola a fine secolo una tendenziosa storia della drammaturgia cinquecentesca nel suo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. Anche se *Orbecche* arriva immediatamente ai pubblici d'oltralpe come modello capostipite del senecismo teatrale europeo tradotta in francese da Jean-Edouard Du Monin e riadattata nei canovacci spagnoli di Zan Ganassa,<sup>11</sup> sono gli *Ecatommiti*, ristampati altre sei volte fra il 1566 e il 1608 e subito tradotti in varie lingue,<sup>12</sup>

8. Si rimanda all'introduzione di S. Villari all'edizione a sua cura di G.B. Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. XLII-XLIII.

9. *Ivi*, p. 236.

10. Sulle ragioni della peculiare fortuna dell'*Orbecche*, che Carlo Dionisotti (una volta tanto a torto) giudicava la sua unica prova di talento, riflette S. Villari, *Dallo scrittoio al teatro*, in «Italiq», XVIII (2015), pp. 15-34.

11. Nel suo trattato sulle commedie e le tragedie l'autore sottolinea compiaciuto che «in molti luoghi della Italia è stata solennemente rappresentata et già tanto oltre portata, ch'ella favella in tutte le lingue c'hanno cognitione della nostra, et non si sdegnò il Re christianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sé, avanti sua maestà, solenne mostra» (*Discorsi intorno al comporre...*, cit., p. 218). Renata fu certamente il tramite principale di questa precoce irradiazione francese, analizzata da R. Gorris Camos, «Jean Baptiste Giraldy Cynthien Gentilhomme Ferrarois», il *Cinthio in Francia*, in *Giovanni Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. Cherchi, M. Rinaldi e M. Tempera, Firenze, Olschki, 2008, pp. 77-129. È da notare che il Du Mounin occulta la fonte teatrale e fa riferimento al novelliere, dichiarando che «ce sujet se lit en l'*Hecatomythi*, ou *Cent Contes Italiens*» (p. 81). Nel decennio '70-'80, invece, il capocomico ferrarese Alberto Naselli, detto Zan Ganassa, si porta dietro con successo a Madrid proprio la tragedia; nello zibaldone manoscritto che conserva il repertorio della compagnia, redatto dal Magnifico, cioè Stefanelo Botarga, figurano sia un canovaccio intitolato *La tragedia de la Orbeque*, che una parziale traduzione spagnola dell'originale (cfr. M. Del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007).

12. Si rimanda alla *Nota al testo* di S. Villari a G.B. Giraldi Cinzio, *Ecatommiti*, Roma, Salerno Editrice, 2012, vol. III, pp. 1999 e sgg.

il giacimento di storie a cui attingono il teatro spagnolo e inglese senza passare per i testi drammatici, come nei casi celebri di *Otello* e di *Measure for measure* (III 7 e VIII 5), o di molti altri ancora da indagare, quali il dramma scozzese di Robert Greene ricavato dalla *Novella di Astazio e Arrenopia* (III, 1)<sup>13</sup> o le nove commedie di Lope recentemente segnalate da Irene Romera Pintor.<sup>14</sup> È quanto mai indicativo e interessante che un autore ancorato a un *milieu* cogente ed erudito quale è quello ferrarese e sostanzialmente rimosso dalla teoresi aristotelica intercetti il gusto dell'universale con tale successo.

Stabilire con precisione cronologie e filiazioni fra i racconti e le recite non è semplice e qui non intendiamo riassumere i dettagli della questione, ma solo alludere all'andamento generale dei fatti: gli *Ecatommiti* escono nel 1565 nella sabauda Mondovì, dove il vecchio segretario, sgradito al nuovo signore Alfonso II, ha dovuto accettare una docenza di retorica, a fianco del severo Roberto Bellarmino, nella diocesi di Michele Ghislieri, futuro Paolo V, quando il *Decameron* è già entrato nel mirino degli Inquisitori, all'indomani della bolla di Pio IV che obbligava gli insegnanti di ogni ordine e grado a pubbliche professioni di fede. La confezione iper-ortodossa della stampa (ansiosamente rivista in tre successive emissioni) è dunque, come è stato osservato, una specie di «abiura anticipata» da non sottovalutare, ridimensionando di molto l'esibita osservanza tridentina dell'autore;<sup>15</sup> l'opera infatti veniva da lontano e da tutt'altro contesto; il progetto era decollato ben 37 anni prima della *princeps*, nel 1528, quando erano freschi lo *shock* del sacco di Roma che fa da orrido cominciamento e la lettura delle *Prose* di Bembo che sollecitano l'autore in direzione di un classicismo volgare per lui tutto da scoprire.<sup>16</sup> L'officina girdaliana, come usava a Ferrara, è molto condivisa e discussa nella cerchia di Ercole II e in quella di Renata nella reggia di Consandolo: sappiamo dalle lettere che il principe seguiva le prove delle recite, di cui dettava i tempi di durata, interveniva personalmente a sollecitare gli attori poco preparati, e all'occorrenza chiedeva al segretario di fargli ascoltare qualche novella. Nella dedicatoria della *princeps*, indirizzata a Emanuele

13. Il testo di Greene è segnalato da F. Bertini, «*Havere a la giustizia sodisfatto*». *Tragedie giudiziarie di Giovan Battista Girdaldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Firenze, SEF, 2008, p. 183.

14. I. Romera Pintor, J.Ll. Sirera, *Disinganno e moralizzazione in "La infelice Marcela" di Virués. Sulle fonti girdaldiane della sua opera teatrale*, in G.B. Girdaldi Cinzio gentiluomo ferrarese, cit., p. 53.

15. Su queste affannose revisioni si veda U. Rozzo, *Gli Hecatommithi all'Indice*, in *La letteratura italiana negli "Indici" del Cinquecento*, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2005, pp. 183-244 (già in «Bibliofilia» 1991).

16. Sugli «obiettivi girdaldiani e sulla sua operazione di rinnovamento del genere novellistico» si rimanda al saggio di S. Villari, *Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla (Ecatommiti, I, 10) e altri spunti esemplari*, in «Studi girdaldiani», V (2029), pp. 295-309.

Filiberto di Savoia da Mondovì il 13 giugno 1565, il vecchio Giraldi rievoca questa trentennale gestazione dell'opera che ora si risolve a dare in luce, ricordando esplicitamente di averla tenuta nel cassetto per tanto tempo a disposizione delle occasionali richieste del duca:

Io, vedutomi avvanzar tempo di ripigliare in mano i tralasciati ragionamenti per lo spazio di più di trenta anni, *se non in quanto voleva l'eccellentissimo signore mio alcuna volta udirne qualche parte*, mi misi a rileggergli più tosto per pigliarne qualche ricreazione, nelle mie gravi molestie, che con animo di porgli nel publico. Ma, quantunque io gli abbia veduti nati nel campo de' miei più verdi anni, nondimeno, nel rileggergli, mi si sono offerti tali, che non mi sono paruti indegni che usi loro intorno qualche maggior diligenza in questi canuti. Laonde gli ho richiamati (come si suol dire) sotto la lima e vi ho messa quella maggior diligenza che mi hanno conceduta i noiosi travagli dell'animo e la indisposizione del corpo, acciò che, se non divenissero perfettamente tersi e polita, almeno potessero comparire men rozzi e rugginosi meno.<sup>17</sup>

Il laboratorio drammatico e quello novellistico, insomma, sono *ab origine* strettamente contigui e altrettanto legati agli intermittenti solleciti della committenza, e bisognerà quindi tenere in debito conto questo punto di partenza (la scommessa di una rifondazione cortigiana della novella da parte di uno scienziato-umanista approdato alla letteratura) e il suo punto d'arrivo sabauda e tridentino, ricostruendo nel loro contesto le tappe riconoscibili di una storia in larga parte sottintesa.

A Ferrara non si scrivevano molte novelle perché i poemi ne facevano ampiamente le veci; l'unico precedente legato agli Este è quello delle tardogotiche *Porrettane*, opera «festevole e jucunda» dedicate a Ercole I da Sabadino degli Arienti, e nella competizione sempre aperta con la Toscana c'era dunque un potenziale spazio vuoto da riempire. L'inevitabile *Decameron* è il modello antinomico da cui l'autore tenderà progressivamente a distanziarsi (per esempio passando dalle giornate alle deche), fino a conservarne, per così dire, soltanto l'esoscheletro; in questo processo emulativo il Cinzio ibrida evasione e edificazione, invenzioni e dottrina, costruendo un'ambiziosa enciclopedia di casi umani e storici nutrita di saperi scientifici e giuridici, che presuppone persino una preliminare presa di distanza dall'esercizio stesso del novellare. I membri della brigata, in fuga dal sacco verso Marsiglia, vi si rassegnano, in mancanza di alternative, nel tempo coatto della navigazione su proposta del giovane Ponzio:

17. G.B. Giraldi Cinzio, *Ecatommiti*, cit., vol. I, pp. 8-9. Corsivi miei.

Per dirvi il vero, compagni miei, non so più omai che far ci dobbiamo, poi che, ove noi solevamo e danzare e cavalcare e giostrare e armeggiare e darci a prendere uccelli e a cacciare le fiere, quando volevamo cessare dalle fatiche degli studii nostri e pigliarci qualche diletto, ora fra le sponde di questa nave ci bisogna stare, come prigionii; e certo, per quanto a me ne paia, altro ora non è in noi che possa far libero il suo ufficio che gli occhi e la lingua. Ma da quelli poco diletto possiamo avere, non vedendo fuori di questo legno altro che cielo e acqua; laonde solo dalle nostre lingue ci può venire qualche alleggiamento.<sup>18</sup>

L'«alleggiamento», già promesso nel *Proemio* boccaccesco, cambia qui profondamente di segno a partire da una tale ipotesi etica e civile posta sul diletto del raccontare, e dalla centralità dell'orrido cominciamento, che non è il punto di partenza di un'aspra salita verso «un bellissimo piano dilettevole», ma l'obbligata sfida di «un viaggio per mare irto di pericoli e difficoltà» senza ombra di sollievo e di consolazione:<sup>19</sup> la brigata dei fuggiaschi, fatta di vecchi gravi, austere matrone, giovani donne maritate o vedove e giovani uomini la cui esuberanza va sempre tenuta a freno, si porta dentro il trauma del sacco come una cicatrice indelebile.<sup>20</sup> Ci sono riprese obbligatorie del modello, e riguardano la prima deca a tema libero, la sesta sugli atti di cortesia, la settima sui motti e la nona sui casi della fortuna, ma tutto il resto è di altra pasta: il comico sbiadisce, la tematica amorosa si confina nell'antitesi fra matrimonio e prostituzione, la beffa viene criminalizzata, la cavalleria, intesa come appartenenza sociale, prende il posto della cortesia; ricorrono i temi (attualissimi a corte) dell'ipogamia, dei figli bastardi, dell'ingratitude, dell'onore che si identifica con la virtù, dei cattivi consiglieri che tramano alle spalle dei signori, dei matrimoni clandestini, del duello e della casistica giuscavalleresca; ci sono sovrani che soccorrono donne oltraggiate, femmine pericolose che portano alla rovina e spose fedeli a mariti che non

18. *Ivi*, vol. I, p. 51. Nel primo *Dialogo della vita civile*, durante una sosta genovese del viaggio in cui i giovani sono andati a caccia mentre i vecchi si stanno riposando, il nobile Lelio Savelli ribadisce questa diffidenza preliminare verso una pratica inadatta ai gentiluomini se non in condizioni eccezionali: «come a' nostri giovani entro alle navi fu convenevole il novellare, perché come loro fu lecito ciò fare, per essere tra' confini della barca e per non avere cosa altra alcuna, che potesse loro levare con qualche diletto il tedioso ozio della nave e a noi dare anco qualche piacere, che il favellare di cose convenevoli a quel luogo e a quel tempo, così ora a noi ciò disdirebbe, ritrovandoci in luogo ove ad altre varie cose dar ci possiamo. Il che ben ci hanno mostrato i giovani nostri, i quali, sì tosto a ch'hanno avuta occasione di sollazzarsi onestamente, con altro modo che col narrare novelle, di subito l'han presa, e hanno menate seco le giovani loro, perché fossero così di questi nuovi piaceri partecipi, come de' passati erano state» (*Ivi*, vol. II, p. 971).

19. Cfr. le osservazioni di S. Villari, *Ivi*, vol. I, p. XXIII.

20. L. Riccò, *Il "Sacco" giraldiano e la tradizione dell'«orrido cominciamento» nella novella cinquecentesca*, in «Schifanoia», n. 12, 1991, pp. 21-49.

lo meritano, omicidi, stupri e violenze. C'è poco da ridere ma molta *suspense* che attiva un *pathos* melodrammatico e punta alla «meraviglia», proponendo *fabulae fictae* verosimili e a forti tinte, che garantiscono curiosità e trepidazione. E infatti questo libro, così accigliato e severo, è promosso commercialmente dal fiammingo Arlenio Arnoldo, coordinatore degli stampatori di Mondovì, come un succulento contenitore di

avvenimenti pubblici e privati, reali e civili, amori e odi, inganni e fede, felicità e sciagure, gravi cose e dilettevoli, guerre e paci, travagli e riposi, infedeltà e fede, gratitudine e ingratitudine, prudenze e forze e, per non scorrere ogni cosa particolarmente, molto di quello che conviene all'uomo perché egli alla vita felice pervenga.<sup>21</sup>

Giraldi, attento a perimetrare i generi nella teoria, sovrappone all'interno dell'opera tanti codici diversi (narrazioni, poesie, trattati sul comportamento, epistole...), allestisce un paratesto imponente, e correda la stampa di tavole tematiche offerte alla consultazione del lettore che sembrano già pronte per potenziali riusi, ma resta soprattutto un formidabile inventore di trame, aristotelicamente ben consapevole che tutto dipende dalla buona qualità del soggetto, considerato, da *ex-medico*, un combinato sapiente di ossa e di muscoli rivestiti dall'involucro della pelle che lo rende «grato e piacevole a chi lo mira»:

Però che, come l'ossa sostengono tutte le altre parti che compongono l'huomo, così il soggetto è il fondamento di tutta l'opera, il quale levato, è necessario ch'ogni cosa ruini. [...] Ma perché veder nude le ossa anco ordinatamente insieme giunte senza altro ornamento è piuttosto veder un horrore che cosa piacevole [...] la natura, diligente et aveduta, ha sopraposto all'ossa la carne, la quale ha ripiene le caverne, fatte uguali le grossezze con bella et dicevole proportione. Ma, portando la vista della carne da sé piuttosto noia che gratia, per quella sua sanguinosa rossezza, vi ha messo sopra la natura la pelle uguale, molle, delicata, aspersa di soavi et vaghe varietà di colori, la coperta della quale fa che la compositura di tutto il corpo riesca grata et piacevole a chi lo mira. A questo corpo [...] è stata poi aggiunta l'anima, la quale gli dia vita, onde tutta la fabrica dell'huomo rimanga perfetta et viva.<sup>22</sup> La favola [...] è detta da Aristotele "anima" della tragedia; et noi altresì la diremo della comedia, perché ella è il fondamento di ogni cosa, et quella alla quale, come a

21. Arlenio Arnoldo a' gentili spiriti, in G.B. Giraldi Cinzio, *Ecatommiti*, cit., vol. III, p. 1841. Molte ristampe successive confermano questa promessa di piacevolezza e tendono, di conseguenza, a sfolire il paratesto, offrendo ai lettori «dilettevoli materie», «moralità utilissime a gli huomini per il ben vivere e per destare altresì l'intelletto alla sagacità potendosi da esse con facilità apprendere il vero modo di scrivere toscano» (*ivi*, p. 2018).

22. La metafora autoptica, qui riferita al poema ma valida anche per il teatro, in G.B. Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre...*, cit., pp. 28-29.

fine, tutte le altre parti che si considerano, sono dirizzate; perché toltane lei del mezzo, tutto il rimanente se ne va in nulla.<sup>23</sup>

La lenta costruzione del novelliere, risorsa e strumento *a latere* del suo lavoro di intrattenitore, e l'impegno di *dramaturg*, come sempre a Ferrara gravoso e frenetico fin dai tempi di Boiardo e di Ariosto, procedono dunque di concerto all'insegna di un'identica disinvoltura, che lo induce sulle scene a sbarazzarsi di molti dettami della *Poetica*, e in pagina a «stringere i centolini» al grande Boccaccio accantonando il comico in favore degli affetti «e specialmente i dogliosi».<sup>24</sup> Sempre interessato prima di tutto al destinatario, lettore o spettatore, Giraldi lavora sui due fronti con un'attitudine a inventariare le diverse possibili combinazioni dei medesimi intrecci rubricati nelle singole decche e nelle fondamentali tavole conclusive del novelliere e testati in scena in opposte versioni di un certo tema: alla seconda deca, in cui «si ragiona di coloro che o di nascosto o contra il volere de' maggiori loro hanno amato con fine lieto o infelice», fanno capo le opposte riscritture sceniche, *Orbecche* e *Altile*, della novella di Ghismonda e Tancredi (già drammatizzata a Ferrara nella remota *Panfila* del Cammelli), ma anche la variante ingegnosa degli *Antivalomeni*, dove ci sono due coppie di amorosi (una di gemelli) alle prese con i foschi intrighi delle corti d'Inghilterra e di Scozia e un doppio lieto fine matrimoniale; con quest'originale tragicommedia cavalleresca, recitata nel 1548 per le nozze di Anna d'Este con il duca di Guisa, l'ambizioso Giraldi propone con successo una "risposta" ferrarese alla *Calandra* sontuosamente allestita dalla colonia fiorentina a Lione, in quelle stesse settimane, in onore della nuova regina Caterina de' Medici, sotto la direzione del cardinale Ippolito.<sup>25</sup>

Il tema plautino del doppio è affrontato, quasi in fotocopia, nella sua unica, esangue commedia, mai recitata e scritta per dovere di completezza, gli *Eudemoni*, piatto assemblaggio di naufragi, peripezie e agnizioni familiari

23. *Ivi*, p. 213.

24. L'espressione è di Bartolomeo Cavalcanti in una lettera di elogio del novelliere, su cui cfr. *infra* nota 34.

25. Il cardinale Ippolito, fratello di Ercole II, appassionato intenditore di spettacoli che forse aveva commissionato a Giraldi la *Selene* nel 1547, esporta con entusiasmo il *know how* scenico estense in una Francia ancora digiuna di teatro classicista. Il prestigioso evento lionese del 1548, che segna ufficialmente il debutto della commedia letteraria nel paese, lasciò infatti gli spettatori di corte abbagliati e confusi (cfr. B. Dovizi il Bibbiena, *Calandra*, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1985, p. 235 e C. Fanelli, *La messa in scena della "Calandria" di Bibbiena a Lione il 27 settembre 1548*, in "Arti dello Spettacolo/Performing Arts", VI (2020), n. 6, pp. 123-136).

di due gemelli maschio e femmina.<sup>26</sup> Si tratta del solo caso in cui è possibile inferire con sicurezza la precedenza della commedia sulla novella, poi collocata nella quinta deca sulla fedeltà coniugale, che ancora più originalmente lo scioglimento al personaggio della madre Macaria: in mezzo a tante disgrazie la sua ostinata fedeltà al marito perduto fa da perno per la ricostituzione della famiglia nel lieto fine. L'esperimento, a freddo, del comico – ennesima, obbligatoria variante dei *Menaechmi* in un dialogo a distanza con altri commediografi altrettanto flebili quali Bentivoglio, Firenzuola o Trissino – è perdente, come del resto lo era ormai la partita ferrarese della commedia terenziana e moralistica, ma il Cinzio intuisce con sicurezza che l'alternativa alla commedia di situazione fiorentina, peraltro già esausta negli anni '40 come era ben chiaro al Lasca, è il romanzesco patetico degli Intronati senesi con al centro le eroine perseguitate, che rilancia con enfasi in chiave aristocratica sul palcoscenico estense.

Le conseguenze nefaste di scelte matrimoniali dettate dalla passione contro il parere dei propri maggiori tornano in *Eufimia*, da una novella dell'ottava deca sull'ingratitude riscritta anche nell'*Ercole*,<sup>27</sup> dove una regina subisce la malvagità di un marito a lei inferiore di sangue (che ha voluto a tutti i costi) il quale le insidia il regno e la vita. Vittima di un ingrato cortigiano, a cui il padre morendo l'aveva affidata, è anche la nobile protagonista della prima novella della stessa deca e della corrispondente tragicommedia *Selene*,<sup>28</sup> la sua incrollabile fedeltà allo sposo che tutti, tranne lei, ritengono traditore riuscirà drammaticamente a sventare le trame del cattivo primo ministro; mentre le ultime due eroine che ci restano da ricordare se la cavano da sole: Epitia, nella stessa ottava deca sull'ingratitude, denuncia all'imperatore il torto subito da parte del giudice Iuriste, che le aveva promesso di risparmiare la vita di suo fratello, accusato di stupro, in cambio di una notte d'amore, ma poi glielo aveva riconsegnato morto. Divenuta sua moglie per volontà del principe che lo condanna subito dopo a morte, si risolve infine a

26. La drammaturgia della gemellarità a Ferrara è un vero e proprio *evergreen*, fatto di ripetute (e sempre effimere) volgarizzazioni e messinscene dei *Menaechmi* (fra l'altro da parte di Boiardo e di Ariosto). Giraldisi si allinea nel solco delle numerose rielaborazioni letterarie del modello, a partire dalla *Calandra*, da *Gl'Ingannati* e da *I Lucidi* di Firenzuola, fino ai *Simillimi* di Trissino usciti a stampa in quello stesso 1548. Si veda A. Tramontana, *Gli Eudemoni di Giraldisi Cinthio: un esperimento fallito?*, in «Studi giraldisiani», III (2017), pp. 72-98.

27. Cfr. C. Molinari, «Corretto e riscritto in forma grande»: note sul Codice Classe I 406 della Biblioteca Comunale Ariostea (*I Canti Undici dell'“Ercole” di G.B. Giraldisi Cinzio*), in «Studi Italiani», XVII (2005), 2, pp. 139-198.

28. Sui rapporti fra novella e tragedia I. Romera Pintor, *Metamorfosi di una novella in tragedia nell'opera di G.B. Giraldisi Cinzio*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I (University of California), a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 1035-1049.

chiederne la salvezza in nome della santità matrimoniale; nella versione teatrale (come sarà anche in *Measure for Measure*) le cose si fanno, al solito, meno cruento, grazie ad un lungimirante capitano delle guardie e ad uno scambio di cadaveri che fa ricomparire sano e salvo il creduto morto. L'ultima di questa galleria di dame disgraziate, Arrenopia, si fa maschio e guerriero per scampare all'ennesimo femminicidio ad opera di un marito infedele (siamo nella terza deca sulle infedeltà coniugali), inaugurando un *format* di *romantic comedy* cavalleresca destinato nel '600 a grande fortuna, che sarà immediatamente replicato e ingigantito nelle spettacolari Cavallerie, i tornei drammatizzati che, negli anni '60, soppiantano gli spettacoli recitati alla corte di Alfonso II.

L'analisi comparata di novelle e copioni, che qui non possiamo fare,<sup>29</sup> conferma alcuni processi costanti: in linea generale, con l'eccezione già ricordata degli *Eudemoni*, sembra veramente che sia il testo narrativo a precedere il dramma sviluppando e articolando le psicologie e gli accadimenti, moltiplicando le complicazioni dell'ingranaggio, calcando la mano sull'orrido e il macabro e punteggiando la narrazione di sottolineature gnomiche e sentenziose. Il palcoscenico, con i suoi vincoli formali e spazio-temporali, esplicita e condensa le vicende e separa in registri diversi il piglio didattico delle narrazioni per non mettere a rischio i diritti del pubblico alla sorpresa.<sup>30</sup> Nella concezione giraladiana il teatro deve emozionare lo spettatore ma anche farlo riflettere, quasi brechtianamente, intorno a questioni di scottante attualità; per questo affida ai personaggi secondari (di solito ministri e consiglieri di corte) i dibattiti di materia politica e morale che sono in gioco, e al coro il compito di tirare le fila.<sup>31</sup> A volte ci sono delle incongruenze sfuggite alla revisione postuma del figlio Celso, che segnalano le difficoltà e la fretta del lavoro compositivo: un caso limite è quello di Arrenopia<sup>32</sup> (erede alla larga della sventurata Zinevra moglie di Bernabò da Genova in *Decameron* II, 9), che per tutti i primi quattro atti compare in scena come Agnoristo e in un monologo del secondo atto parla di sé al maschile (e di Arrenopia in terza

29. Segnaliamo lo studio, piuttosto compilativo, di M. Morrison, *The Tragedies of G.B. Girdi Cinthio. The Transformation of Narrative Source into Stage Play*, the Edwin Mellen Press, Lewiston Queenston Lampeter, 1997.

30. Cfr. F. Bertini, «*Havere a la giustizia sodisfatto*»..., cit., p. 276.

31. Su questo uso mobile del coro, che alleggerisce la scena di ogni sovraccarico per focalizzare l'attenzione sui personaggi in azione, si vedano le osservazioni di N. Savarese, *Per un'analisi scenica dell'"Orbecche" di Giambattista Girdi Cinthio*, in «Biblioteca teatrale», 2, 1971, pp. 131-132.

32. La questione è ampiamente analizzata *ivi*, pp. 200-204. Una preziosa ricostruzione dell'allestimento si deve ora a D. Colombo, «*A casa del Zinaldo*». *Sulla messa in scena dell'"Arrenopia"*, in «Studi giraladiani», IX (2023), pp. 5-39.

persona) a beneficio degli spettatori ignari della sua vera identità. Il che funziona bene in palcoscenico ma non in pagina, dove il prologo, invece, li informa preliminarmente che Agnoristo è femmina, e la tavola dei personaggi segnala un Agnoristo «che si scuopre Arrenopia». L'anomalia sarà da riferirsi alla posteriore confezione del testo per la stampa, dove le norme per il lettore sovrastano i diritti originari dello spettatore. L'intreccio di quest'ultima *pièce*, con cui il Cinzio nel 1563 si congeda dalla corte, si gioca tutto sul clamoroso colpo di scena finale che riunifica i coniugi e pacifica gli eserciti, mentre la novella svolge tutto un complicato antefatto ricco di conflitti e di sfumature psicologiche: a partire dal sofferto innamoramento del re (che la protagonista, ancora una volta, si era scelto per marito contro il parere del padre) per una fanciulla incontrata dopo un naufragio, e dalla macchinazione omicida con cui il malvagio tenta di liberarsi della consorte facendola credere adultera per convolare a nuove nozze. Arrenopia fugge dalla reggia inseguita da un sicario, lo affronta in duello e viene creduta morta; soccorsa da un cavaliere e curata dalla moglie di lui, Semne, ne diventa amica, ma finisce per fare ingelosire pericolosamente il suo salvatore, correndo nuovi rischi; nel frattempo scoppia la guerra fra suo padre, re di Scozia, e suo marito re d'Irlanda, finché il suo intervento militare al campo (preceduto da un chiarimento che rassicura il geloso) risolve tutto per il meglio.

Come ha ben chiarito di recente Riccardo Brusagli riflettendo comparativamente su Giraldi e Lasca, tradizioni novellistiche diverse generano dramaturgie diverse: il racconto di beffa fiorentino approda al modello comico della *Mandragola*; a Siena la novella di peripezia amorosa assorbita nel codice veglistico della civile conversazione come gioco o come penitenza, genera il patetico-romanzesco degli *Ingannati* e dell'*Amor costante*; e gli *Ecatommiti* la tragedia senecana e la tragicommedia cortese a cui guarderanno i comici dell'Arte, gli elisabettiani e gli spagnoli.<sup>33</sup>

È significativo che due attrezzati recensori, che leggono una prima *tranche* di settanta novelle del libro *in fieri* e assistono a corte a varie rappresentazioni, apprezzino la peculiare tragediabilità dei racconti giraldiani: si tratta del fiorentino Bartolomeo Cavalcanti, esperto anatomista di passioni come autore di un corposo trattato di *Retorica*, e del senese Sallustio Piccolomini, ambasciatore mediceo a Ferrara. In una lettera da Padova del 3 maggio 1560 l'amico fiorentino sollecita l'autore a completare l'opera o a pubblicarla

33. R. Brusagli, *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giraldi*, in «Studi giraldiani», VI (2020), pp. 7-32; e, per una parallela comparazione questa volta fra Firenze e Siena, L. Riccò, *L'accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in *La novella italiana*, Atti del convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 923-937.

senz'altro, magari con altro titolo in questa forma ridotta; dichiara di apprezzarne l'impianto morale che elimina la lascivia e l'anticlericalismo della fonte, l'inserito dei *Dialoghi della vita civile* che batte di gran lunga l'episodio delle «papere» di Filippo Balducci, e la qualità delle liriche inserite nella cornice, ma soprattutto si mostra entusiasta della forza impressiva delle storie, già testate in scena con successo:

E posto che io non abbia veduto, in questa bella fatica cosa che non meriti loda, mi sete parso maraviglioso nel movere gli affetti e specialmente i dogliosi; e vi prometto che in molti luoghi mi avete fatta tanta forza, che appena ho tenute le lagrime. Grande in alcun luogo è stato il Boccaci in questa parte, ma vi so dire io che gli avete stretto i centolini. [...] Oltre di ciò, dalle favole vostre, delle quali molte portano seco la istoria, si ha larghissimo campo di comporre e comedie e tragedie, che sono dette maestre della vita, delle quali so che voi n'avete già composte e rappresentate alquante, come la vostra non mai a bastanza lodata *Orbecche*, l'*Altile*, la *Selene*, gli *Antivalomeni* e le altre delle quali ne sono anch'io in parte stato spettatore.<sup>34</sup>

Tre anni dopo, in un'altra lettera del 12 gennaio 1563, le novelle risultano ancora ferme a settanta; l'ambasciatore di Siena, grato «del favore che mi avete fatto nel farmi partecipe di questi *Ecatommiti* vostri», ne auspica a sua volta il completamento e loda la qualità e originalità degli intrecci che fanno commuovere:

Gli *Ecatommiti* vostri, signor Cinzio, mi sono maravigliosamente piaciuti. E, fra le altre cose, io ci ho veduti i più belli argomenti di tragedie che si possano immaginare, e quanto ai nodi, e quanto alle soluzioni, tanto felicemente ho viste slegate le difficoltà che pareano impossibili ad essere slegate. [...] fra le altre che mi son riuscite molto belle, la novella di Astazio e di Arrenopia [...] mi ha veramente toccato il core e mi ha parsa tanto degna di essere trattata in una tragedia di felice fine, che vi voglio pregare di porvi la mano; ché, se voi vi usarete diligenza, io me indovino di avere cosa che non sia per piacermi punto meno che mi piaccia la vostra *Orbecche*, tanto lodata e tante volte rappresentata. E se mi fate questo favore, vi prometto di mandarla in Toscana, ove so che sarà accolta e rappresentata con quella riputazion che merita la virtù vostra.<sup>35</sup>

Giraldi avrebbe raccolto il suggerimento, allestendo nelle settimane successive il frettoloso copione di cui si è detto per il suo malinconico congedo. Non sappiamo se il Piccolomini abbia mantenuto la promessa di portare il

34. G.B. Giraldi Cinzio, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Messina, Sicania, 1996, pp. 361-362.

35. Ivi, p. 376.

testo in Toscana, ma certamente l'*Arrenopia* non avrebbe sfigurato in un cartellone degli Intronati.

A dispetto dello stile arduo e della tenace imbalsamazione storiografica di cui è stato vittima, il Cinzio è dunque un autore capace di intercettare la sensibilità e il gusto dei suoi contemporanei, dando voce e corpo alle loro inquiete fantasie con piacevolezza e dottrina. I suoi molti imitatori (con in testa i comici dell'Arte) si sarebbero però fermati alla piacevolezza. Credo che al suo prestigio si leghi primariamente l'impetuoso decollo della tragedia volgare padovana e veneziana, fra la *Canace* di Speroni del 1542, a ridosso di *Orbecche*, e i ritrovi carnevaleschi delle Compagnie della Calza. Nelle feste aristocratiche della Serenissima di metà secolo, dove si guarda sempre alle vicine corti con ambizioni emulative, si sta appannando (come denuncia Calmo) la novità della commedia, e "scoppia" una vera a propria moda tragica in forme evasive e mondane,<sup>36</sup> dove i temi del fato e della passione e gli orrori senecani vissuti da personaggi alti sono disinnescati in chiave lirica e manieristica, senza soverchie inquietudini etiche o politiche, né particolari soggezioni formali.

Una postilla aperta al futuro: i rapporti fra novella e teatro, di cui abbiamo ricostruito le tracce attraverso un caso esemplare come questo, continueranno a restare stretti nel lavoro seicentesco dei comici dell'Arte, sempre a caccia di informazioni narrative da convertire in accidenti e in azioni, e inclini a confezionare i propri materiali scenici sotto etichette letterarie: nel 1611 Flaminio Scala, il grande capocomico dei Confidenti, inventaria i testi più riusciti del suo repertorio in una raccolta di canovacci (comici, per quattro quinti, ma anche tragici eroici e pastorali) che intitola il *Teatro delle favole rappresentative* e che divide boccaccescamente in cinquanta giornate.<sup>37</sup>

36. Sul decollo delle recite tragiche veneziane rimando al mio *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Milano, Mimesis, 2023, pp. 131-142.

37. Interamente dedicato ai rapporti fra novella e teatro, ma in una prospettiva eminentemente letteraria, è il numero 7/8 (2022-2023) di «ArNovit (Archivio Novellistico Italiano)».

«La novella è un cavallo».  
Novelle in ottave nell’*“Inamoramento de Orlando”*

di Giovanna Rizzarelli\*

## Introduzione

La novella è un cavallo: un mezzo di trasporto, con una sua andatura, trotto o galoppo, secondo il percorso che deve compiere, ma la velocità di cui si parla è una velocità mentale.<sup>1</sup>

Il titolo di questo intervento – come è facile intuire – prende spunto dalla lezione americana di Calvino dedicata alla *Rapidità*: quello che nell’affermazione calviniana è un recupero metaforico di *Decameron* VI 1 in queste pagine costituisce il punto di partenza per una sommaria ricostruzione delle novelle, o meglio, di una particolare tipologia di racconto intercalato che si annida all’interno del complicato intarsio tra generi presente nel poema di Boiardo.

L’intento non è riaprire la *vexata quaestio* sulle novelle nell’*Inamoramento*, ovvero su quali “racconti nel racconto” presenti nel poema siano da ricondurre al genere novellistico; invece, come il narratore boccacciano (ma spero con esiti più felici e senza provocare reazioni di insofferenza fisica), vorrei attraversare il poema del conte di Scandiano in groppa a un cavallo per tentare di mettere a fuoco una specifica tipologia di narrazioni intercalate dell’*Innamoramento*, poi riprese ed emulate da Ariosto, ovvero quelle che da qui in avanti chiamerò “novelle a cavallo”.

\* Università degli Studi di Ferrara.

1. I. Calvino, *Lezioni americane, Rapidità*, in Id., *Saggi, 1945-1985*; 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, I, pp. 656-676: p. 663.

Si tratta, come è evidente, di una variante specifica dei cosiddetti “racconti *in itinere*” (con la formula di Michelangelo Picone) o delle “novelle in viaggio” (come le ha chiamate Renzo Bragantini).<sup>2</sup>

In questo intervento vorrei tentare di mettere a fuoco questa sezione molto particolare delle forme narrative brevi incluse nel poema boiardo che nel corso degli anni si è chiarita ai miei occhi proprio osservando le edizioni cinquecentesche illustrate dell'*Inamoramento* e del *Furioso*. Il mio intento è quello di ricostruire una sorta di genealogia visiva e letteraria di un campione ben identificabile di racconti in metadiegesi, che con qualche riscontro materiale potrebbe ricondurre a ciò che per Boiardo, *in primis*, poteva essere percepito come “novella in ottave”. La mia attenzione, per brevità, sarà riservata in modo specifico all'*Inamoramento de Orlando* e per il momento mi limiterò a un rimando assai breve all'*Orlando furioso*, che, tuttavia, sarà indispensabile ai fini della mia esposizione.

L'attenzione che gli illustratori del poema riservano alle “novelle” che punteggiano la trama dell'*Inamoramento* mi ha indotta a riflettere su quelle zone del poema che a pieno titolo potrebbero meritare di essere ricondotte al genere novellistico, distinguendosi da più semplici narrazioni in analesi. Anche su questo versante vengono in soccorso le edizioni antiche, dal momento che già gli editori cinquecenteschi sembrano in grado di fare delle acute distinzioni, riservando l'etichetta di novella, nelle *Tavole degli argomenti*,<sup>3</sup> soltanto a quelle narrazioni intercalate che con l'aiuto delle illustrazioni ho definito “novelle a cavallo”, dal momento che, con una sorta di *Pathosformel*, vengono segnalate da una bella cavalcata. Si tratta della novella di Prasildo, Iroldo e Tisbina che Fiordelisa narra a Rinaldo, andando a cavallo insieme, dopo essere stata messa in salvo dal paladino (I, xii); della “novella di beffa” di Leodilla, riguardante le proprie disgrazie matrimoniali, raccontata durante una cavalcata in compagnia di Orlando e Brandimarte (I, xxi, 37-71); e, infine, della novella che Doristella narra a Brandimarte, mentre viaggiano insieme verso la Siria (II, xxvi, 21-52). A queste tre “novelle” gli editori antichi aggiungevano anche quella che viene raccontata a Orlando da Uldarno in merito alle nefandezze di Origille (I, xxix, 4-37). Non a caso

2. M. Picone, *Madonna Oretta e le novelle “in itinere” (Dec. VI 1)*, in *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, a cura di G. Albanese et al., Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 67-83; R. Bragantini, *Stazioni di un topos narrativo: il racconto durante il viaggio*, in *La novella in viaggio*, a cura di L. Sacchi e C. Zampese, Milano, L'edizioni LediPublishing, 2022, pp. 69-88.

3. Già Franceschetti aveva segnalato l'attenzione degli editori antichi per le novelle contenute nel poema e la loro presenza all'interno delle *Tavole*, cfr. A. Franceschetti, *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 805-840, spec. pp. 813-816.

anche quest'ultimo racconto intercalato talvolta viene illustrato ricorrendo all'immagine di una cavalcata, dal momento che Orlando libera la crudele Origille e la porta con sé a cavallo o forse perché ascolta il racconto di Uldarno mentre sta ancora in sella.

A mio avviso gli editori e i curatori editoriali riconoscono con precisione non soltanto un modulo narrativo ben chiaro e attestato, ma disgiungono con acume questi inserti narrativi, più propriamente novellistici, dalle semplici analesi.

## 1. Cavalli veri e cavalli metaforici

Uscendo dalla metafora passo proprio a un cavallo vero, visibile: sarà il primo di una lunga carrellata visiva; sarà, infatti, il nostro animale guida per mettere a fuoco le “novelle a cavallo”.

Ormai molti anni fa ho iniziato a studiare una misteriosa serie di xilografie, chiaramente ispirate al *Furioso* e riconducibili (come ha spiegato Luca Degl'Innocenti)<sup>4</sup> all'artista senese Domenico Beccafumi, che era stata impiegata per illustrare le opere degli autori di cui maggiormente mi sono occupata: Doni, Boiardo e Ariosto.<sup>5</sup>

A questa serie appartiene l'incisione con ben due cavalli in primo piano (Fig. 1) dalla quale prende le mosse la mia ricostruzione e che – come vorrei mettere in evidenza – nel dialogo criptato con il lettore intrattenuto dai corredi iconografici segnala l'inizio di un racconto di secondo grado, quello che definisco “novella a cavallo”.

Si tratta naturalmente dell'illustrazione che rappresenta la narrazione che Ariosto affida a Dalinda, ovvero la “novella scozzese”, narrata tra il IV e il V canto del poema.<sup>6</sup>

Come accennavo e come ho avuto già modo di osservare, il bel corredo illustrativo beccafumiano giunge, per vie a noi ignote, in mano a Lodovico

4. L. Degl'Innocenti, *Il “Furioso” di Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, in «Paragone», s. III, LX (2009), pp. 73-101.

5. Mi permetto di rimandare a G. Rizzarelli, «*O che belle figurette*»: la struttura del dialogo e la funzione delle immagini nei Marmi, in *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, a cura di G. Rizzarelli, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, pp. 263-310.

6. Il racconto di Dalinda che ha inizio alla fine del canto IV prosegue nel canto V, del quale occupa le ottave 5-74. Su questa illustrazione e il suo impiego nel poema ariostesco mi sia consentito rimandare a G. Rizzarelli, *Novelle per immagini. I racconti intercalati nelle edizioni illustrate dell'“Orlando furioso”*, in Ead., *Per figurar. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2022, pp. 197-232.

Domenichi e all'editore Girolamo Scoto, i quali a partire dal 1545<sup>7</sup> se ne servono per un *revival* del poema di Boiardo all'ombra del *Furioso*.<sup>8</sup> Domenichi, potendo servirsi di un ricco ed elaborato corredo iconografico, sperimenta diverse e sofisticate modalità di riuso. Lo dimostra il raffinato dialogo che viene a crearsi tra la xilografia che apre il canto XII del libro I (Fig. 1) e il paratesto verbale che l'accompagna: «Questo canto, ancora che sia lungo, altro non contiene che la novella di Prasildo e Hiroldo et Tisbina raccontata a Rinaldo dalla donzella che cavalcava con lui». Per introdurre un canto dell'*Inamoramento* dedicato interamente a una novella, Domenichi si serve di un'immagine ispirata a una memorabile narrazione di secondo grado del poema ariostesco, ossia al racconto di Dalinda, che – messa in salvo da Rinaldo – cavalcando verso St. Andrews racconta le vicende di Ginevra e Ariodante. Il legame tra i due episodi è stringente, anche a livello iconografico, ma lo è ancor di più considerando la strategia narrativa adottata da Boiardo prima e ripresa da Ariosto, perché in entrambi i poemi il racconto intercalato coincide con un viaggio a cavallo:<sup>9</sup> nell'*Inamoramento*, infatti, Fiordelisa racconta a Rinaldo le vicende di Tisbina, Iroldo e Prasildo per rendere più gradevole la cavalcata:

La dama andava alquanto spaventata  
Per la temenza che avia del suo honore;  
Ma poi che tutto il giorno ha cavalcata,  
Né mai Renaldo ragionò de amore,  
Alquanto nel parlar resicurata,  
Disse a lui: «Cavallier pien di valore,  
Hor intrar nela selva se convene,  
Che cento leghe di traverso tiene.

Acìo che men te incresca il caminare  
Per questa selva orribile e diserta,  
*Una novella te voglio contare,*

7. *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio d'ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, In Vinegia: appresso Girolamo Scoto, 1545, CNCE 6611.

8. Cfr. G. Rizzarelli, *Il poema senza immagini. La sfortunata illustrazione dell'“Inamoramento de Orlando” tra XVI e XVII secolo*, in *Per figuras...*, cit., pp. 19-74, spec. pp. 26-43.

9. L'espedito diegetico impiegato dal conte di Scandiano e ripreso da Ariosto è debitore del *Guiron le Courtois*; si vedano almeno N. Morato, *Il ciclo di “Guiron le Courtois”. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010 e R. Trachsler, *Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel “Guiron le Courtois”*, in *“D'un parlar ne l'altro”. Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla Gerusalemme liberata*, a cura di A. Izzo, Pisa, ETS, 2013, pp. 11-22.

Che intravenne: et è ben cosa certa.  
(IO, I, xii, 2-4, vv. 1-4)<sup>10</sup>

Domenichi riusa la stessa immagine anche in apertura del canto XXI del libro I; qui il paratesto recita: «La damigella, che era con Orlando, guarisce Brandimarte, il quale era gravemente ferito sulla testa. Poi, raccontando ciascuno le sue disgratie, *la donzella narra* loro in che modo ella avea preso marito Folderico, vecchio, ingannata da i pomi d'oro, et perciò avea perduto Ordauro il biondo». Anche in questo caso un personaggio femminile, qui Leodilla, narra le sue sfortunate vicende matrimoniali per occupare lo spazio di un viaggio a cavallo (IO, I, xxi, 37, vv. 3-8-71). Le modalità narrative, al di là dei contenuti, sono dunque identiche sia nei due canti dell'*Inamoramento* sia nel *Furioso*. L'immagine della narratrice femminile, che nel poema di Ariosto introduce un racconto di secondo grado, diviene nel riuso iconografico un segnale visivo delle due novelle dell'*Inamoramento de Orlando* ma anche, e direi soprattutto, un segno iconico, *senal* visuale, del meccanismo narrativo che è presente in entrambi i poemi. Appare evidente il rimando alla *novella* di Madonna Oretta (*Dec. VI 1*), nella quale l'atto del raccontare è reso metaforicamente mediante l'immagine di un viaggio a cavallo;<sup>11</sup> ben presto gli illustratori rappresentarono l'episodio reificando la metafora e mostrando la donna a cavallo insieme al goffo narratore.<sup>12</sup> La somiglianza iconografica tra l'immagine del *Furioso* riusata nell'*Inamoramento* e quella del *Decameron* può indurre a credere che Domenichi fosse consapevole di tale affinità, e che si sia servito dell'immagine ispirata al poema di Ariosto quale promemoria visivo per i racconti di secondo grado presenti tra le ottave di Boiardo. L'immagine e il suo riuso mettono in luce le doti esegetiche del curatore editoriale: non soltanto il poligrafo piacentino coglie bene i debiti del *Furioso* in merito ad alcune novità diegetiche già presenti nell'*Inamoramento*, ma sottolinea a vantaggio dei lettori le continuità tra i due poemi mediante il corredo iconografico, e certamente include

10. Tutte le citazioni sono tratte da M.M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani; introduzione e commento a cura di A. Tissoni Benvenuti, in *Opere*, volume I, tomi 1-2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999 = IO.

11. Cfr. *Dec. VI 1*, 5-8; e sulla novella vd. almeno M. Picone, *Madonna Oretta e le novelle in itinere*, cit., e Id., *La novella-cornice di Madonna Oretta (VI 1)*, in *Boccaccio e la codificazione della novella: letture del "Decameron"*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 257-268.

12. Su questo aspetto cfr. G. Rizzarelli, *Un poema (finalmente) illustrato. Le edizioni dell'"Inamoramento de Orlando" tra Sette e Ottocento*, in *Per figuras*, cit., pp. 75-111: pp. 79-80.

in questa rete visuale di rimandi intertestuali anche il modello letterario imprescindibile per le narrazioni intercalate dei due poemi, ovvero il capolavoro di Boccaccio.<sup>13</sup>

Il riuso iconografico del Domenichi suggerisce, dunque, una perfetta relazione di influenze e riprese tra *Furioso*, *Inamoramento* e *Decameron*, che si riverbera sulla presenza dei racconti intercalati nei poemi di Boiardo e Ariosto, e sulla dipendenza dal modello boccacciano. Questa raffinata strategia di riuso apparve appropriata a molti editori che si posero in continuità con le stampe dell'*Inamoramento* impresse da Scoto; in più occasioni, infatti, una cavalcata venne scelta come immagine per evocare le novelle di Tisbina, Leodilla e Doristella. Ciò accade, ad esempio, anche in una edizione che aggiunge un tassello originale alla sfortuna illustrativa del poema di Boiardo, ovvero quella impressa da Comin da Trino nel 1559.<sup>14</sup> L'editore piemontese, attivo a Venezia almeno dal 1539, come molti altri tipografi e stampatori cinquecenteschi, incluse nel proprio catalogo numerosi poemi narrativi illustrati. A Comino si deve, infatti, una delle più raffinate edizioni del *Morgante maggiore* (1546) impreziosite da un corredo iconografico.<sup>15</sup> Dopo pochi anni dal proprio esordio nella città lagunare, l'editore si fece carico di far imprimere una lussuosa, e costosa, stampa del poema di Pulci, che era già stato dotato di apparati illustrativi realizzati sin dalla fine del secolo precedente. Non stupisce che, senza voler entrare in competizione con Giolito (editore al quale era associato e con cui collaborava e che era rinomato per le stampe illustrate del *Furioso*), Comino volesse conquistarsi una propria fetta di mercato imprimendo una preziosa edizione del *Morgante*. Allo stesso modo sembra quasi naturale che nel 1553, imprimendo il poema di Boiardo, l'editore pensi di riusare gli eleganti legni realizzati *ad hoc* per illustrare le ottave di Pulci. È invece più complesso comprendere perché, soltanto a un anno di distanza, per i tipi di Comin da Trino venga pubblicato l'*Inamoramento di Ruggeretto* di Panfilo de' Renaldini con un apparato iconografico originale

13. Sui rapporti tra Boiardo e Boccaccio rimando anche a R. Donnarumma, *Storia dell'“Orlando innamorato”*: Poetiche e modelli letterari in Boiardo, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1996.

14. *Orlando innamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini, nuouamente riformato per messer Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure di nuouo accomodate al principio di ogni canto, & la tauola di ciò, che nell'opra si contiene*, In Venecia, per Comin da Trino di Monferrato, 1559, CNCE 6618.

15. *Morgante maggiore di Luigi Pulci Fiorentino [!]. Nuouamente stampato, et con ogni diligenza reuisto, et corretto, et cauato dal suo primo originale, con le historie e figure a ogni canto conuenienti a quello che in esso si tratta, et con la dichiarazione di tutti i uocaboli prouerbij, et luoghi difficili che in esso libro si contengono, et con la tauola che manda a propri luoghi*, In Venetia, per Comin de Trino di Monferrato, 1546, CNCE 24588.

e sofisticato al pari di quello del *Morgante* e che si serva di questi legni per illustrare l'*Inamoramento de Orlando* in una nuova edizione del 1559-60;<sup>16</sup> ed è qui che l'editore seleziona per accompagnare la novella di Tisbina e di Doristella la xilografia realizzata per illustrare l'ultimo canto del *Ruggeretto*, nella quale l'eroe eponimo cavalca trionfante al fianco di Carlo Magno.<sup>17</sup> Si noti che anche in questa edizione nella *Tavola degli argomenti* alla voce novella l'elenco è piuttosto ristretto e contempla soltanto le "novelle a cavallo" (inclusa quella di Origille). Mi limito ad accennare soltanto a un ultimo esempio: a fine Cinquecento, nelle edizioni boiardesche impresse da Viano tra il 1571 e il 1574, l'immagine di Dalinda a cavallo, in una strana versione che sembra copia del corredo di Valvassori, torna a marcare visivamente le nostre novelle in viaggio.<sup>18</sup>

## 2. Narrare e cavalcare tra *Inamoramento de Orlando* e *Guiron le Courtois*

Se l'individuazione di una sorta di *corpus* novellistico coerente, identificabile per i lettori cinquecenteschi, e forse già per Boiardo, mi pare possa essere autorizzata dalla ricezione iconografica che ho provato a mettere a fuoco e che risalta attraverso i paratesti, vorrei fare un passo successivo e riflettere su questioni più squisitamente letterarie, anche se non prettamente intertestuali, per metterne in chiaro l'origine.

Dunque, se accostiamo le novelle di Tisbina, Leodilla, Doristella e aggiungo Origille, emergono infatti delle continuità narrative sulle quali vorrei

16. *Orlando innamorato del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano*, In Vinegia, per Comin da Trino di Monferrato, 1560, CNCE 6619.

17. Cfr. G. Rizzarelli, *Un poema (finalmente) illustrato. Le edizioni dell'"Inamoramento de Orlando" tra Sette e Ottocento*, in *Per figuras*, cit., p. 80. Sul poema del Rinaldini Francesco Lucio, *Amore alla forca: una giostra nell'Inamoramento di Ruggeretto di Panfilo de' Renaldini*, in «Rivista di letteratura italiana», XXX (2012), 1, pp. 9-28.

18. *Orlando innamorato, del sig. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per m. Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, & le figure di nuouo accomodate al principio di ogni canto, & la tauola di ciò che nell'opra si contiene*, In Venetia, per Vincenzo Viano, & Bernardin fratelli, 1571, CNCE 6623; *Orlando innamorato, del sig. Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per m. Lodouico Domenichi. Con gli argomenti, & le figure di nuouo accomodate al principio di ogni canto, & la tauola di ciò che nell'opra si contiene*, In Venetia, per Vincenzo Viano, & Bernardin fratelli, 1572, CNCE 6624; *Orlando innamorato: del signor Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano. Insieme con i tre libri di Nicolò de gli Agostini già riformati per m. Lodouico Domenichi, & hora con maggior diligentia riccoretti: con le figure ad ogni canto, & con gli suoi argomenti in rima, & allegorie, di nouo ristampati*, In Venetia, appresso Vicentio Vianni, 1574, CNCE 6625.

provare a riflettere, per comprendere meglio il modo in cui il conte di Scandiano tratta e concepisce all'interno nel suo poema i racconti intercalati e forse per chiarire anche i modelli ai quali fa riferimento.

Alle quattro “novelle” appena ricordate è possibile accostare – come proverò a mettere in evidenza – anche quella di Albarosa, che segue il racconto su Tisbina e che dal punto di vista delle “novelle in itinere” è in perfetta continuità con la precedente, dal momento che Ranaldo la ascolta, o meglio la legge, proprio durante lo stesso viaggio in compagnia di Fiordelisa.

Come ha messo in luce Davide Dalmas, ciò che colpisce immediatamente se mettiamo a confronto tra loro le novelle di Boiardo (e ciò vale ovviamente a maggior ragione per quelle “a cavallo”) è che, senza eccedere in inclusioni, quelle che possono essere ascritte a un ipotetico registro novellistico dell'*Inamoramento* sono affidate esclusivamente a voci femminili.<sup>19</sup> Sono, per riprendere la felice formula di Dalmas, il «controcanto della narrazione femminile»,<sup>20</sup> che domina soprattutto nel primo libro del poema di Boiardo. Ciò naturalmente rispecchierebbe la dimensione epica che cresce nel secondo libro e che dunque concederebbe meno spazio ai racconti secondi. Boiardo sembra rileggere il modello boccacciano della novella di Madonna Oretta esautorando i narratori maschili e affidando alle donne l'atto del narrare, esse incarnerebbero “il miglior dicitor”.

Riprendo per comodità lo schema proposto da Dalmas che segnala con una N le novelle incluse nelle *Tavole* delle edizioni cinquecentesche:

- 1) Stella I, viii, 27-52;
- 2) Tisbina I, xii, 4-89 N;
- 3) Albarosa I, xiii, 30-45;
- 4) Leodilla I, xxi, 49-69 e xxii, 10-55 N;
- 5) Origille I, xxix, 4-37 N;
- 6) Calidora II, xvii, 50-62;
- 7) Doristella II, xxvi, 20-52 N.

Esistono in questo schema delle eccezioni, prontamente e opportunamente segnalate da Dalmas: la novella di Albarosa, su cui tornerò, non viene propriamente raccontata ma letta da Ranaldo<sup>21</sup> e quella di Origille è «l'unico caso di narrazione da uomo a uomo tra le novelle tradizionalmente individuate (il n. 5), avviene alla viva presenza della donna oggetto del racconto;

19. D. Dalmas, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'“Inamoramento de Orlando” di Boiardo*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), pp. 239-253.

20. Ivi, p. 5.

21. Sull'atto della lettura nell'*Inamoramento* cfr. G. Rizzarelli, *Liber ex machina. Lettori-paladini nell'“Inamoramento de Orlando”*, cit.

ed è seguito da una contro-narrazione femminile, riportata in modo indiretto e assai breve, ma molto più efficace della precedente: subito dopo il narratore (Uldarno) sarà sconfitto dall'ascoltatore del racconto (Orlando)». <sup>22</sup>

Interessa, inoltre, mettere in evidenza che i personaggi coinvolti nella metadiegesi non sono necessariamente introdotti poi nella diegesi principale e che le loro vicende se hanno a che fare con la storia di primo grado non è, il più delle volte, per ragioni squisitamente legate all'intreccio, quanto per tangenze tematiche e contenutistiche. La narrazione di secondo livello non è, dunque, avulsa da quella di primo (come voleva ancora Franceschetti), ma ad essa organica per ragioni di rispecchiamento e sinergia ancor più che per motivi diegetici.

Non c'è dubbio, però, che le nostre “novelle a cavallo” stringano tra loro dei rapporti: «c'è, ad esempio, una “strana analogia fra la storia di Leodilla e quella di Fiordelisa, che si intrecciano nel poema come rincorrendosi”», <sup>23</sup> oppure è rinvenibile un legame di opposizione tra la storia di Leodilla e quella di Tisbina: «le due novelle vogliono evidentemente prospettare le possibili soluzioni, positiva e negativa, al problema sociale della gelosia». <sup>24</sup> Anche da questo punto di vista, Boiardo si conferma un cultore della variazione narrativa, un ricercatore delle più diverse forme di legame. <sup>25</sup>

Ma al di là dei tratti tematici in comune, vorrei tornare sulle modalità, evidentemente ricorsive, con cui questi racconti in metadiegesi vengono introdotti all'interno del poema in ottave, ovvero vorrei proprio sottolineare la specificità delle “novelle a cavallo” e del modo in cui si inseriscono nell'intarsio tra generi realizzato da Boiardo. Per questa ragione dall'elenco di Dalmas espungerò le novelle di Stella e di Calidora, che sono caratterizzate da differenti modalità diegetiche.

Si è più volte affermato che i racconti intercalati sono riconducibili alla cultura classica di Boiardo e al suo ruolo di traduttore a vantaggio di un signore incapace di fruirli pienamente, se non attraverso i volgarizzamenti. <sup>26</sup>

22. D. Dalmas, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'“Innamoramento de Orlando” di Boiardo*, p. 7.

23. F. Battera, *Per una lettura di “Orlando Innamorato” I, xx-xxii*, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXIV (1987), pp. 85-103: p. 98.

24. Ivi, p. 100.

25. Cfr. D. Dalmas, *La narrazione, l'azione e la morale delle donne nell'“Innamoramento de Orlando” di Boiardo*, cit., p. 11.

26. In merito a Boiardo volgarizzatore si veda Edoardo Fumagalli, *Il volgarizzamento di Erodoto*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, 2 voll., a cura di G. Anceschi, T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, I, pp. 399-428; Id., *Boiardo egittologo. Osservazioni sul volgarizzamento del secondo libro delle Storie di Erodoto*, in *Il principe e la storia*, Atti del

La genealogia della “novelle” boiardesche avrebbe dunque radici assai lontane, mi riferisco naturalmente ad Apuleio e al suo *Asino d'oro*, di cui – è cosa nota – Boiardo fu volgarizzatore.<sup>27</sup>

Anche in questo caso la memoria letteraria dell'*Inamoramento* ci mette dinanzi a un collage di tessere differenti.<sup>28</sup> Tuttavia, ai fini di queste pagine non contano tanto i modelli che influiscono sulla materia del racconto ma quelli che plasmano l'architettura del testo e le strategie narrative.

In particolare, mi pare si possa dire che per comprendere meglio il modo in cui il conte di Scandiano punteggia il proprio poema di racconti digressivi si devono fare i conti con la sua cultura romanzesca e in particolare con l'influenza che su di lui, come in parte anche su Ariosto, esercitò il *Guiron le Courtois*. Si tratta infatti del romanzo nel quale i racconti intercalati occupano uno spazio esorbitante rispetto alla diegesi principale. Come ha notato Trachsler,

questo è forse il punto nel quale il *Guiron* è più innovativo. Il romanzo contiene un numero considerevole di storie “indipendenti” che i personaggi si raccontano l'uno all'altro appena si incontrano. Come hanno tendenza a fare la maggior parte dei cavalieri arturiani, così i personaggi del *Guiron* prima combattono e dopo parlano. Eppure, questi ultimi, invece di limitarsi a spiegare chi sono e perché devono combattere, una volta presentatisi, rievocano avventure passate.

I cavalieri del romanzo di *Guiron* parlano dopo aver combattuto, *ma parlano anche durante i viaggi*, durante i pasti, prima di andare a letto, appena si svegliano. È stato suggerito che il romanzo di *Guiron* anticipa per certi aspetti la novella italiana e il paragone tra l'insieme delle storie contenute nel romanzo e le raccolte di novelle è certamente seducente. [...] Le sessioni dei racconti si svolgono ovunque, *specialmente attraversando una foresta*, quando non capita quasi mai qualcosa degno di nota e i cavalieri, se non trovano qualcosa con cui distrarsi, si annoiano da morire. La foresta – nella tradizione dei romanzi arturiani universo dell'ignoto e della meraviglia – è stata dimenticata dall'avventura nel ciclo del *Guiron*. Non capita niente,

Convegno di Scandiano (18-20 settembre 2003), a cura di T. Matarrese, C. Montagnani, Novara, Interlinea, 2005, pp. 69-90 e Dennis Looney, «*Fragil arte*»: *tradurre e governare nei volgarizzamenti boiardeschi ad Ercole I d'Este*, in *Il principe e la storia*, cit., pp. 123-136.

27. Secondo C. Zampese, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'“Orlando innamorato”*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1994, pp. 151-52; il meccanismo narrativo deriverebbe da Apuleio, *Met.*, i. 2-6. Si veda ora la recente edizione *Asino d'oro (da Apuleio)*, traduzione di M.M. Boiardo, a cura di M. Favaretto, Novara, Interlinea, 2021.

28. Per la definizione ‘à collage’ dell'intertestualità boiardesca si veda C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi (1990)*, in Ead., “*Andando con lor dame in avventura*”: *percorsi boiardeschi*, Galatina, Congedo, 2004, pp. 65-85, spec. pp. 72-82.

non succede nulla, è solo uno spazio vuoto che attende di essere riempito, *non dalle avventure ma dal racconto delle avventure*. L’Azione è stata sostituita dalla Parola.<sup>29</sup>

Lasciandosi affascinare da questa ipotesi seducente, e al di là dei punti specifici di vero e proprio debito intertestuale nei confronti del *Guiron*, sui quali mi concentrerò in chiusura di questo intervento, mi preme sottolineare che è la tecnica del racconto intercalato presente in questo romanzo a rappresentare un modello rilevante, o meglio, imprescindibile per lo spazio che Boiardo riserva alle novelle. Le “novelle in itinere” del *Guiron* offrono dunque indicazioni imprescindibili per comprendere in che misura le “novelle a cavallo” dell’*Inamoramento*, quasi esponendo tale dipendenza, evidente per i contemporanei di Boiardo e probabilmente ancora ben chiara per i lettori cinquecenteschi e certamente per Ariosto, trovino la propria legittimazione e riconoscibilità all’interno del poema. Come nel modello romanzesco, anche nel poema di Boiardo il viaggio a cavallo diviene lo spazio ideale per accogliere il materiale narrativo più prossimo alla novellistica: avventure amoroze, gelosia, tradimenti, grandi prove d’onore e vicende tragiche. Sono gli stessi ingredienti di molti dei racconti intercalati del *Guiron*, in cui principesse crudeli, nani e giganti allietano e animano lo spazio lasciato vuoto dall’avventura a vantaggio della parola.

### 3. Cavalli veri e riscritture novellistiche

Prima di concludere, vorrei tornare ai cavalli da cui ha preso le mosse questo intervento e – senza entrare nello specifico dei contenuti – vorrei ricordare che i codici che ci hanno tramandato il *Guiron* sono abbelliti da magnifiche miniature e disegni che abbondano di cavalli e cavalieri in viaggio.<sup>30</sup> Nel romanzo lo spazio del racconto intercalato, della novella in viaggio, corrisponde anche qui con eleganti destrieri che consentono ai cavalieri di muoversi nello spazio e nel tempo del racconto.

Tornando alle “novelle a cavallo” importa osservare che già per quella narrata da Fiordelisa Razzoli, dopo aver evidenziato l’origine virgiliana della novella come strumento per alleviare la noia del viaggio (*Aen.* VIII 309),

29. R. Trachsler, *Il racconto del racconto. La parola del cavaliere nel “Guiron le Courtois”*, cit., pp. 14 e 17 (corsivi miei).

30. Sui testimoni illustrati del *Guiron* si veda N. Morato, *Sull’integrabilità di racconto e figura nella storia della tradizione. Le copie italiane illustrate dei romanzi arturiani in prosa (XIII-XIV secolo)*, in *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)*, Atti delle giornate di studi del 29-30 novembre 2018, Università di Losanna, a cura di I. Molteni e I. Quadri, in «Quaderni di francigena», (2021), 3, pp. 113-138.

aveva notato che il modo in cui viene narrata richiama alla memoria proprio il ciclo del *Guiron*: «E, venendo ai romanzi, ricordo anche Danain che nel *Gyron* racconta novelle ai suoi compagni di viaggio e di albergo, per far passare il tempo; e Gauvain e Lac dello stesso romanzo».<sup>31</sup>

I contenuti della novella, come è noto, sono decameroniani ma il contenitore (una sapiente riscrittura della novella di madonna Dianora, *Dec.*, X 5 e del suo precedente presente nel *Filocolo*, I 5 questione IV), il modo in cui la novella si inserisce nel poema, sono invece riconducibili alle modalità narrative ampiamente attestate nel *Guiron*.

La seconda “novella a cavallo”, ovvero quella di Leodilla, presenta molti tratti in comune con la precedente; naturalmente in relazione ai modi del racconto, al salto dal primo al secondo livello della diegesi e non ai contenuti della storia. Anche in questo caso Razzoli non manca di segnalare che, ancor prima di entrare nello spazio del racconto intercalato, unito al viaggio, Boiardo sta già servendosi di uno schema narrativo presente nel *Guiron*, ovvero quello di belle fanciulle insidiate da giganti e messe in salvo dai cavalieri ai quali poi narrano la propria storia.<sup>32</sup>

Nel canto successivo troviamo, infatti, la novella che la fanciulla tratta in salvo narra per consolare Brandimarte della perdita della bella Fiordelisa. Il modo in cui avviene il salto dalla diegesi principale a quella di secondo grado sfrutta le tecniche già ben rodute dal romanzo, mentre i contenuti in questo caso – come è noto – provengono dalle *Metamorfosi* di Ovidio (X 560-707) e da un episodio narrato nel *Libro dei sette savi*. Avviene dunque un sapiente mix tra le vicende di Atalanta e una delle tante declinazioni novellistiche del “marito geloso”.<sup>33</sup>

Vengo in chiusura, però, a due esempi dell’innegabile contatto tra i racconti in metadiegesi dell’*Innamoramento de Orlando* e quelli del *Guiron*. Vorrei, infatti, prendere in considerazione la derivazione da questo modello delle due novelle che ho ricondotto alla tipologia delle “novelle a cavallo”, nonostante presentino dei tratti in parte non perfettamente omogenei rispetto alle novelle di Tisbina, Leodilla e Doristella; mi riferisco naturalmente alla novella di Albarosa e a quella di Origille.

Benché le strategie narrative impiegate da Boiardo le distinguano dalle altre, perché il racconto non avviene in viaggio, anzi nel primo caso non è un racconto ma una lettura, queste due narrazioni di secondo grado sono ugualmente ricalcate sul *Guiron*. Mi preme sottolineare che nel primo caso

31. G. Razzoli, *Per le fonti dell’“Orlando Innamorato” di Matteo Maria Boiardo. Parte I (I primi trenta canti del poema)*, Milano, Albrighi e Segati, 1901, p. 59.

32. Cfr. *ivi*, pp. 81-82.

33. L’unione dei diversi materiali narrativi è segnalata da Tissoni Benvenuti nel suo commento in M.M. Boiardo, *L’innamoramento de Orlando*, cit., I, pp. 601 e 615.

Boiardo dà prova ancora una volta delle proprie straordinarie doti di lettore e reinventore di modelli riconducibili a tradizioni differenti.

Come accennavo prima, la novella tragica di Polindo e Albarosa occupa il canto XIII del primo libro ed è dunque in perfetta continuità con la novella di Tisbina, che occupa il canto XII; potremmo dire che costituiscono un tritico di novelle indirizzate a Rinaldo, di cui farebbe parte anche Rocca Crudele, o meglio la novella di Stella.<sup>34</sup> Boiardo sostituisce allo schema diegetico della “novella a cavallo” un’altra modalità di narrazione seconda ispirandosi proprio al *Guiron*. Come è stato messo in evidenza già da Razzoli, l’avventura di Rinaldo e il suo incontro con la bella morta, che ha scritto le sventure capitate con il proprio sangue versato ingiustamente, riprende l’avventura di Breus precipitato nella tomba dei Bruns.<sup>35</sup> Le divergenze narrative, come ho avuto modo di commentare in altra sede,<sup>36</sup> sono numerose ma nella fantasia di Boiardo sembra fissarsi la modalità del racconto intercalato che colpisce anche l’illustratore di un magnifico codice che tramanda i *Cantari di Febus* (Fig. 2). Il breve che nel *Guiron* narra lo sventurato amore di *Febus* diventa il medium per il racconto intercalato, che Boiardo rende ancora più potente in virtù dell’inchiostro del tutto eccezionale con il quale è vergato; e da lì prende spunto per una totale rielaborazione della propria fonte. Ancora una volta i dettagli narrativi provengono da altri modelli, ma la modalità del racconto è chiaramente debitrice del *Guiron*, anche se risulta difficile sapere in quale veste Boiardo l’abbia fruita. Anche le ricerche più recenti di Tissoni Benvenuti sulla biblioteca degli Este non ci forniscono indicazioni univoche in merito alla versione del romanzo fruita dai duchi di Ferrara, ma confermano soltanto lo straordinario interesse e successo che il *Guiron* registrò a Ferrara.<sup>37</sup> Il modo e lo spazio del racconto che nel *Guiron* occupano una consistente parte del romanzo forniscono a Boiardo gli strumenti narrativi di cui servirsi per le proprie novelle in ottave.

34. Cfr. R. Galbiati, *Le novelle per Rinaldo*, cap. III, in Id. *Il romanzo e la corte. “L’Innamoramento de Orlando”*, Roma, Carocci, 2018.

35. G. Razzoli, *Per le fonti dell’“Orlando Innamorato” di Matteo Maria Boiardo*, cit., p. 69. Sull’episodio si veda N. Morato, *La discesa di Brehus nella grotta dei Bruns. Fortuna di un episodio del “Guiron le Courtois”*, in *Il Cantare italiano tra folklore e letteratura. Atti del convegno internazionale (Università Zürich, 23- 5 giugno 2005)*, a cura di M. Picone e L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 277- 99.

36. Cfr. G. Rizzarelli, *Liber ex machina. Lettori-paladini nell’“Innamoramento de Orlando”*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CXCVIII, 663 (2021), 3, pp. 324-353.

37. A. Tissoni Benvenuti, *Curiosando tra i libri degli Este: le biblioteche di corte a Ferrara da Nicolò 2. (1361-1388) a Ercole 1. (1471-1505)*, Centro studi Matteo Maria Boiardo; Novara, Interlinea, 2023. Sui rapporti tra *Guiron* e *Innamoramento* ha posto l’accento di recente C. Montagnani, *Lettura di “Innamoramento de Orlando” I 1*, in «Per Leggere», XXIII (2023), 44, pp. 27-40.

L'episodio di Origille, è cosa nota, come non aveva mancato di sottolineare Razzoli, «è senza dubbio derivato dal *Girone*, (LXXII 1). Nel romanzo, infatti, è detto che andando Girone a suo cammino, giunto ad un certo punto, ode dei lamenti e si ferma; poi avvicinandosi al luogo donde venivano quelle voci, vede appesa ad un albero una donna, la quale piangeva ed implorava soccorso. Mosso a compassione, vuol liberarla; ma uno dei cavalieri che stavano a guardarla, cerca di dissuadere il generoso e poi, visto che l'altro insisteva, si fa a raccontargli la storia di quella trista. Udità la quale Girone non è però punto disposto a lasciare la donna in quel tormento e combatte contro i custodi, li vince e libera la prigioniera. Da queste che possono dirsi le linee del racconto del *Girone*, è facile vedere la derivazione dell'episodio dell'*Innamorato* dal romanzo».<sup>38</sup>

Dunque, la "novella" di Origille rappresenterebbe l'eccezione che conferma la regola, dal momento che Boiardo in questo caso segue in modo molto più preciso il *Guiron*: a essere emulato e reimpiegato non è semplicemente l'innesco del racconto, il contenitore della narrazione intercalata, ma il recupero riguarda i materiali narrativi prelevati dal romanzo, che, pur venendo anche da luoghi separati del *Guiron*, consentono di tratteggiare il personaggio della perfida Origille che beffa lo sprovveduto Orlando come la donna crudele si fa beffe di Breus e lo fa precipitare nelle grotta dei Bruns:

Ma Origille liberata da Orlando non tarderà a burlarsi di lui come aveva fatto di tanti altri innamorati: infatti quando sono giunti ad un certo punto essa fa avvicinare Orlando ad un petrone, dicendogli che guardando in giù egli vedrà l'inferno e il paradiso; poi ridendosi del conte ingannato, fugge via sul cavallo di lui. Così siamo di nuovo al *Girone* (XXXVIII). Qui infatti si ha una dama che liberata da Breus, proprio nel momento in cui essa era tratta a morte, e accompagnatasi nel cammino col suo liberatore, per ricompensarlo (approfittando della credulità del cavaliere che, come Orlando di Origille, si era innamorato di lei) lo inganna facendolo discendere in un luogo sotterraneo, donde essa spera non abbia più ad uscire; e sul partirsi, novella Origille, rivolge anche parole di scherno al cavaliere. Aggiungo in fine a mostrare vie più la perfetta somiglianza dei due luoghi, che Orlando il quale vistosi tradito e non sapendo che farsi ritorna a contemplare quel masso e quelle «lettere d'oro» che sono sul sepolcro di Nino, ricorda molto da presso Breus, che, gabbato dalla donna, capì che ormai la era fatta, s'acconcia ad entrare nella camera sotterranea (*Girone*, l. c.).<sup>39</sup>

Qui, dunque, materia del racconto e modi del narrare intercalato si incontrano e Boiardo si rivela pienamente nella sua veste di lettore di romanzi e appassionato imitatore del *Guiron*.

38. G. Razzoli, *Per le fonti dell'"Orlando Innamorato" di Matteo Maria Boiardo*, cit., pp. 90-91.

39. Ivi, pp. 91-92.

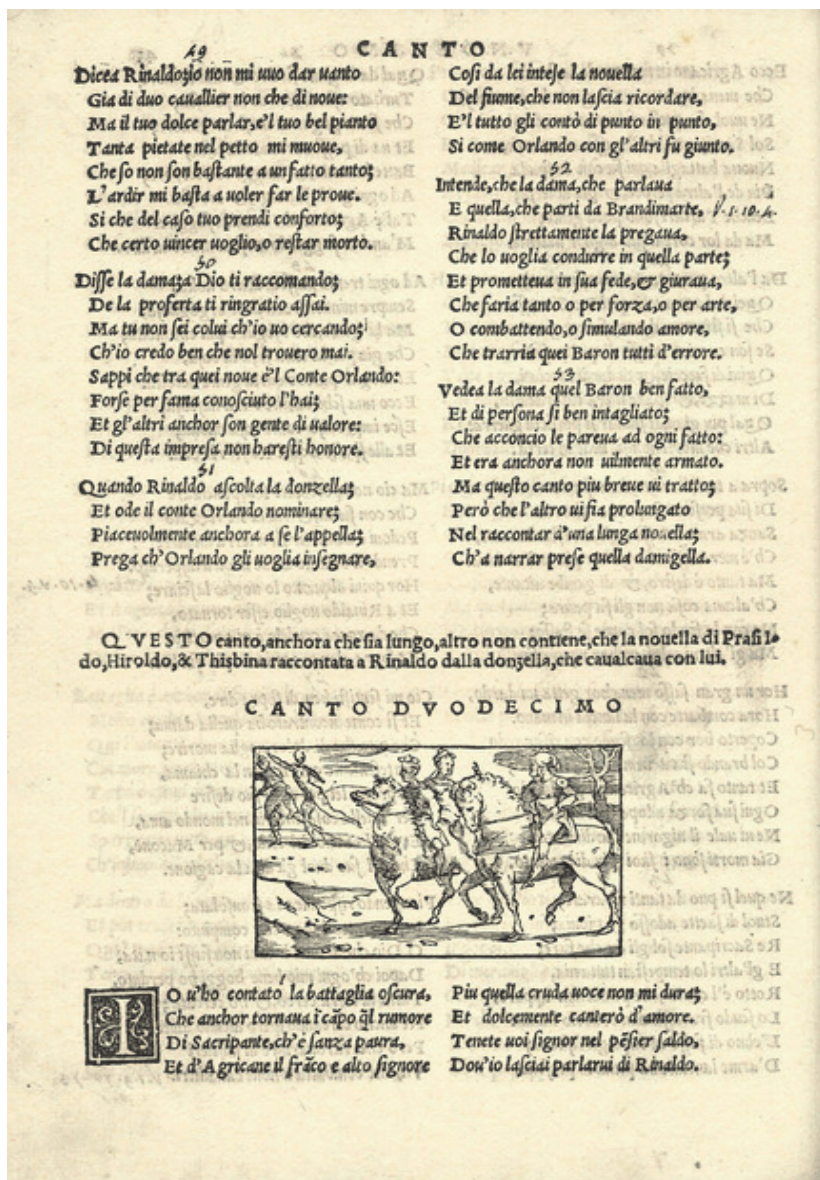


Fig. 1. Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano... (In Vinegia: appresso Girolamo Scotto, 1545), c. 45v (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, segnatura: Rari cast. 091).

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo della Repubblica Italiana. Divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

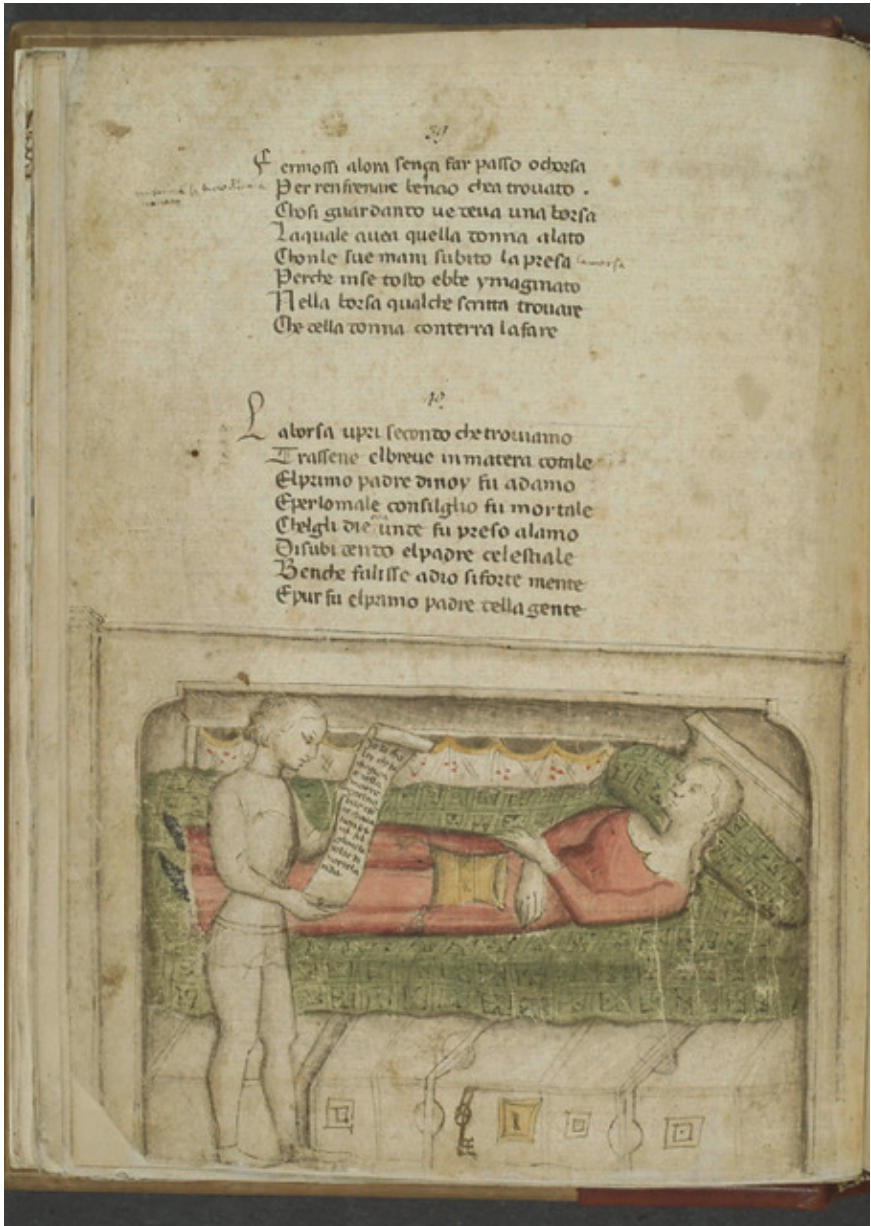


Fig. 2. *Febusso e Breusso*, ms., sec. XIV, cart., in-folio, mm 289 x 217 (Firenze, BNCf, Banco Rari 45), c. 8v.

CC: Creative Commons (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

# *Lo spazio della poesia nelle “Piacevoli notti” di Straparola*

di Gabriele Baldassari\*

1. È già stato sottolineato che le *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola si presentano come un prodotto commerciale particolarmente appetibile a metà Cinquecento anche per la varietà delle tipologie testuali che vi sono ospitate,<sup>1</sup> e che rievocano immediatamente l’archetipo del *Decameron*. Tuttavia se quest’ultimo costituisce, secondo le parole di Lucia Battaglia Ricci, un «puntuale ed esteso inventario di forme letterarie: una complessa macchina testuale che si configura come un universo potenzialmente esaustivo di generi di scrittura»,<sup>2</sup> la raccolta di Straparola dà piuttosto la sensazione, come ha scritto Giancarlo Mazzacurati, di «uno straordinario mercato di arnesi alla rinfusa». <sup>3</sup> Tra questi arnesi rientra la poesia, praticata dall’autore a decenni di distanza dalla raccolta di versi che aveva segnato il suo esordio (a quanto ne sappiamo rimasto isolato).<sup>4</sup>

\* Università degli Studi di Milano.

1. Si veda ad esempio D. Perocco, *Trascrizione dell’oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 465-81, a p. 465.

2. L. Battaglia Ricci, *Tendenze prosimetriche nella letteratura del Trecento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 57-96.

3. G. Mazzacurati, *La narrativa di G.F. Straparola e l’ideologia del fiabesco*, in Id., *Forma & ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 67-113; poi in *All’ombra di Dioneo: tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1996, pp. 151-189 (da cui si cita), a p. 161.

4. *Opera noua de Zoan Francesco Streparola da Carauazo nouamente stampata. Sonetti cxv. Strambotti xxxv. Epistole vij. Capitoli xij*, Venezia, per Georgio di Ruschoni Milanese, 1508. Di questa raccolta (poi ripubblicata nel 1515 sempre a Venezia, per Alexandro di Bindoni, con la sola aggiunta di un’epistola e di una frottola finale) è disponibile online l’esemplare della Biblioteca Estense Universitaria di Modena α.Z.7.29.4: <<http://bibliotecae-stense.beniculturali.it/info/img/stp/i-mo-beu-alfa.z.7.29.4.pdf>> (ultima data di consultazione:

Tre sono i tipi di testi poetici che compaiono nelle *Piacevoli notti*:<sup>5</sup>

- 1) all'inizio di ogni notte incontriamo i versi di una «canzone», come di solito viene definita, cantata sempre, a parte due occasioni, da più personaggi, per un totale quindi di tredici componimenti di questo genere;
- 2) dopo ogni novella si trova un'ottava contenente un «enigma», un indovinello in versi, per un totale di settantatré indovinelli;
- 3) in alcune novelle si inseriscono delle parti in versi: questo accade in II 1, 22 (ottava); II 5, 21 (un distico a rima baciata); V 4, 36 (ottava formata da quattro coppie di versi a rima baciata); VI 1, 35 (quartina a schema ABBA).

Mi soffermo brevemente su quest'ultima tipologia, per sottolineare un primo dato: la presenza di versi dentro le novelle ha luogo quasi esclusivamente nel primo libro, che contiene le prime cinque notti e che venne stampato nel gennaio 1551 (1550 secondo l'uso veneto);<sup>6</sup> nel secondo libro, pubblicato due anni dopo, sull'onda del successo conosciuto dal primo, si ha un

25/10/2024; identificativo in Edit16 CNCE 73288). Il quasi totale silenzio bibliografico sull'*Opera nova* è stato rotto dalla scheda di S. Albonico, *Giovanni Francesco Straparola, in Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 575-580, che, pur nella necessaria sinteticità, si segnala per alcuni affondi molto utili, come i "Ragguagli sulla tradizione" e le considerazioni sull'inter-testualità contenute nel paragrafo dedicato ad "Altre osservazioni", che richiamano in particolare Petrarca, Poliziano, il Dante petroso. Come è noto, quasi nulla si sa di Straparola, come constata in prima battuta D. Pirovano, nella voce *Straparola, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 315-318.

5. L'edizione di riferimento è rappresentata da G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, 2 tt., Roma, Salerno Editrice, 2000.

6. Per la collocazione della *princeps* nel 1551 e non nel 1550 (data che si legge nel frontespizio e nella lettera di dedica dell'editore Orfeo dalla carta), cfr. D. Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: "Le piacevoli notti" di Giovan Francesco Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVII (2000), pp. 540-569, alle pp. 542-543, laddove si spiega che, dato il privilegio di stampa concesso l'8 marzo 1550, la data del 2 gennaio della lettera di dedica dell'editore deve essere intesa *more veneto*. Lo stesso studioso, ivi, p. 546 chiarisce «i termini dell'operazione editoriale» di Orfeo dalla carta: il volume, pur non presentandosi ancora come "primo libro" (ciò che avverrà dall'edizione del 1555), «presuppone una continuazione», ma prima di pubblicare l'intera opera Orfeo vuole sincerarsi del favore del pubblico e per questo manda in stampa le prime cinque notti: il successo è tale che nello stesso 1551 esce una nuova edizione del primo libro, che vede la collaborazione di Orfeo dalla carta con un altro libraio, probabilmente Vilio Bonfaldini (ivi, p. 547). Per la descrizione delle molteplici edizioni a stampa del novelliere di Straparola nei secoli XVI e XVII, cfr. anche D. Pirovano, *Per l'edizione de "Le piacevoli notti" di Giovan Francesco Straparola*, in «Filologia e critica», XXVII (2001), 1, pp. 60-93, alle pp. 60-76.

unico altro esempio, che cade nella prima novella, con un vuoto significativo per tutto il resto dell'opera: è un segnale, tra gli altri, della minore forza inventiva che informa il secondo volume.<sup>7</sup> Possiamo aggiungere che nel primo libro si trovano anche alcune battute che sono contrassegnate non da una vera e propria misura metrica, ma dalla presenza della rima: si veda I 2, 2 «Laonde tra la gente minuta comunamente dir si suole che l'uomo fa ciò che egli vuole» e 13 «Fa' pur, Cassandrino, il peggio che tu sai, ch'in questa notte il letto mio non averai»; III 4, 2 «perciò che chi ode, vede e tace, altri non nuoce e vive sempre in pace»; IV 4, 39 «E si e si cantò il gallo e subito fu di, e dal sonno risvegliato altro più non udi», a cui possiamo accostare una battuta pur lievemente diversa: IV 2, 18 «Di cui sono quei sputi sì alti? Quelli non sono sputi di me, io mai non gli sputai, certo che tradito mi hai». Queste formule, che oscillano tra il proverbiale e l'apotropaico, appaiono di gusto assai vicino agli inserti poetici citati sopra. Basti ricordare i due più brevi, vale a dire quello di II 5, 21 «Né più buon di, né più ticco, né tacco, / donna, ché non m'avrai più nel tuo sacco» e quello di VI 1, 35:

Quel ch'or non trovi e che cercando vai  
giace nel fondo della val pelosa  
ch'ivi la tien, chi l'ha perduta, ascosa.  
Ma pesca ben, ché tu la troverai.

La quartina appena citata costituisce una sorta di formula magica, che il protagonista, messer Artillao, pronuncia per convincere l'ingenua madonna

7. Sull'*editio princeps* del secondo volume, cfr. Pirovano, *Una storia editoriale...*, cit., pp. 548-549, dove si rileva che Orfeo dalla carta provvede all'edizione associandosi probabilmente con Baldo e Claudio Sabini, e che, dato il *colophon*, si può ritenere che «Lo Straparola stesso richiese [...] la pubblicazione e forse, stimolato dal successo precedente, volle partecipare direttamente anche alla fase di commercializzazione del prodotto»; la lettera premessa al volume dall'autore (mentre nel primo libro era firmata da Orfeo dalla carta) appare come una *excusatio non petita*, dovuta alla presenza di numerose novelle non originali, ma tradotte più o meno fedelmente dalla raccolta di Girolamo Morlini, pubblicata a Napoli nel 1520. Pirovano sottolinea che «le contraddizioni e la scarsa cura prestata alla cornice sembrano rivelare un progetto piuttosto affrettato, un volume insomma composto e messo insieme in poco tempo per cavalcare l'onda del successo»; infatti, «a parte il nome di una novellatrice assente nel proemio e che viene introdotta senza giustificazioni e senza chiarimenti nella nona notte, nell'ultima notte la Signora affida a tutti i suoi ospiti il compito di narrare una novella; poi però ne vengono narrate solo tredici e queste ultime novelle sono quasi tutte traduzioni dal Morlini. Alla fine dell'undicesima notte inoltre la Signora affida a tutti i suoi ospiti per l'indomani il compito di narrare una novella, poi però questa regola viene messa in atto nella XIII e non nella XII notte». Le vicende della pubblicazione dell'opera tra 1551 e 1553 e le considerazioni sulla fretta del confezionamento del secondo volume sono proposte anche in D. Pirovano, *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, in «Rivista di letteratura italiana», XXIV (2006), 1, pp. 51-64, alle pp. 51-54.

Properzia a lasciarlo pescare con il suo «uncino» nella «val pelosa». Essa fa il paio con l'enigma che chiude la favola, uno dei tanti indovinelli che la narratrice di turno (Alteria) interpreta con l'intento di smentirne l'evidente natura oscena:

Il candido mio nervo duro e forte,  
parte piloso e parte perforato, [a]  
entròvi bianco e asciuto, oh dura sorte!  
e fuori doppo uscì nero e bagnato. [b]  
Onde servir altrui mai non si stanca,  
se 'l duce che lo guida non li manca. [c]  
(VI 1, 45)

Ma pur per farvi piacere lo isponerò,  
dichiarandovi il ner[v]o piloso e per-  
forato esser la penna con cui si scrive  
[a], la qual prima che si mette nel  
vaso è bianca e asciuta, ma tratta  
fuori del vaso, rimane nera e bagnata  
[b], e serve al scrittore che la guida  
quanto gli piace [c]. (VI 1, 46)

Ho citato l'indovinello con la sua esposizione (in cui si rende necessario un piccolo emendamento) non solo perché è esemplificativo della dinamica pressoché costante tra enigma e scioglimento, ma anche perché ci troviamo di fronte all'unico indovinello delle *Piacevoli notti* di misura diversa dall'ottava. Può darsi che siano caduti due versi, come verrebbe naturale pensare di primo acchito,<sup>8</sup> ma dal momento che (come si vede dalle lettere che ho inserito tra parentesi quadre per segnalare la scansione dell'una e dell'altro) la spiegazione segue fedelmente il testo poetico, senza nulla aggiungere a quanto ci è trasmesso, più probabilmente l'irregolarità sarà originaria e voluta. In ogni caso quello che qui conta osservare è la presenza di una stretta rispondenza tra l'enigma, i versi inseriti nella novella e la situazione narrata in quest'ultima, un fatto che, se ce ne fosse bisogno, incoraggia gli ascoltatori di Alteria, nella finzione, e i lettori del libro di Straparola, nella realtà, ad attribuire un senso appunto "disonesto" all'indovinello.

2. I rispecchiamenti tra prosa e versi, come quello appena visto, improntano il novelliere di Straparola e rappresentano uno degli elementi più interessanti della sua struttura, anche in rapporto alla dialettica tra giornate e ballate che si attua nel *Decameron*.<sup>9</sup> Sulle relazioni di interdipendenza tra favole

8. Così ad esempio suggerisce D. Pirovano, *Introduzione* a G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. XLVIII.

9. Sulla tendenza della critica a leggere le ballate del *Decameron* in relazione alle giornate, alle novelle o al narratore di turno, cfr. N. Esposito, *Sullo statuto delle ballate del «Decameron»: tra cultura cortese e fascinazioni cavalleresche*, in «L'Ellisse», XVIII (2023), 1, pp. 7-20, a pp. 7-9. Un quadro della bibliografia sulle ballate decameroniane è offerto da B. Barbiellini Amidei, "Boccaccio's bookshelf". *Ancora per Boccaccio lettore di testi lirici: le bal-*

ed enigmi è già stata posta la dovuta attenzione, specialmente dal momento in cui gli studiosi si sono resi conto della necessità di reintegrare gli indovinelli, a lungo sentiti come troppo scandalosi, nel complesso dell'opera, cosa che è di fatto avvenuta con l'edizione di Pirovano.<sup>10</sup> Sandra Carapezza ha puntualmente inquadrato la matrice comune, di natura orale, che lega gli indovinelli in particolare alle fiabe: «Anche gli enigmi concorrono al rinnovamento della novella e come le fiabe apportano elementi propri dell'oralità all'interno di un genere ormai codificato e proiettato nella dimensione di produzione e fruizione scritta».<sup>11</sup> A queste parole possiamo aggiungere che esiste un'analogia profonda tra il racconto breve, specie nella sua declinazione fiabesca, e l'enigma, che si avvale delle possibilità del linguaggio per offrire una visione straniata e sorprendente del reale, in un gioco in cui dominano le figure di analogia e di inversione.

Mi limito qui a delineare una breve casistica dei meccanismi di duplicazione attivati da Straparola con questi testi. Innanzitutto troviamo indovinelli che si riferiscono ad ambiti tematici ben presenti in generale nella raccolta di novelle: per non parlare dei molti enigmi che si prestano a doppi sensi osceni, pensiamo a quelli che riguardano animali, reali e fantastici,<sup>12</sup> o a quelli che traducono fenomeni e oggetti del reale nei termini di rapporti parentali, che sono spesso al centro delle "favole". Si prenda il primissimo enigma della

*late del "Decameron"*, intervento tenuto il 16 ottobre 2024 nel corso del Seminario internazionale di studi (L'Aquila, 15-16 ottobre 2024) ...*dum cernere libros non piget. Per la biblioteca digitale di Giovanni Boccaccio* (ringrazio l'autrice per avermi fatto leggere in anteprima il suo contributo). Mi soffermerò poi su alcune possibili analogie con il *Decameron* per la funzione assegnata ai testi poetici: cfr. §§ 3-4.

10. Cfr. D. Perocco, *Trascrizione dell'oralità...*, cit., pp. 469-72: la studiosa si sofferma dapprima sul comportamento dell'ed. Rua del 1927, che taglia gli enigmi (G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di G. Rua, 2 voll., Bari, Laterza, 1927) e sul solo parziale risarcimento operato da Pastore Stocchi, che ha riproposto tutti gli indovinelli in un'appendice (G. Straparola, *Le piacevoli notti*, reprint a cura di M. Pastore Stocchi, Roma-Bari, Laterza, 1975), e dopo aver fornito alcune considerazioni sulla loro funzione, afferma in conclusione: «Gli enigmi sono dunque fondamentali per Straparola nel gioco che serve per legare alla cornice dei narratori i racconti fiabeschi. Enigmi e fiabe sono interdipendenti non solo nel titolo».

11. S. Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011, p. 148. La matrice orale e popolare degli enigmi ha impegnato gli studiosi nel recupero dei loro antecedenti: cfr. in particolare i lavori di G. Rua: *Di alcune stampe d'indovinelli*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», VII (1888), pp. 427-465; *Intorno alle "Piacevoli Notti" dello Straparola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XV (1890), pp. 111-151 e XVI (1890), pp. 218-283. Non mi occupo qui del rapporto degli enigmi con le varianti popolari, tema che sarebbe certo interessante affrontare esaminando gli adattamenti operati dall'autore.

12. Si veda I 4 (nibbio), III 1 (bove selvatico), III 3 (biscia), III 4 (sirena), IV 3 (pappagallo), IV 4 (gallo), V 1 (basilisco), V 2 (falcone), VIII 1 (airone), X 5 (pavone), XIII 1 (leocorno), XIII 6 (pola), XIII 7 (catoblepa).

raccolta, in cui parla la «fava secca» e che sembra dare conto di come questi rapporti siano spesso intrisi di crudeltà e violenza:<sup>13</sup>

Nacqui tra duo seraglia incarcerata,  
e di me nacque dopo un tristo figlio  
grande come sarebbe, oimè mal nata,  
un picciol grano di minuto miglio;  
da cui per fame fui poi divorata  
senza riguardo alcun, senza consiglio.  
O trista sorte mia dura e proterva  
di madre non poter restar pur serva. (I 1, 42)

Un secondo tipo è rappresentato dagli enigmi che si propongono con una fisionomia che possiamo definire narrativa: il loro scioglimento prevede che venga raccontata una sorta di seconda novella che si aggiunge a quella vera e propria.<sup>14</sup> Dopo la prima, citiamo la seconda favola, ma con l'avvertenza che casi del genere punteggiano l'opera, comparando anche nel secondo libro:<sup>15</sup>

Su e giù scorrendo a passo lento e tardo  
uno scopersi che guardava in giù:  
– Al letto, al letto omai, messer Bernardo –  
Gridando forte andai – non state più.  
Duo lo discalcin, quattro di riguardo  
chiudin le porte e otto stian di su –.

Mentre ch'io feci un tale fitto effetto,  
l'uno scoperto si fuggi di netto. (I 1, 35)

13. Come ha sottolineato G. Mazzacurati, *La narrativa di G.F. Straparola*, cit., p. 176, «Nella sola prima parte delle *Piacevoli notti* (che è poi la più tipica e, relativamente, la più autentica), su 25 “favole” ben 12 traggono spunto o ambientazione nelle passioni o violente o abnormi o fraudolente che si generano all'interno del rapporto familiare». Si vedano poi ad esempio gli indovinelli di I 4 e II 3.

14. Questo aspetto suggerisce un accostamento al *Decameron*, nel quale le ballate alla fine di ciascuna giornata danno «la possibilità di compendiare in rime una breve narrazione, un racconto in miniatura, con le sue linee essenziali di un intreccio e di un progressivo scioglimento» (G. D'Agostino, *Le ballate del “Decameron”*: note integrative di analisi metrica e stilistica, in «Studi sul Boccaccio», XXIV [1996], pp. 123-80, a p. 160).

15. Se ne trova un esempio ancora nella penultima novella della raccolta: cfr. XIII 12, 27-28.

L'indovinello viene illustrato così (anche in questo caso da Alteria):

Un gentiluomo era andato in contado con la sua famiglia, sì come lo state più de le volte avenire suole, e aveva messa nel suo palagio una vecchiarella per guardia, la quale, come prudente e accorta, ogni sera discorreva per tutto, se scoprire poteva alcuno che involare volesse. Una sera la sagace vecchia, andando per casa e fingendo di fare alcune sue bisogne, vide un ladro che era sopra il palco e guatava per un pertugio quello che la donna faceva; la buona donna non volse gridare, ma saggiamente fingendo il padrone esser in casa con molti serventi, disse: «Andate al letto omai messer Bernardo e duo serventi lo vadino a scalzare e quattro chiudino l'uscio e le finestre e otto stiano di sopra a far buona guarda». Mentre che la vecchiarella fece cotal ufficio, il ladro, dubitando esser scoperto, se ne fuggì e così la casa salva rimase. (I 2, 36)

E infine pongo l'attenzione sulla tipologia da cui sono partito, cioè quella per cui l'effetto di risonanza è dato dal testo poetico entro il testo narrativo. Guardiamo i due esempi più vistosi, in cui compare un'intera ottava all'interno della novella (II 1 e V 4). Ci rendiamo conto agevolmente che Straparola lavora sul rapporto tra l'inserito poetico e l'enigma anche dal punto di vista formale. Nel primo caso si notano somiglianze nella costruzione delle due ottave tramite l'accostamento di rime vocaliche in vibrante e rime in iato. Al di là di questa affinità, emerge un chiaro legame sul piano concettuale. Nel suo andamento sentenzioso l'ottava inserita nella novella ci parla sia della follia di «andar cercando» «quel ch'è impossibile trovare» sia di un «dono prezioso e raro» che deve essere tenuto caro. Nell'enigma abbiamo una donna che richiede al suo «signore» qualcosa che sembrerebbe proprio impossibile trovare, ma che lui può donare effettivamente: si tratta della funzione di “marito”:

Tre cose ho già sentite raccontare,  
sacra corona veneranda e pia.  
L'una, quel ch'è impossibile trovare,  
andar cercando è troppa gran pazzia.  
L'altra, a quel tutto fede non prestare  
che 'n sé non ha ragion né dritta via.  
La terza, il dono prezioso e raro,  
ch'hai ne le mani fa ch'il tenghi caro.  
(II 1, 22)

Vorrei che tu mi desti, o mio signore,  
quel che non hai né sei per aver mai,  
s'avesti andar al mondo con tuo onore  
mill'anni e più di vita ancor assai.  
E se tu 'l pensi aver, vivi in errore,  
e come cieco per la strada vai.  
Ma se, come mi mostri, il mio ben vuoi,  
damel, non tardar più, ché dar mel puoi.  
(II 1, 34)

Il secondo esempio è interessante per l'analogia metrica (oltre che per l'uniformità linguistica), perché tanto nell'ottava che si trova all'interno

della novella, quanto nell'enigma posto alla fine, lo schema delle rime si distanzia dal tipo prevalente in tutto il testo per dar vita a uno strambotto formato da distici a rima baciata: si può notare anche come specialmente nel primo testo vi siano ancora assoconsonanze molto insistenti; tutte le rime sono tra loro assonanti, tre su quattro sono parzialmente consonanti, con effetti di ribattitura molto forti, che in parte ritroviamo nel secondo testo.<sup>16</sup>

Besucco te si' e besucco te fazzo  
 con questo me tamiso a' te sadazzo.  
 Ne i miè ponzin, che son ben vinti quattro,  
 fa che 'l poese né frazza né lattro,  
 no gh'entre dentro né volpe né rato  
 né 'l mal osel dal becco rampinato.  
 Ti che sè drio quel usso intiendi il fatto:  
 s' te no l'intenderè, te parrè matto.  
 (V 4, 36)

Va sier Zovo indrio e inanti  
 ch'è vezzù da tutti quanti.  
 Chi da un lò sta, chi da l'altro,  
 ben sarà quel fante scaltro,  
 che dà quattro in sua la schina,  
 s'a la prima lo indovina.  
 Tutta fià da bon amigo,  
 che l'è zovo pur ve 'l dico.  
 (V 4, 43)

3. Ponendo in rilievo questi fenomeni non intendo promuovere una riabilitazione complessiva dell'architettura delle *Piacevoli notti*: sotto tanti aspetti la cornice resta debole e ricca di incongruenze antirealistiche, come ha notato Sandra Carapezza (benché si debba tenere conto con Perocco della sua natura «in un certo senso “fiabescamente” contaminata»).<sup>17</sup> Basti pensare ai saltuari moti di sdegno della Signora nei confronti degli indovinelli osceni, o a come accada che, pur in presenza di una pressoché perfetta corrispondenza tra la storia narrata e l'enigma, quest'ultimo non venga sciolto da nessuno,<sup>18</sup> mentre in altre occasioni la soluzione viene offerta perché questo

16. L'indovinello in questo caso esula dal tipo prevalente non solo per lo schema, ma anche per la misura metrica: si tratta infatti di un'ottava di ottonari. Forse il venir meno dell'endecasillabo si spiega con il fatto che la novella sia raccontata in pavano dal narratore, Benedetto Trivigiano, il quale si propone nei panni di un villano illetterato, ma naturalmente non si dovrà trascurare la semplice eventualità di un trapianto testuale. Per le due novelle dialettali di Straparola, si veda l'intervento di Luca D'Onghia in questi stessi atti.

17. Cfr. le riserve argomentate da S. Carapezza, *Novelle e novellieri...*, cit., pp. 126-135; D. Perocco, *Trascrizione dell'oralità...*, cit., p. 475.

18. Ciò avviene anche quando la damigella che recita l'indovinello è invitata dalla Signora a non discostarsi dalla storia narrata precedentemente, ad esempio a II 2, in cui Fiordiana è stata sostituita da Antonio Molino: «la Signora le impose che almeno ella dicesse uno enimma, che non avesse disavagianza da la materia del scolare» (II 2, 35); la damigella risponde che il suo «enimma [...] sarà di materia che appartiene ad ogni studioso giovane», ma nessuno indovina. Oppure si prenda la seconda novella della notte IV. Il racconto si apre, secondo lo stile proprio dell'opera, con considerazioni gnomiche sulla gelosia: «Non sarebbe, graziose donne, al mondo stato il più dolce, il più dilettevole né 'l più felice che trovarsi in servitù

serve a inscenare meccanismi di botta e risposta nella brigata.<sup>19</sup> È del tutto evidente insomma che Straparola gestisce la cornice secondo le intenzioni del momento, indifferente a principi di verosimiglianza narrativa, per non parlare dei casi, crescenti nel secondo libro, in cui tutti risolvono l'indovinello senza particolari difficoltà o in cui la soluzione viene data immediatamente, senza che spesso si capisca se a farlo sia l'autore o il narratore di turno: ciò che conta evidentemente è la stanchezza dello stesso Straparola o la fretta con cui dovette approntare il secondo volume.<sup>20</sup>

Tuttavia, anche senza tentare rivalutazioni forzate della cornice delle *Piacevoli notti*, i meccanismi di richiamo tra favole ed enigmi lasciano intravedere un'attenzione per la funzione dei testi e per la costruzione della raccolta che merita di essere sottolineata. Essa traspare ancor più dai componimenti poetici che figurano all'inizio di ciascuna notte e che risultano piuttosto negletti negli studi,<sup>21</sup> maggiormente interessati agli enigmi stessi, i quali del resto sono posti sullo stesso piano delle novelle dai frontespizi delle *editiones principes* (oltre che dalle intitolazioni delle singole notti).<sup>22</sup> Naturalmente questa ulteriore tipologia testuale richiama il modello del *Decameron* e le ballate che li chiudono, invece di aprire, le diverse parti. A ricordare il capolavoro trecentesco è anche la modalità di presentazione di tali componimenti. Nelle *Piacevoli notti* la Signora dice nel *Proemio* (§ 12):

d'Amore, se non fusse l'amaro frutto della subita gelosia, fugatrice de gli assalti di Cupidine, insidiatrice dell'amorose donne, diligentissima investigatrice della loro morte» (IV 2, 1). Alla fine della novella la «prudente Vicenza», come viene chiamata, recita un indovinello che incomincia dicendo che «Con sviserato amor, speme e desio / nasce una fiera macra e scolorita; / e 'n un bel volto mansueto e pio / com'ellera si serpe a tronco ordita»; quindi questo mostro, si conclude, «Vive in affanno e cresce nel dolore, / miser chi cade in un sì grande errore». Naturalmente si tratta della gelosia, ma nessuno indovina, sicché Vicenza espone lo scioglimento dell'enigma, saldando inizio e fine su nuove massime contro questa passione: un fatto che ci permette anche di capire come la struttura delle novelle di Straparola, tra aperture su massime morali e chiusure che spiegano e dunque razionalizzano l'enigma, ponga letteralmente tra parentesi i contenuti perturbanti di favole e indovinelli.

19. Si prendano le novelle IV 3 e IV 4 (che seguono quella citata nella nota precedente): in esse Lodovica e Isabella avviano una schermaglia indovinando ciascuna la soluzione dell'enigma dell'altra.

20. Cfr. *supra*, nota 7.

21. Un segno della scarsa attenzione prestata a questo aspetto è avvertibile nella fortuna editoriale dell'opera: «nel 1598 Daniel Zanetti stampa una nuova edizione del libro. La nuova pubblicazione contiene le stesse novelle di 1597, ma nei proemi delle singole notti, tranne la I e la VI, furono soppresse le canzoni e i madrigali; talvolta anche i brevi cappelli introduttivi di alcune novelle vengono eliminati o condensati [...]. In compenso tutte le prime novelle di ciascuna notte furono adornate di una figura» (D. Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca...*, cit., p. 566).

22. Cfr. D. Pirovano, *Per l'edizione...*, cit., pp. 60-61.

io per me vorrei che ogni sera, insino a tanto che durerà il carnesale, si danzasse; indi che cinque damigelle a suo bel grado una canzonetta cantassero, e ciascheduna de cinque damigelle a cui verrà la sorte debba una qualche favola raccontare, ponendole nel fine uno enimma da essere tra tutti noi sottilissimamente risolto.

Quali interpreti delle canzonette, ma anche come narratrici delle novelle, sono indicate le sole «damigelle», allo stesso modo in cui nel *Proemio* del *Decameron* (§ 13) si parla di «alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto».<sup>23</sup> In realtà, proprio come accade nella raccolta di Boccaccio, a intonare le canzonette sono anche personaggi maschili: tale eventualità, più frequente nel secondo libro delle *Piacevoli notti*, ha luogo comunque già nel primo. All'inizio della IV notte, infatti, leggiamo che «la Signora comandò che 'l Molino e il Trivigiano prendessero i loro liuti e una cantilena cantassero». Si noterà che proprio nella IV giornata del *Decameron* troviamo per la prima volta un uomo nei panni dell'interprete di una ballata: si tratta di Filostrato, invitato da Fiammetta: «Filostrato rispose che volentieri; e senza indugio in cotal guisa cominciò a cantare» (*Dec. IV, Concl. 10*).<sup>24</sup>

Nella raccolta di Straparola, proprio come in quella di Boccaccio, questi componimenti sono chiamati soprattutto «canzoni», meno spesso «canzonette» (in alcune occasioni si usa anche «cantilene», che abbiamo appena incontrato). Che i termini di «canzone» e «canzonetta» siano intercambiabili è chiaro fin dal primo caso, nel quale il testo è introdotto con queste parole:

Ed ella [Lauretta] senza più aspettare che detto le fusse, levatasi in piedi e fatta la debita riverenza alla Signora e a' circostanti [...] e fattesi venire le quattro compagne

23. Si cita da G. Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013. Sulla questione dell'incoerenza tra l'annuncio del *Proemio* e quanto accade poi nell'opera, si veda da ultimo E. Curti, *Le ballate delle donne nel "Decameron"*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023), a cura di M. Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 61-76, che ricorda alcune ipotesi al riguardo e conclude asserendo, in maniera che appare condivisibile, «che la filoginia del Proemio, tutto dedicato al pubblico di elezione boccacciano, giustifichi facilmente il primeggiare delle sole cantanti, nel breve accenno alle esecuzioni musicali, senza che questo escluda necessariamente l'idea, già iniziale, di un'alternanza» (p. 62).

24. Per questa ballata, si veda M.P. Ellero, *La ballata di Filostrato (Decameron, IV): un esercizio di lettura*, in *Boccaccio in versi*, a cura di P. Mazzitello, G. Raboni, P. Rinoldi, C. Varotti, Firenze, Cesati, 2016, pp. 143-159, un contributo che comunque non si limita ad analizzare questo testo, ma mostra sapientemente come tra le ballate del *Decameron* vi sia un «complicato reticolo di rimandi interni» che «riproduce la stessa geometria delle "forme complesse" che organizza le novelle, in accordo ma anche in violazione del principio di unità tematica della giornata» (p. 146, e si vedano anche le conclusioni che seguono il passo citato).

ellette, la sequente *canzonetta* con angeliche voci in laude della Signora tutte cinque in tal maniera cantorono (*Proemio* 16).

Dopo di che il *Proemio* si conclude dicendo che «le cinque damigelle tacendo dimostrarono la sua *canzone* esser venuta al glorioso fine». Una situazione analoga si verifica anche all'inizio della III notte, dove ancora Lauretta viene invitata a cantare una «canzonetta», sicché la damigella, si racconta, «prese per mano le altre compagne, e unitesi insieme e fatta la debita riverenza, con chiare e sonore voci cantorono la seguente *canzone*» (III, *Intr.* 4).<sup>25</sup>

Ora, la corrispondenza tra I e III notte per il ruolo esercitato da Lauretta sembra rievocare ancora quanto accade nel *Decameron*. Alla fine della I giornata, infatti, spetta a Lauretta dare inizio al primo momento di intrattenimento musicale, sempre per ordine di Pampinea, anche se la giovane avvia la danza e non il canto: «Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente» (*Dec.* I, *Concl.* 17). Nella III giornata invece Lauretta intona la ballata: «La Lauretta allora, con voce assai soave ma con maniera alquanto pietosa, rispondendo l'altre, cominciò così» (*Dec.* III, *Concl.* 11). La situazione della I giornata torna, circolarmente, alla fine dell'opera: «e menando la Lauretta una danza, comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone» (*Dec.* X, *Concl.* 9). Tutto ciò conferisce a questo personaggio – mi sembra – una presenza negli intermezzi musicali superiore a quella che hanno le altre figure femminili del *Decameron*.<sup>26</sup> Nel novelliere di Straparola il protagonismo del personaggio di Lauretta è un dato di fatto: a nessun'altra delle damigelle spetta il ruolo di avviare il canto e a nessun'altra per di più si attribuisce quello di solista, come avviene all'inizio della notte VII: «la Signora ordinò che Lauretta una canzone cantasse, la quale ubidentissima senza altra iscusazione così a dire incominciò» (VII, *Intr.* 4). Forse questo non sarà dovuto solo al modello boccacciano, ma anche a ciò che Lauretta con il suo nome è in grado di evocare e a cui si allude nel rituale che incontriamo nel *Proemio* (e solo qui), dove si dice che la Signora «comandò che

25. Si veda anche IX, *Intr.* 4 e 6; XII, *Intr.* 5 e 7; XIII, *Intr.* 4 e 6. La stessa intercambiabilità ha luogo con *cantilena*: cfr. IV, *Intr.* 4 «E innanzi che al novellare si desse principio, la Signora comandò che 'l Molino e il Trivigiano prendessero i loro liuti e una *cantilena* cantassero. I quali, non aspettando altro comandamento, accordorono i loro stromenti e la seguente *canzone* lietamente cantorono» (poi cfr. § 6); VIII, *Intr.* 4; XI, *Intr.* 3 e 5. Su questa terminologia e in particolare per l'uso di *cantilena* nel Medioevo, cfr. T. Persico, «*Cantilena*» e *canzone*: alcuni riscontri lessicali, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, vol. II, a cura di T. Persico, M. Sirtori e R. Viel, Bergamo, Sestante, 2019, pp. 65-86.

26. E. Curti, *Le ballate delle donne...*, cit., pp. 69-72 sottolinea piuttosto la centralità della coppia formata da Fiammetta e Dioneo, anche se accenna al rilievo che assume pure Lauretta.

gli stromenti venissero e fattasi recare una girlandetta di verde alloro in segno di maggioranza in capo di Lauretta la puose, comandandole che nella seguente sera al dolce favoleggiare desse principio» (§ 14). Si può notare che, se si eccettuano i ripetuti casi di abbinamento nel canto del Molino e del Trivigiano (ben comprensibili in virtù delle note competenze musicali specialmente del primo),<sup>27</sup> all'inizio delle notti IV, XI, XII e XIII, vi è un solo altro personaggio menzionato come interprete di una canzone: si tratta del Bembo nella X notte. Non appare casuale dunque che a godere della prerogativa di solisti siano Lauretta e il maestro del petrarchismo cinquecentesco: è come se si volesse affermare l'appartenenza di questi testi alla poesia alta, concordemente con l'apertura di ciascuna notte su uno stile sostenuto. Le diverse sezioni in prosa sono inaugurate infatti, costantemente, da perifrasi temporali, non di rado lunghe e sintatticamente complesse, sempre comunque impostate sulla costruzione classicheggiante del *cum inversum*, in una chiara imitazione del modello boccacciano, così come i testi poetici propongono motivi amorosi tipici della linea stilnovistico-petrarchesca (con una tendenziale specializzazione del primo libro sulla lode della donna, del secondo sul lamento amoroso), innalzando il dettato anche attraverso il ricorso a movimenti sintattici decisamente più ampi e sinuosi rispetto alle ottave degli enigmi, caratterizzate invece da una linearità elementare e da una rigida scansione in distici (sottolineata nelle edizioni antiche dalla presenza di un rientro sporgente all'inizio dei versi dispari).

4. Alcuni dei passi che abbiamo citato dal *Decameron* ci permettono di notare come nel modello di Boccaccio vi sia in genere compresenza tra danza e canto,<sup>28</sup> mentre i due momenti sono sempre separati nelle *Piacevoli notti* di

27. Sulla figura del Molino, cfr. i contributi recenti di M. Canato, *Antonio Molin detto il Burchiella: un poeta del Cinquecento nelle pagine del suo testamento e Sui lasciti di Antonio Molin detto il Burchiella: le amicizie, le parentele e un ritratto di Camillo Ballin*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLXXV (2016-2017), pp. 175-221 e 407-445. Il Trivigiano, cioè Benedetto Trevisan, è destinatario di una lettera di Bembo, datata 9 settembre 1530 da Padova, in cui vengono lodati due suoi sonetti, ed è citato in una lettera (a Giovan Matteo Bembo) del 10 novembre 1530, sempre da Padova, dove si fa riferimento al padre Paolo, che fu podestà della città veneta dal 20 giugno 1529 al 15 agosto 1530 (cfr. A. Gloria, *I podestà e i capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797*, Padova, co' tipi di Gio. Battista Randi in ditta Angelo Sicca, 1861, p. 16); le epistole sono contenute in P. Bembo, *Lettere*, a cura di E. Travi, vol. III, 1529-1536, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1992, rispettivamente a p. 176 (n° 1141) e a p. 198 (n° 1172). Ringrazio per queste informazioni Francesco Amendola, curatore dell'indispensabile vol. V di P. Bembo, *Lettere. Correzioni, indice e appendice di documenti*, premessa di C. Berra, Bologna, Pàtron, 2024.

28. Cfr. al riguardo G. D'Agostino, *Le ballate del "Decameron"...*, cit., p. 145, con considerazioni sul progressivo allentamento nella descrizione delle performance musicali.

Straparola, che sul punto tende a essere preciso e, come sua abitudine, ripetitivo:<sup>29</sup> questi testi sono fatti per il canto e basta, a volte con l'esplicito accompagnamento di strumenti.<sup>30</sup> Il commento di Pirovano, che rende conto dello schema dei singoli testi all'inizio di ogni notte, nel definirli oscilla tra «madrigale» e «stanza isolata di canzone», preferendo il primo termine quando si intravede una successione di terzine e distici, come nel caso del primo componimento, per il quale viene proposta una separazione in sottounità (ABB CDD CA EE) e si parla di «Schema rimico con disposizione in due terzine e due distici».<sup>31</sup> In realtà la qualifica di madrigale sembra la più appropriata per tutti i testi, senza che possa essere considerata un ostacolo la definizione data dall'autore, se si tengono a mente gli usi terminologici dello stesso modello decameroniano e se si ricorda quanto avviene negli *Asolani* di Bembo, a proposito dei quali Tasso nella *Cavaletta* scrive che «quantunque il Bembo ne gli *Asolani* chiamasse gli uni e gli altri [cioè ballate e madrigali] canzone, gli chiamò co 'l nome del genere, perché tutte le composizioni in rima le quali si cantano possono esser dette canzoni» (§ 73).<sup>32</sup> Dalla forma del madrigale esula forse solo l'ultimo testo del primo libro, su cui tornerò a causa dei caratteri *sui generis* che presenta.<sup>33</sup>

29. Si veda un solo esempio per tutti: III, *Intr.* 4 «Finito il ballo, e posto silenzio alla dolce lira e chetate le sante corde del concavo liuto, la Signora a Lauretta impose che una *canzonetta* cantasse».

30. Si fa cenno agli strumenti, se non sbaglio, nelle notti IV, IX, XI, XII, XIII (nel primo caso e nell'ultimo si parla di liuti, nel secondo e nel terzo di «lironi», nel quarto solo genericamente di «stromenti»: è da notare che a parte nella notte IX, tutti gli altri luoghi riguardano le occasioni in cui cantano il Molino e il Trivigiano: cfr. *supra*, nota 27). Nel *Decameron*, si parla dell'accompagnamento con il liuto solo nella I giornata (in generale, per la rappresentazione della musica nel *Decameron*, cfr. F. Ciabattoni, *Music in Trecento Italy and the Sound-track of Boccaccio's "Decameron"*, «Modern Language Notes», CXXXIV [2019], pp. 138-151).

31. G.F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 13.

32. T. Tasso, *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, t. II, p. 639.

33. Rispetto alla voga del madrigale del Cinquecento, i componimenti di Straparola concedono uno spazio esiguo al settenario (due componimenti, I e VI, non presentano settenari; due soli, IX e X, ne hanno cinque: nel primo caso si raggiunge la massima frequenza del verso breve, dato che il componimento è di dodici versi); ma occorre dire che, a fronte delle definizioni correnti nei manuali di metrica, il madrigale cinquecentesco presenta sia tratti di continuità rispetto al genere trecentesco sia una grande varietà di forme, che ammette anche la presenza di madrigali tutti endecasillabici ancora in Tasso, come si può vedere in S. Drago, *Nell'officina di un "poeta faber": repertorio metrico dei madrigali tassiani*, in «Stilistica e metrica italiana», 17 (2017), pp. 107-153 (si veda in particolare il par. 2 del saggio, alle pp. 109-117, che si occupa dei testi tassiani classificabili come di stampo trecentesco). Per questi temi appare ancora molto utile il ricorso a A. Daniele, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (Con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Andrea*

Si tratta in effetti di componimenti monostrofici, la cui misura, certo un po' superiore ai canoni del madrigale, ma non estranea al genere, va dai 9 ai 15 versi (i due estremi però restano isolati, e la media si pone piuttosto tra 10 e 13, con cinque esemplari di 12 versi, quattro dei quali concentrati nel secondo libro, sicuramente improntato a minore varietà); la successione delle rime non appare in sostanza predeterminata, se non per il fatto che in 12 casi su 13 il testo si chiude con una coppia di versi a rima baciata. Un altro tratto ricorrente è l'apertura del testo su una terzina a modulo |ABB|, che spesso risulta sintatticamente isolata da quanto segue. Anche se non si realizza mai una rima tra questo terzetto iniziale e l'ultimo verso del testo, la compiutezza sintattica che di solito hanno i primi tre versi e l'analogia nello schema tra terzetto iniziale e conclusione, per cui l'intero testo si chiude su una rima baciata, autorizzano a pensare che i madrigali liberi di Straparola alludano al genere della ballata, con cui del resto il madrigale cinquecentesco ha risaputi rapporti di parentela.<sup>34</sup> Tale sensazione è accresciuta dalla funzione assoluta da questa sorta di falsa ripresa: essa enuncia spesso il tema del testo in maniera sintetica, aprendo al suo sviluppo successivo, come accade notoriamente nelle ballate antiche.<sup>35</sup> Vediamo due esempi su schemi diversi: quello della notte I:

*Gabrieli e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 16-18 settembre 1985), a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-169, il quale ad esempio a p. 92 scrive che «certo andrà ora un po' attenuata – anche se forse non del tutto sconfessata – la tesi del Cesàri (contenuta nel suo bel saggio sulle *Origini del madrigale cinquecentesco* del 1912) secondo cui esisterebbe una frattura netta tra madrigale antico e moderno», mentre a p. 89 osserva che «La preminenza dell'endecasillabo sul settenario (nella libera alternanza di questi due metri) nelle prime manifestazioni cinquecentesche del madrigale è un dato di fatto».

34. Al riguardo possiamo ricordare almeno le parole di M. Equicola, *Institutioni al comporre in ogni sorte di rime della lingua volgare*, Milano, Claricio, 1541, c. Fr: «Madriali sono mezzi tra Ballate e Canzoni. Non sono Canzoni per la lor brevità, non Ballate, perché non hanno le rime che alle Ballate si convengono, per esser proprio delle Ballate haver alla Ripresa concorde la Volta» (in A. Daniele, *Teoria e prassi...*, cit., p. 96) e G. Cesàri, *Le origini del madrigale cinquecentesco*, in «Rivista musicale italiana», XIX (1912), pp. 1-34 e 380-428, a p. 5: «Il primo membro metrico della Ballata, il disegno della ripresa, restò in retaggio al Madrigale cinquecentesco che ne fece una propria, se non indispensabile caratteristica; allo stesso modo che il distico finale a rima baciata, comune già al Madrigale antico ed allo Strambotto o Rispetto, passò ad integrare il suo nuovo organismo» (in A. Daniele, *Teoria e prassi...*, cit., p. 93).

35. Cfr. ad es. G. Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), pp. 238-60; poi in Id., «*Si vario stile*». *Sudi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 13-46, a p. 28: «Nelle ballate stilnovistiche l'andamento espositivo sfrutta particolarmente la stessa articolazione metrica: la ripresa, cioè, si propone il più delle volte come una sorta di frontespizio tematico, e la stanza, o le stanze, come una, o, rispettivamente, più variazioni sull'enunciato di partenza».

Gli atti, donna gentil, modesti e grati,  
con l'accoglienze vaghe e pellegrine,  
salir vi fanno tra l'alme divine.

Vostro stato real ch'ogn'altro avanza,  
per cui divengo dolcemente meno,  
e l'ornamento d'ogni laude pieno,  
pascendomi di vostra alma sembianza,  
tengon miei spirti in voi tanto avezzati,  
che, se voglio d'altrui formar parola,  
dir mi convien di voi nel mondo sola.

e quello che apre invece la notte IX:

Sconsolate erbecine,  
dov'è il valor, dov'è la gloria vostra  
e i gentil sguardi de la donna nostra?

Ahimè, smarrito è il lume,  
anzi il bel sol ch'ogn'altro discolora,  
che per divin costume  
ci facevan gioir ad ora ad ora,  
e la nobil sembianza  
dolcemente allargar a gli occhi il freno.  
O falace speranza,  
come Amor n'hai del bel viso sereno  
in tutto privi e sconsolati a pieno.

In quest'ultimo testo, la cui sintassi non risulta del tutto perspicua,<sup>36</sup> è degno di nota anche che il finale riprenda circolarmente l'inizio, con *sconsolate-sconsolati*, mentre nel primo madrigale si ha rima tra il primo e il terzo-ultimo verso. Per evidenziare come i primi tre versi svolgano in sostanza la funzione di una ripresa, nel proporre i due componimenti ho introdotto un rientro in coincidenza del primo verso e del quarto. Non si tratta in realtà di un mio arbitrio, dal momento che appare autorizzato dalle edizioni antiche.<sup>37</sup>

36. Annoto che sarebbe possibile chiedersi se *facevan* non vada emendato in *faceva* e se non si debba dare un tono esclamativo al v. 10: «O falace speranza!», mentre poi negli ultimi due versi si potrebbe porre *Amor* tra virgole, come vocativo: «Come, Amor, n'hai del bel viso sereno / in tutto privi e sconsolati a pieno!».

37. Per quanto riguarda l'*editio princeps* del primo libro, ho consultato l'esemplare dalla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, con segnatura Cinq.1.2017; per quella del secondo libro, mi sono valso della riproduzione disponibile in rete al seguente indirizzo [https://books.google.it/books?id=UxE8AAAACAAJ&hl=it&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.it/books?id=UxE8AAAACAAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s) (ultima data di consultazione: 25/10/2024).

In entrambi i casi infatti c'è un rientro sporgente all'inizio delle due "partizioni": si tratta di un fenomeno prevalente nelle stampe cinquecentesche, anche se con qualche variazione, specie nel secondo libro, dove però è addebitabile probabilmente a errori.<sup>38</sup> D'altra parte questo stacco tra una sorta di ripresa iniziale e il resto del madrigale si ritrova anche nella prima raccolta di soli madrigali andata a stampa, quella di Luigi Cassola, nella cui edizione critica il rientro è stato mantenuto da Giuliano Bellorini.<sup>39</sup>

Il fatto che i madrigali delle *Piacevoli notti* rievochino la forma della ballata ha naturalmente qualche interesse sempre in relazione al *Decameron*, benché le "canzonette" presenti in quest'ultimo siano costantemente pluristrofiche.<sup>40</sup> Il confronto con il modello trecentesco consente di mettere in luce alcune analogie a livello strutturale che si aggiungono a quelle già notate sopra.

Per quanto riguarda il *Decameron*, sono state formulate ipotesi sui parallelismi tra le ballate, che si distribuirebbero a coppie speculari (IV-VI; III-

38. La configurazione tipografica isola la prima terzina anche nella notte XIII. Analogamente nelle notti III, IV, X i rientri isolano la prima quartina del testo, che come si dirà svolge la stessa funzione; lo stesso accade nella notte V, la cui configurazione metrica e sintattica, come vedremo, presenta però qualche differenza. Il testo all'inizio della notte VI isola sempre la prima terzina, ma presenta due ulteriori rientri (configurando una composizione 3 + 3 + 4); così accade anche in quello della notte VII (3 + 3 + 6) e in quello della notte XII, dove compaiono quattro rientri, che dividono esattamente in quattro terzetti i 12 vv. Nel testo della notte II oltre ai rientri all'inizio dei vv. 1 e 4 e ne trova uno, maggiore, in corrispondenza del v. 6. Il rientro compare invece in maniera non razionalizzabile nel caso del madrigale all'inizio della notte VIII, dove cade in corrispondenza del v. 7. Infine il madrigale della notte XI è totalmente privo di rientri.

39. G. Bellorini, *Il magnifico signor cavallier Luigi Cassola piacentino. Edizione critica dei "Madrigali", censimento e indice dei capoversi di tutte le rime*, Firenze, Olschki, 2012: si veda quanto detto al riguardo nella *Nota al testo*, a p. 4: «Caratteristica peculiare dei *Madrigali* (e delle *Ballate*, qualora si ritenga di ravvisare una reale differenza rispetto ad essi) è quella di essere articolati graficamente in due sezioni, scandite tanto in A quanto in B da un capoverso sporgente, sempre introdotto al quarto o quinto verso. Nel madrigale cinquecentesco non compariva normalmente questa scansione, che in effetti non coincide necessariamente con una significativa articolazione dell'argomentazione. Abbiamo ritenuto tuttavia di rispettarla, ed anzi siamo intervenuti introducendola nei pochissimi casi in cui è assente, ritenendola una svista tipografica». Su questo si veda anche A. Daniele, *Teoria e prassi...*, cit., p. 110, che invece proponendo una scomposizione dei madrigali in brevi sottounità (quartine, terzine e distici) e contestando la prassi «dei più recenti editori» nella loro pubblicazione, scrive che essi «altrimenti parrebbero esser costituiti sempre come da una fronte o piede (di tre o quattro versi) cui seguirebbe una sorta di coda indivisa e terminante in uno o più distici». Forse su questo punto è importante soprattutto evitare generalizzazioni: nel caso di Straparola sembra che in buona parte i madrigali abbiano proprio questa configurazione.

40. Al riguardo appaiono singolarmente calzanti le parole di G. D'Agostino, *Le ballate del "Decameron"...*, cit., p. 160, secondo cui allo scopo prefissatosi da Boccaccio con le ballate sarebbe risultato «disutile [...] qualsivoglia arabesco gentile conchiuso nel breve respiro di un madrigale».

VII; II-VIII, I-IX), con V e X a sigillare le due metà;<sup>41</sup> queste considerazioni però non sono risultate del tutto persuasive. Nelle scelte metriche di Boccaccio si può ravvisare piuttosto una ricerca sia di varietà entro un numero finito di soluzioni<sup>42</sup> sia di simmetrie strutturali. In particolare solo uno schema è esattamente ripetuto, alla fine della I e della VI giornata, mentre si ha una leggera variazione tra V e VIII. La prima ripetizione sarà difficilmente casuale, visto che pare sottolineare una simmetria tra prima e seconda metà dell'opera, nonché confermare le ben note relazioni tra le due giornate, entrambe dedicate, di là dall'apparente libertà della I, a novelle di motto. Anche la quasi perfetta sovrapposibilità tra V e VIII sembra ascrivibile a un disegno: i due testi presentano la stessa identica consistenza e inaugurano due terzetti di ballate che replicano la medesima disposizione in scala:<sup>43</sup> V-30 vv., VI-31 vv., VII-39 vv.; VIII-30 vv., IX-31 vv., X-39 vv. (e si noti che la somma dei versi dà 100 + 100). Mentre gli ultimi sei testi oscillano dunque tra 30 e 39 versi, i primi quattro sono divisi da più marcate escursioni, con una disposizione scalare, dai 24 della I giornata ai 57 della IV, passando per i 26 e i 48 della II e della III, cosa che potrebbe far pensare a una voluta *climax*, visto che nella IV giornata compare il tema degli amori tragici.

Nelle *Piacevoli notti* la possibilità di una studiata distribuzione dei madrigali emerge soprattutto considerando il primo libro. Qui registriamo ad esempio una progressione nel numero dei versi per testo: si va da 10 a 11 a 12 a 13 ai 15 del componimento che apre la V notte. La sequenzialità tra i testi si osserva anche considerando il segmento di apertura: nei primi due casi abbiamo una "ripresa" di 3 versi, nel terzo e nel quarto di 4, cosa che comunque non comporta un mutamento nella funzione assegnata al segmento incipitario, che è sempre sintatticamente compiuto e isolato dai rientri nell'*editio princeps*:

Signor, mentre ch'io miro nel bel viso,  
 nel qual mi regge amore,  
 nasce da be' vostri occhi un tal splendore,  
 ch'apertamente veggio il paradiso. (III, vv. 1-4)

41. Cfr. F. Fido, *Architettura*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri 1995, pp. 13-33, alle pp. 27-28.

42. Cfr. la schematizzazione offerta in G. D'Agostino, *Le ballate del "Decameron" ...*, cit., pp. 148-150 e ora B. Barbiellini Amidei, *"Boccaccio's bookshelf" ...*, cit., che ricerca e allinea gli antecedenti per ciascun testo. Si nota in particolare che delle dieci ballate nella cornice del *Decameron* nove hanno ripresa tristica e una sola (II) a due versi, e che l'escursione per le mutazioni è solo tra due piedi a due versi (in tre casi) o a tre versi (in sette), con il risultato che sei ballate su dieci sono basate su un modulo tristico nella ripresa e nelle mutazioni.

43. Cfr. *ivi*, p.162.

Quando fra tante donne il vago sole  
che mi dà morte e vita  
muove gli ardenti suoi splendidi rai  
di lei più bella, Amor, non vidi mai. (IV, vv. 1-4)

È interessante notare anche che il quarto testo importa una variazione dello schema a due rime che domina i segmenti incipitari nei primi tre componimenti. Si riconosce insomma una tendenza ad ampliare e a complicare che emerge poi con chiarezza nel testo della notte V, cioè l'ultima del primo libro. Qui, se pure possiamo continuare a parlare di madrigale (data la libertà del genere nei suoi sviluppi cinquecenteschi), traspare la struttura classica di una stanza di canzone, con due piedi di quattro versi secondo lo schema "rinterzato" ABbC ADdC, verso di *concatenatio* C e poi sirma a schema EeFGfG, quindi con due settenari nella sirma come nella fronte; si noti inoltre che questo è l'unico tra i testi di apertura delle notti a non presentare una rima baciata in chiusura. Lo schema, secondo il *REMCI* (15.109),<sup>44</sup> corrisponde a quello di una canzone compresa nel cosiddetto "Codice Isoldiano", un ben noto manoscritto miscelaneo quattrocentesco: si tratta di *Amor ch'ogni gentil cuor nutre e sface* di tale Alessandro Catani di Bologna, con cui però non si ravvisano contatti pertinenti,<sup>45</sup> per cui appare opportuno limitarsi a rilevare nel nostro testo la fisionomia tradizionale della forma canzone.<sup>46</sup> Non a caso in apertura troviamo un periodo che si dilata per otto versi, cioè per tutta la fronte (lo ripropongo comunque secondo i rientri che si incontrano nella *princeps* delle *Piacevoli notti*):

Quando Amor, donna, ad ora ad ora muove  
vostro leggiadro e nobile sembante  
e quelle luci sante  
ne' quai mia vita e la mia morte prendo,

44. *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, censimento di G. Gorni, edito per cura sua e di M. Malinverni, Firenze, Cesati, 2008. Nell'*RDCI (Repertorio Digitale della Canzone Italiana)*, <<https://www.rdcI.it/>>, non si registrano schemi sovrapponibili.

45. Sull'Isoldiano (Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1739), cfr. C. Montagnani, *La festa profana. Paradigmi letterari e innovazione nel Codice Isoldiano*, Roma, Bulzoni, 2006, che a p. 21 definisce «a tutt'oggi un fantasma» Alessandro Catani (cfr. anche p. 155), la cui canzone risulta «Non altrimenti attestata» (ivi, p. 104). Il testo del Catani si può leggere in *Le Rime del Codice Isoldiano (Bologn. Univ. 1739)*, pubblicate per cura di L. Frati, vol. I, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1913, pp. 114-117.

46. Molto vicino a questo schema è quello di una celebre canzone primoquattrocentesca, *Non perch'io sia bastante a dichiararte* di Iacopo Sanguinacci (*REMCI* 15.108). La fronte con schema ABbC ADdC conoscerà una certa fortuna in Tasso (cfr. ad esempio nel *REMCI* 18.048, 18.049, 18.050).

da quelle viste mansuete e nuove  
giungemi al cuor un sì vago pensiero  
ch'or mansueto, or fiero  
con la speranza e van desir contendo,  
e così dolcemente allor m'incendo  
d'una speme sì ferma e sì sicura  
che più null'altra cura  
mi può da l'uso mio far cangiar stato.  
Onde ringrazio il dì, natura e 'l cielo  
che per mio divin fato  
fui preso e impiuto d'un sì dolce zelo.<sup>47</sup>

Merita rilievo poi il fatto che I e VI notte, e quindi primo e secondo libro, si aprano con due testi sullo stesso schema. L'omologia è fortemente marcata, poiché i due testi delle *Piacevoli notti* impiegano le stesse identiche rime, a parte il distico finale:

Gli atti, donna gentil, modesti e grati,  
con l'accoglienze vaghe e pellegrine,  
salir vi fanno tra l'alme divine.

Vostro stato real ch'ogn'altro avanza,  
per cui divengo dolcemente meno,  
e l'ornamento d'ogni laude pieno,  
pascendomi di vostra alma sembianza,  
tengon miei spirti in voi tanto avezzati,  
che, se voglio d'altrui formar parola,  
dir mi convien di voi nel mondo sola.

S'a' bei principi, Amor, di fede armati  
corrispondesse con madonna il fine,  
unqua il tuo col suo nome arrebbe fine.

Ma penso, ahimé, che 'n lei la tua possanza  
non è di tal valor che stringa il freno  
a l'alto suo pensier d'onestà pieno,  
ch'assai mi dà desir più che speranza;  
anzi veggio ne' bei modi temprati  
quasi molesta farsi in te fortuna,  
sì che 'l suo nome vive, il tuo s'imbruna.<sup>48</sup>

È difficile pensare che questa corrispondenza non sia voluta. Essa contribuisce a mettere in luce l'importanza assegnata ai madrigali, il cui ruolo è enfatizzato certamente dalla posizione incipitaria e non conclusiva delle singole partizioni.<sup>49</sup>

47. Sarebbe forse utile ritoccare la punteggiatura, evitando il punto fermo alla fine del v. 12, così da dare meglio conto dello sviluppo complesso e sinuoso di questo testo, sostanzialmente privo di soluzioni di continuità.

48. Propongo il testo con un rientro solo in corrispondenza dei vv. 1 e 4, perché il rientro della stampa in corrispondenza del v. 7 è probabilmente frutto di errore.

49. Osservo che anche il testo della notte VIII è molto vicino a quelli di I e VI: l'unico elemento di distinzione, se si prescinde dalla misura versale, è costituito dall'assenza della rima A prima del distico finale (con il risultato che in questo madrigale la prima rima resta irrelata): qui incontriamo ancora la rima in *-eno*, che abbiamo visto anche nel IX.

I due testi istituiscono una sottile ma assai significativa analogia strutturale con il *Decameron*, dove, come abbiamo detto, le ballate della I e della VI giornata sono esemplate sullo stesso schema. Per questa via sembra riacquistare qualche credito l'ipotesi di Marziano Guglielminetti, secondo cui Straparola avrebbe voluto farsi perdonare il peccato di gioventù costituito da una raccolta poetica segnata da «un petrarchismo cortigiano assai male digerito», con un novelliere che, basandosi sul modello di Boccaccio, faceva propria la lezione di Bembo: non a caso quest'ultimo è ospitato nella cornice, per di più insieme a «un suo fedele discepolo, Bernardo Cappello». <sup>50</sup> Gli studi successivi non hanno riconosciuto un ruolo così forte al *Decameron*; si è messa in luce piuttosto l'esistenza di un rapporto dialettico, fatto di debiti e affinità, ma anche di rilevanti divergenze, che hanno portato a ravvisare addirittura, con qualche eccesso, un'intenzione polemica nei confronti dell'antecedente trecentesco da parte dell'autore delle *Piacevoli notti*. <sup>51</sup> Ora ci possiamo chiedere se, al di là delle inevitabili differenze, nella concezione e negli esiti, tra le novelle dell'uno e le favole dell'altro, nonché tra le due raccolte, Straparola non vedesse nel modello del *Decameron* l'*auctoritas* su cui poggiare il proprio edificio, prestando attenzione perciò anche a segrete corrispondenze in punti chiave della cornice. Se pensiamo che la X notte si apre appunto nel nome di Bembo, che le tre notti che seguono invece propongono sempre, stancamente, la coppia Trivigiano-Molino quali esecutori dei madrigali, che queste sezioni sono quasi totalmente occupate dalle traduzioni del Morlini (diciotto novelle su ventitré), <sup>52</sup> non è forse illecito ipotizzare che il disegno originario prevedesse una suddivisione in dieci parti, sul modello del *Decameron*, e che le esigenze commerciali abbiano spinto Straparola ad aggiungere una sorta di coda alla sua opera. <sup>53</sup> Anche la scelta di

50. M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 32-33.

51. Così M. Cottino-Jones, *Il dire novellando: modelli e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 129-190, nella cui analisi non manca comunque un'attenzione per le evidenti analogie tra le due opere.

52. Sul rapporto con il novelliere di Morlini (edito in G. Morlini, *Novelle e favole*, a cura di G. Villani, Roma, Salerno Editrice, 1983), cfr. M. Guglielminetti, *Dalle "novellae" del Morlini alle "favole" dello Straparola, in Medioevo e Rinascimento veneto. Con altri studi in onore di L. Lazzarini*, II vol., Padova, Antenore, 1970, pp. 69-81.

53. All'inizio dell'opera non si indica un numero preciso di notti, ma tredici sembrano molte rispetto a quanto si annuncia al riguardo (con una indeterminatezza che lascia pensare alla volontà di Straparola di tenersi per così dire le mani libere, non avendo forse ancora chiaro se ci sarebbe stato un secondo libro: cfr. nota 6): «E perciò che oramai s'approssimavano i giorni ultimi di carnesale dedicati alle piacevollezze, la Signora a tutti comandò che sotto pena della disgrazia sua a concistorio la seguente sera ritornassero» (*Proemio* 10); «Gentiluomini miei onorati molto e voi piacevoli donne, noi siamo qui raunati secondo l'usato modo

sigillare l'intera raccolta con una tredicesima notte occupata da tredici racconti, che a tutta prima appare squisitamente antiboccacciana, potrebbe sottintendere in realtà una sottile volontà di recupero del modello del *Decameron*: se in quest'ultimo si hanno dieci novelle per dieci giornate, la tredicesima delle *Piacevoli notti* contiene tredici racconti, in una chiusura del cerchio forse un po' sbilenca, ma assolutamente coerente con lo «statuto manifestamente ibrido, e la derivata sfuggente fisionomia, della raccolta»<sup>54</sup> dell'altrettanto enigmatico Straparola.

per mettere regola a' dolci e dilettevoli intertenimenti nostri, acciò che *questo carnesale, di cui oggimai pochi giorni ci restano*, possiamo prendere alcun piacevole trastullo» (*Proemio* 11, e cfr. anche 12 «ogni sera, insino a tanto che durerà il carnesale»).

54. R. Bragantini, *Giovan Francesco Straparola, "Le piacevoli notti"*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al tardo Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 301-306, a p. 301.



# *Forme della novella e modi del discorso morale: Francesco Sansovino e Marco Mantova Benavides*

di Andrea Torre\*

Nel quadro di una generale riflessione sull'esperienza cinquecentesca della riscrittura ho già avuto modo di affrontare casi di ibridazione tematica e formale che interessano le esperienze della *narratio brevis* in ragione della loro intrinseca vocazione all'esemplarità morale. Più specificamente ho analizzato un'evidente e radicale testimonianza di riconfigurazione e rifunzionizzazione del modello novellistico boccacciano, ossia il *Decamerone spirituale* di Francesco Dionigi da Fano.<sup>1</sup> Pubblicato a Venezia nel 1594, questo saggio di riscrittura morale mira a decostruire semanticamente e stilisticamente l'ipotesto boccacciano, nonché a riorientarlo ideologicamente, instaurando con esso un continuo rapporto di allusione ed elusione, di recupero e allontanamento. Alla boccacciana «poesia dopo la peste» viene infatti a sostituirsi il catechismo in tempo di «pestifera carestia» dello scrittore fanese, all'allegria e promiscua brigata boccacciana subentra un gruppo di dieci predicatori, la Firenze trecentesca lascia il posto alla Fano di fine Cinquecento, e alle «favole, lascivie e cose mondane» di Boccaccio si oppongono gli «spirituali ragionamenti» di Dionigi, composti col proposito «di scacciare il vizio e d'introdurre la virtù».<sup>2</sup> L'intera architettura delle due opere messe a confronto propone un variabile grado di allusività tematica tra le giornate del

\* Scuola Normale Superiore.

1. Sull'autore fanese e su quest'opera si ricorra a: A. Sorrentino, *La letteratura italiana e il Sant'Uffizio*, Napoli, Perrella, 1935, pp. 217-220; P. Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del "Decameron"*, Firenze, Cadmo, 2004, pp. 183-193; A. Torre, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 195-222.

2. Si veda l'avvertenza dello stampatore in F. Dionigi da Fano, *Il Decamerone spirituale, cioè le dieci giornate spirituali*, Venezia, Varisco, 1594, s.i.p.: «Intorno al Decamerone del Boccaccio, e al Decamerone del Dionigi, nel quale si vede quanto siano conformi nell'invenzione, e quanto discordi nelle materie trattate da loro. Da che si potrà ciascuno secondo la sua inclinatione appigliarsi a quello o a questo. [...] Dove si vole, che quant'all'ordine et alla

*Decameron* e quelle del *Decamerone spirituale*, che talora consente di riscontrare alcuni giudiziosi accoppiamenti nella sovrapposizione dei nuovi ragionamenti di Dionigi alle originali novelle di Boccaccio. La rielaborazione interessa sia il micro che il macrotesto, e proprio l'insistita allusione a temi e strutture, situazioni e personaggi diviene un vessillo mnemonico del corpo testuale lacerato e rivestito, nonché un'efficace cartina a tornasole per far emergere, nella congruità o nella dissonanza delle sovrapposizioni, le modalità e il senso dell'operazione di Dionigi.<sup>3</sup>

A esser ritratta in entrambi i casi è una comunità cittadina allo sbando, smarrita nei suoi legami fondamentali e non più vincolata a un sistema condiviso di leggi. La paura è il principale elemento perturbante e fa avvertire tutta la propria forza attraverso la logica del contagio, sicché non vi è quasi distinzione tra la «mortifera pestilenza» boccacciana e «la pestifera carestia» di Dionigi. Se da un punto di vista effettivo l'una può essere considerata il prodromo dell'altra, da un punto di vista simbolico entrambe divengono sintomi di uno stato di crisi dell'individuo e della società. Diversamente da altre riprese del modello boccacciano, che osservano la struttura del *Decameron* con consapevole distacco, Dionigi recupera anche il motivo dell'«orrido cominciamento» e la situazione metanarrativa della fuga da una situazione di disagio,<sup>4</sup> ricorrendo forse per questo e altri aspetti a una precedente espe-

tessitura non è quasi differenza di niente fra l'uno e l'altro *Decamerone*. Solo, dove il Boccaccio nel suo, con altezza di stile, ha ragionato favole, lascivie e cose mondane, il Dionigi nel nuovo suo *Decamerone Spirituale* con mediocre, ma pulito parlare, ha ragionato ragionamenti Spirituali sopra diverse materie e sempre con l'autorità, con la dottrina, e con le sentenze de' Padri, dei Dottori e d'altri Autor gravi, e con gli essempli bene spesso de' Santi, avendo avuto oggetto principalmente (per honor di Dio, e per salute del prossimo) di scacciare il vizio e d'introdurre la virtù». Per i testi che non presentano un'edizione moderna si ricorrerà a una trascrizione moderatamente conservativa.

3. Si veda anche solo l'avvio dell'*Introduzione* alla prima giornata: «Quantunque volte, devotissime donne, vado meco stesso considerando quanto in voi sia naturalmente la pietà e la christiana compassione, tante volte conosco che il presente volume arrecherà al vostro iudicio grave e doloroso cominciamento, sì come è la noiosa memoria della passata fame, generalmente a ciascuno che quella soffesse o in altro modo conobbe rincrescevole, la quale esso porta nella sua fronte. Il che non voglio già che di più avanti leggere vi sgomenti, quasi che sempre debbiate tra' sospiri e tra i ramarichi leggendo dimorare. Questo dispiacevole principio vi fia non altramenti che a' naviganti un mare tempestoso e fremente vicino a cui un sicuro e tranquillo porto si veggia, il quale più viene poi gratioso e piacevole quanto maggiore fu il pericolo dell'abissarsi fra l'onde ingolatrici e voraci del mare» (Ivi, s.i.p.).

4. Ivi, s.i.p.: «Dico adunque che già erano gli anni dopo la natività dell'eterno verbo incarnato arrivati al numero di millecinquecentonovanta, quando nella nobile città di Fano, come anche in tutta Italia, e in molte parti del mondo, era nata la pestifera carestia; la quale essendo, o per la sterilità della terra o per le nostre malvage operationi, per giusto giudizio di

rienza di riuso del paradigma decameroniano: gli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1565).<sup>5</sup> La coerente organizzazione di quest'opera nella forma di un'ampia dissertazione sulla vita civile che vede l'incastonamento dialettico delle riflessioni etiche, politiche e sociali dei *Dialoghi della vita civile* entro la casistica di situazioni e comportamenti offerta dalle decine di novelle può aver contribuito all'ideazione di un trattato morale travestito da raccolta novellistica, come intende essere il *Decamerone spirituale*. Un trattato morale, peraltro, che condivide con gli *Ecatommiti* precise istanze etico-pedagogiche, un impianto argomentativo fondato sull'elogio delle virtù e la censura dei vizi, una programmatica condanna della satira anticlericale, e l'affermazione della forza degli esempi di devozione religiosa.

Analoghe procedure di manipolazione e affini obiettivi ideologici connotano anche altre, precedenti *esecuzioni* moralizzatrici dello spartito novellistico boccacciano. Penso, ad esempio, alle *Lettere sopra le dieci giornate del Decamerone* di Francesco Sansovino (1542), raccolta epistolare organizzata in dieci giornate ognuna composta da dieci lettere, più una di dedica indirizzata sempre a una donna. Dal momento che l'ultima giornata risulta incompiuta, in totale abbiamo 98 epistole, tutte indirizzate a uomini di cultura, religiosi, professionisti e politici contemporanei di Sansovino, appartenenti magari a generazioni differenti ma comunque attivi, proprio come l'autore, tra Padova, Bologna e Firenze. Al di là della formula paratestuale ricorrente ad apertura di ogni giornata («Delle lettere di F. Sansovino Accademico sopra la prima Giornata del *Decameron* di messer Giovanni Boccaccio. Giornata prima»), lo statuto di “secondo grado” dell'opera di Sansovino è facilmente percepibile anche sul piano contenutistico: la sequenza degli argomenti affrontati nelle giornate ricalca infatti abbastanza fedelmente l'articolazione tematica del *Decameron* e, soprattutto, le singole lettere rinviano direttamente o in termini impliciti alle novelle topograficamente corrispondenti. Laddove il riferimento risulta palese, o agevolmente riconoscibile, la memoria della novella boccacciana vale da pretesto o da esemplificazione per le questioni affrontate nella lettera sansoviniana. Quest'ultima viene a configurarsi come un breve ragionamento morale o filosofico, spesso presentato come il sèguito scritto di una discussione orale che magari ha visto coinvolto anche il destinatario dell'epistola, e che trasposta letterariamente

Dio, a nostro castigo mandata sopra le genti in così fatta maniera crebbe che particolarmente in quella città a un numero quasi infinito di viventi diede miserabilmente la morte».

5. Su cui si veda C. Fenoglio, *Tra narrazione e trattato morale: la questione dell'onore negli Ecatommiti di Giraldi Cinzio*, in «In qualunque lingua sia scritta». *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell'Europa del Rinascimento e del Barocco*, a cura di G. Carrascòn, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 36-66.

conosce il suo meditato compimento, talora volto a soddisfare specifiche esigenze dell'interlocutore, secondo una movenza argomentativa modellata proprio sul proemio del *Decameron*.<sup>6</sup>

Le forme e l'intensità della relazione intertestuale col modello boccacciano conoscono configurazioni e gradualità differenti. Che si tratti di un riferimento esplicito o di una più allusiva somiglianza di questioni, personaggi ed eventi, la maggioranza dei casi prevede che ogni lettera si apra con una sentenza o con una riflessione generale, sviluppate da un'argomentazione più o meno approfondita, e in fine esemplificate dal ricordo della correlata novella del *Decameron*. Nell'epistola IX 3, la beffa tesa da Mastro Simone, Bruno e Buffalmacco a Calandrino funge, ad esempio, da *trait d'union* esplicativo tra la perentoria affermazione d'*incipit* [«Egli è naturale che uno uomo essendo in una cosa eccellente, in qualch'altra di meno importanza manchi di giudizio [...] e il nostro Boccaccio ci mostra con l'esempio di Calandrino che (el medesimo essendogli accaduto) si crede che Mona Tessa lo abbi ingrossato»] e il più articolato messaggio di congedo che circoscrive il dettato morale al caso specifico trattato nella comunicazione epistolare («in modo tale che non si debbe desperare che il vostro amico operando, col tempo non venga eccellente, e quantunque egli più tosto s'inclini alle bassezze, quasi inconvenienti all'intelletto dello uomo, non è per questo che da l'altro lato egli non faccia profitto»); cosicché un sapere generico, reso memorabile da un'interpretazione narrativa, diviene un *remedium ad hoc*.<sup>7</sup>

Talora la proposizione del tema morale viene posta nella forma dubitativa della *questio*. Nella lettera III 9, il ragionamento è presentato a tutti gli effetti come la traslazione su carta di un dibattito orale intorno all'assunto che l'amore delle donne sia più forte di quello degli uomini, dibattito che vede l'opinione del mittente (elevato a soggetto collettivo maschile che ingloba anche il destinatario) scivolare dalla dubbiosa rivendicazione iniziale («Io ho udito molte volte dir alle donne ch'il lor amore è più fervente del nostro [...] sto in dubbio come questa cosa s'intenda. Voi e tutti gli altri e io insieme dico che amor ci fa più delle donne ansiosi e inquieti») a una constatazione finale di segno opposto («io son in tutto risoluto per ceder loro [...]. Si che

6. Cfr. ad esempio F. Sansovino, *Le lettere sopra le dieci giornate del "Decamerone" di M. Giovanni Boccaccio*, a cura di Ch. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2003: I, 1, p. 5: «Per le passate lettere io conobbi quanto ragionevolmente voi vi dolavate della Fortuna e com'ella più tosto inalzassi i malvagi ch'i buoni...»; oppure I, 7, p. 15: «Voi pure sapete che noi parliamo a lungo in Fiorenza...». Su Sansovino si vedano: E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994; *Francesco Sansovino scrittore del mondo*, Atti del convegno internazionale di studi Pisa 5-7 dicembre 2018, a cura di L. D'Onghia e D. Musto, Bergamo, Edizioni di Archilet, 2019.

7. Ivi, IX 3 (a messer Tomaso Lottieri), p. 180.

voi sète sforzato meco confessar loro la palma della vittoria») a causa dell'efficace argomentare delle donne e del loro allegare l'«autorità» del «proemio del *Decameron*» e della novella di Giletta di Nerbona, qui generosamente riassunta proprio per bocca delle stesse donne.<sup>8</sup> Che sia la risposta a una diretta sollecitazione dell'interlocutore epistolare (come in II 8: «Bella materia e lodevole mi ha proposto la Signoria Vostra, proponendomi la ottava novella della seconda Giornata del Boccaccio, sforzandomi ch'io ne cavi quel che d'essa mi par che si possa cavarne»)<sup>9</sup> o si giustifichi come supplemento di una precedente discussione orale (come in IV 1: «Fiera e noiosa materia proposero la passata sera da ragionar mentre che si discorsero i casi della figliuola del Prence di Salerno»),<sup>10</sup> il richiamo al modello trecentesco comporta spesso l'impiego di termini come «esempio» e «autorità», o di formule più articolate.<sup>11</sup> A essere sempre sottolineata è comunque la fruibilità del *Decameron* come repertorio morale, come collezione di storie passibili di un'interpretazione e riconducibili a un insegnamento.

Questo è anche il senso dell'altra configurazione formale con cui vengono presentate le lettere di Sansovino, quella che prevede la logica giustapposizione: 1) dell'esplicito riferimento a una novella boccacciana; 2) dell'interpretazione del messaggio della stessa; e 3) della concettualizzazione di tale messaggio. L'evocazione dell'ipotesto novellistico può infatti limitarsi a una più o meno agile sinossi della novella corrispondente,<sup>12</sup> oppure affiancare a essa la citazione diretta del testo boccacciano,<sup>13</sup> o ancora integrare tale relazione intertestuale con un ulteriore pezzo novellistico prodotto da altri autori

8. Ivi, III 9 (al conte Giulio Pompei), pp. 68-69, dove peraltro si esplicita il precedente ipotestuale: «E da l'esempio venendo all'autorità, oltre le allegazion che elle ci mostrano sì di filosofi come di poeti, ci adducano in campo il Boccaccio, come lor più dilettevole e pur familiare. E mostrandoci nel proemio del *Decameron* le sue propie parole, saltano alla novella di Gilietta di Nerbona, e a questa faccendo pausa e accogliendo lo spirito dicano: "La poveretta essendo ancora fanciulla s'innamorò in Beltramo..."».

9. Ivi, II 8 (al Fausto da Longiano), pp. 38-39.

10. Ivi, IV 1 (alla [Signora] Argentina Rangona Pallavicina), p. 79.

11. Si vedano, ad es., le seguenti occorrenze: «Se non fusse ch'il Boccaccio me ne assicura, io dubiterei veramente...» (VIII 1); «e tengan che il Boccaccio, come conoscitor delle cose universali» (VIII 5); «Chi crederebbe che con l'esempio di Ghino di Tacco il Boccaccio mostrasse...» (X 2).

12. Cfr. Ivi, VII 9 (a messer Domenico Soncino, «Lidia ama Pirro, e la barba e i denti del vecchio Nicostrato ne fanno certezza, e perché al desio intenso che ella avea del suo amante poco le pareva a farlo del suo duro proponimento muovere, temendo Pirro di Nicostrato, volle che egli in persona conoscesse del vecchio marito, mostrandogli quanto se vanamente e senza proposito alcuno temeva»), p. 79.

13. Come in IV 1 («Fiera e noiosa materia proposero la passata sera da ragionar mentre che si discorsero i casi della figliuola del Prence di Salerno [...]. Ella essendo giovane e già avendo provato qual aporti l'uomo piacere alla donna [...] onde forzata più ch'ella mai [fosse] dal duolo, pietosamente disse: "Ahi, dolcissimo albergo di tutti i miei piacer..."»), pp. 79-81.

o dallo stesso Sansovino.<sup>14</sup> Qualunque forma assuma, il dettato novellistico si offre comunque all'atto interpretativo dell'estensore della lettera che, se in pochi casi si mostra interessato ai modelli letterari e culturali di Boccaccio,<sup>15</sup> quasi sempre si focalizza invece su un'esegesi morale della tessera decameroniana, colta quale caso esemplificativo attraverso cui fare esperienza di una questione etica generale. «Di questo caso si cavi che la Fortuna...» (II 8), «Veramente bell'astuzia e lodevole molto e che, a chi fisamente con gli occhi dell'intelletto riguarda, insegna come si debba amare...» (III 3), «Vi esorto dunque con tutt'il core a schivarla a vostro potere...» (III 6), «Pianga dunque la poco allegra vendetta, e piangendo sia esemplo ai crudelissimi padri, acerbi troppo contro i figliuoli e le figlie...» (IV 1), «La novella ch'io dico mostra...» (VII 2), «può mostrar la sesta novella della settima giornata, nella quale essi possan manifestamente vedere...» (VII 6). Queste formule, e altre simili, dichiarano la spendibilità morale dello stratificato dettato testuale della lettera e suggeriscono un'esperienza di fruizione controllata della novella.

Il destinatario di ogni *lettera sul Decameron*, nella sua funzione di lettore implicito tanto del testo epistolare quanto del testo novellistico associato, viene dunque esplicitamente invitato a cogliere il racconto boccacciano come un testo allegorico che dispiega tutta la propria ragion d'essere solo in relazione alla questione dibattuta nella lettera, come un messaggio cifrato che scrutato «fisamente con gli occhi dell'intelletto» lascia intravedere un sapere riposto ma recuperabile. Lo possiamo constatare in termini radicalmente espliciti nella lettera X 6 dove, forse per compiacere l'amato maestro Trifon Gabriele, Sansovino si impegna a rifunzionalizzare la novella di re Carlo nella forma di una psicomachia tra la Ragione e i Sensi secondo modalità proprie dell'ermeneutica allegorica tardoantica e medievale:

14. Cfr. Ivi, I 7, pp. 15-16 (a messer Goro della Pieve, Accademico: «e soggiunsi che non era altro rimedio alla riconciliazion della plebe romana e de' nobili che la novella del capo e del ventre di quel buon antico romano»), VIII 1, p. 158 (a messer Antonio da Lucca, musico: «Leggendo la presente Novella tuttavia, mi sovien del comento di F. Filelfo sopra il sonetto "Fiamma dal ciel su le tue trecce piova", nel quale (odiand'egli i Medici) finge ch'il Petrarca, innamorato d'una gentil donna della sopradetta famiglia le richiese d'amore...»), e IV 6, p. 87 (a messer Antonio Allegretti, sanese: «Non son molti anni ch'in una famosa città fu un gentiluomo assai misero...»).

15. Cfr. Ivi, VII 2, p. 144 (a messer Piero Fabrini, Accademico: «La seconda novella della settima giornata del Decamerone è a imitazione de Apuleio nel suo *Asino d'oro*») o II 8, p. 38 («e con una improvvisa malizia che [...], quasi nuova moglie di Putifarre, lo rovinò», secondo il famoso episodio di *Genesi* 39,1-20). Che l'opera di Boccaccio rappresentasse agli occhi dell'autore cinquecentesco un enciclopedico repertorio di sapere è confermato inoltre anche dal *Ragionamento*, trattato del 1545 in cui, proprio sulla scorta delle vicende narrate nel *Decameron*, Sansovino dispiega i precetti di una personale *ars amandi*.

A chi fisamente con gli occhi dell'intelletto la novella di re Carlo vecchio riguarda, vedrà come leggiadramente il Boccaccio, sott'il suo innamoramento, esprime la fragilità della nostra umana miseria. Ecco egli figura il giardino di Messer Neri, il qual di erbe, d'albor e d'acque ripieno e dilettevole molto, altro non appresenta che la vaga piacevolezza e dilettevol del mondo, quasi, per la varietà de' fiori e de' frutti che egli produce, giardino. E per il Re intende i mortali (a fin de' quali è stato fatto il giardino), l'accompagna col Conte Guido di Monforte ch'è la ragione, dando il possesso del luogo a Messer Neri ch'il senso significa. E ch'altro voglian dir le due giovani se non le delectazioni delle cose terrene, figliuole del senso, ch'il Re a lor traendo, l'inviluppano in mille diversi pensieri?<sup>16</sup>

Lo possiamo altresì constatare nella ripresa del modulo sermocinale dello *specchio di vizi e virtù* che compare in chiusura della lettera VII 4 («Tofano chiudendo fuor di casa la moglie, ci mostra [...]. Nel cui esempio gli altri gelosi specchiandosi imparino a temperar la gelosia»),<sup>17</sup> e che nel 1567 verrà ostentato da Sebastiano Erizzo nel proemio del suo libro di novelle.<sup>18</sup> Una siffatta strategia di mediazione dell'ipotesto boccacciano comporta anche espliciti interventi correttori, se non censorii. Valga incidentalmente da esempio il caso della sesta novella della prima giornata, quella in cui Boccaccio si occupa della «malvagia ipocresia de' religiosi», come recita la brevissima rubrica che di fatto estende a un'intera comunità sociale il trattamento censorio riservato a una singola figura di religioso; l'unica novella estromessa dall'edizione tridentina del 1573; e quella al posto della quale Sansovino pone una missiva indirizzata al frate domenicano Santi Pagnini da Lucca, riconosciuto esempio di religioso «di tal bontà che l'esempio de' buon costumi è la virtù vostra, di tal liberalità che la religione non ha più il titol abbominevol dell'avarizia, e di così onesta vita che chi non v'imita s'affatica indarno se ei solo, col poter suo, vuol viver casto e onesto».<sup>19</sup> Al di là di ciò, però, l'aspetto più rilevante del controcanto moralistico di Sansovino al *Decameron* risiede a mio avviso nell'adozione della lettera quale forma del discorso morale che va a sostituirsi alla novella (oppure a integrarsi memorialmente con essa). E questo perché proprio la forma lettera rappresenta,

16. Ivi, X 6, p. 199.

17. Ivi, p. 147 (al Magnifico Messer Domenico Veniero).

18. S. Erizzo, *Sei giornate*, a cura di R. Bragantini, Roma, Salerno Editrice, 1977, p. 12: «quei soggetti e quegli essempli tali, sentendogli, che meritassero poi di essere di giorno in giorno scritti. Nei quali, oltre la varietà degli accidenti che in essi si contengono, di che quegli che leggeranno diletto potranno pigliare, altri esemplari avvenimenti si vedranno negli antichi e nei moderni tempi seguiti, dai quali ciascuno utile consiglio prendendo, avrà, come in uno specchio, davanti agli occhi quello che da fuggir sia e da dover parimenti imitare».

19. Sansovino, *Le lettere sopra le dieci giornate del "Decameron" ...*, cit., I 6, p. 14.

com'è noto, il più tradizionale supplemento moralistico della novella, si presenti essa alla spicciolata o in raccolta. Al pari della cornice o del proemio, essa va a definire quello spazio argomentativo che si pone in rapporto di mutua funzionalità con lo spazio narrativo vero e proprio. Se il primo contestualizza concettualmente e ideologicamente la finzione narrativa, il secondo sviluppa in modo esemplare e icastico il messaggio generale dell'argomentazione. Modulo che conoscerà più occorrenze nella produzione novellistica volgare e latina del Quattrocento (cfr. Enea Silvio Piccolomini, o Leonardo Bruni), che sarà spesso trasmesso nei formulari di cancelleria tra gli *exempla epistolarum*, e che avrà la sua più compiuta formalizzazione moderna con Bandello – la struttura espressiva ibrida “lettera+novella” sappiamo esser stata implicitamente autorizzata dal trattamento che Petrarca aveva riservato all'ultima novella del *Decameron*, incastonando la traduzione latina della storia di Griselda entro il discorso unitario delle ultime due epistole senili, vera e propria cornice tesa tra le iniziali considerazioni petrarchesche sulla personale esperienza di lettura della novella volgare e il suo finale invito ai lettori della novella latina «ad imitandam saltem femine constantiam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant» (*Sen. XVII 3*, 143);<sup>20</sup> un'affermazione, quest'ultima, che invita a una ricezione allegorica del testo letterario, e gli assegna una precisa funzionalità morale.

A questi modelli deve aver guardato anche il giurista, antiquario e letterato padovano Marco Mantova Benavides (1489-1582) nel comporre tre brevi testi connotati da una analoga ibridazione strutturale, che vede una pseudo forma-lettera coesistere con la forma-novella e con la forma-discorso morale. Composti dopo il 1528, vengono editi adespoti e senza indicazioni tipografiche sul finire degli anni Venti o nei primissimi anni Trenta.<sup>21</sup> I tre

20. F. Petrarca, *Res seniles. Libri XIII-XVII*, XVII, 3 (a Giovanni Boccaccio), a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Bertè, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 444-445 e cit. a 474.

21. Per un profilo bio-bibliografico si ricorra a F. Tomasi, Ch. Zendri, *Mantova Benavides, Marco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIX (2007) [[https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-mantova-benavides_(Dizionario-Biografico))], consultato online in data 4 settembre 2023]. Proprio in questa scheda si ricorda peraltro che «al centro di una fitta trama di relazioni, tanto come docente universitario quanto come appassionato collezionista, il M. intrattenne una intensa corrispondenza epistolare che, negli ultimi decenni della sua vita, progettò in diverse occasioni di mandare alle stampe. Rimasta manoscritta è una raccolta di tre volumi di *Lettere volgari diverse, da diversi iscritte... a Marco Mantova in tre libri divise*, allestita dal nipote Giovanni, che completò il lavoro nel febbraio del 1555. Dalla prefatoria sembra possibile ipotizzare che il M. avesse raggiunto un accordo – poi evidentemente caduto – per stamparli con i tipi di Gabriele Giolito (il manoscritto è conservato a Berkeley, University of California, School of Law, The Robbins Collection, *Mss.*, 63; una copia a Venezia,

testi hanno frontespizi architettonici che presentano, in sequenza, il dedicatario dell'opera, l'argomento in essa sviluppato e, soprattutto, il genere a cui è ascritta, quello novellistico. Più specificamente, la veste editoriale, che per quanto ripetuta sottolinea l'autonomia di ogni singolo testo, contribuisce a inserire questi saggi di scrittura letteraria di Benavides nella tradizione delle novelle spicciolate.

La prima «novella» tratta dell'ingratitude ed è offerta a Beatrice Pia degli Obizi, moglie di Gaspare Obizi, poeta e sodale di Bembo e Ariosto. Come si evince dal sintetico profilo tratteggiato da Francesco Agostino Della Chiesa nel suo *Theatro delle donne Letterate* (1620), Beatrice fu donna di raro ingegno, specchiata moralità, poliedrica cultura e finezza letteraria. La sua figura è celebrata anche da Sperone Speroni, che dedica uno dei suoi dialoghi alla villa del Ca' del Tajo sui colli Euganei, dimora che Beatrice aprì, quale luogo di civili conversazioni e dialoghi letterari, ad artisti e poeti del calibro di Alamanni, Varchi e Daniele Barbaro. Come ricorda Benavides nei suoi *Discorsi sopra i Dialoghi di Speroni* (1561) proprio Barbaro dedicò alla padrona di questo noto cenacolo letterario un sonetto, ora conservato alla Biblioteca Marciana (ms. Lat., Cl. XIV, cod. CLXV, prov. Zeno Ap. 61, c011. 4254, f. 198 v). Le conclamate doti mecenazie della gentildonna padovana ne fanno dunque l'interlocutrice ideale per un ragionamento sull'avara ingratitude che, pur sviluppandosi in termini generali, investe anche la questione della ricaduta di tale vizioso malcostume sulla vita degli intellettuali, soprattutto a corte, come notoriamente confermano le pressoché coeve testimonianze di Aretino e Ariosto. In tal senso, la riflessione di censura morale dell'ingratitude può esser letta anche come una celebrazione delle virtù del suo destinatario:

Tra tutti gli vici e mancamenti del mondo, ne' quali cadere si può et incorrere, la avaritia, Signora Madonna Comare, e la ingratitude, mi paiono essere nel vero duo di quegli che più de gli altri senza alcuna comparatione dannare e biasimare si possono [...]. E maggiormente, quando che da quella stimolato a men grati uffici, l'huomo avaro et ingrato, da canto lassando le parentele, le amistà, gli ricevuti benefici obliando, rotto ogni legame et niuna cosa considerando, se non quella che peccare il fa, condurre si lassa [...]; per il che io, avendo tempo otta et ocio d'avantaggio, perciò che per la mortifera pestilenza, come sapete, celebrate le ferie e delle

Biblioteca del Civico Museo Correr, *Mss. Correr*, 1349; una seconda, parziale, di mano di Giuseppe Gennari, a Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, *Mss.*, 619/6). A stampa andarono invece nel 1578 una selezione di lettere volgari (*Di lettere famigliari diverse a diversi parimente scritte*, Padova, L. Pasquati) e una scelta di quelle latine (*Epistolae familiares et nuncupatoriae*, ibid.). Il codice *Mss. it.*, cl. X, 91 (=6601) della Biblioteca nazionale Marciana di Venezia documenta inoltre un nuovo progetto editoriale, secondo il quale doveva andare alle stampe un florilegio di lettere italiane e latine riprese dai libri editi».

corti e delle schole, è stato bisogno alle ville fuggire, et a studi più piacevoli, che ordinariamente gli altri non sono, attendere, intendo di ragionarvi e di iscrivervi in queste charte una Novelletta forse non villana, benché in villa nata e composta, che a questi giorni non ha guari nella nostra città [...]; in essa [*nella novella*] udendo biasimare la avaritia e la ingratitudine d'un pessimo e cattivo uomo verso un suo cortese e grato amico, la vostra liberalità, la gratitudine, il valore, la gentilezza, et in ciascuno et in me potissimamente, che vostro sempre fui e compare e servidore, commendare ne sentirete.

Fu adunque nella città di Vinegia...<sup>22</sup>

Attraverso l'epiteto di «Signora Madonna Comare» Beatrice viene infatti fin dalle prime battute chiamata in causa dal discorso diretto di Benavides che, coi modi dell'interlocuzione epistolare di un testo di dedica, presenta l'argomento, le ragioni e il contesto di attuazione di un ragionamento scritto che pare la naturale continuazione di una conversazione orale, o almeno la sua rappresentazione. La necessità di «dannare et biasimare... l'avaritia... dalla quale la ingratitudine etiandio nasce e dipende» è infatti giustificata dal riconoscere in questo vizio una minaccia per l'integrità morale dell'individuo e per l'ordine etico di una comunità («l'huomo avaro et ingrato, da canto lassando le parentele, le amistà, gli ricevuti benefici obliando, rotto ogni legame e niuna cosa considerando, se non quella che peccare il fa, condurre si lassa»). La realizzazione di tale proposito è peraltro agevolata da una contingenza storica (una «mortifera pestilenza») che ha indotto l'autore ad allontanarsi dai negozi cittadini e «alle ville fuggire, et a studi più piacevoli, che ordinariamente gli altri non sono, attendere». L'esperienza del novellare (tanto nel senso di “comporre novelle”, quanto in quello di “condividere novelle”) è dunque tipicamente posta nel contesto di un eccezionale, momentaneo perturbamento delle norme del vivere sociale. I moduli boccacciani del proemio autoriale e dell'introduzione contestualizzante vengono qui a fondersi, proiettando sulla figura di Benavides sia lo statuto di *auctor* del ragionamento di cornice, sia quello di enunciatore di una novella condivisa con una lieta brigata che è facile immaginare riunita in una villa dei colli euganei sotto il reggimento di madonna Beatrice. L'iniziale testo di dedica vale del resto da metonimia di questa dimensione collettiva del narrare, e la formula impiegata da Benavides per designare il proprio atto enunciativo sembra contemplare i canonici due tempi del novellare: «intendo di ragionarvi e di scrivervi in queste charte una Novelletta...». L'individuazione di un pubblico ben circoscritto nel tempo e nello spazio fa sistema con l'altrettanto tipico

22. M. Mantova Benavides, *Della Ingratitudine. Novella*, A Beatrice Pia degli Obizi, [Venezia, 1528 ca.], s.i.p.

ancoraggio alla cronaca locale degli eventi della novelletta, «forse non villana, benché in villa nata e composta», in «questi giorni» e «nella nostra città», a calare quindi astratti discorsi morali entro una precisa realtà contemporanea, e a sottolineare la piena contiguità (e la strategica specularità) tra contesto del racconto, contesto della narrazione e contesto della fruizione di entrambi. «Fu adunque nella città di Vinegia...» è pertanto il contro-*incipit* del testo propriamente novellistico che, senza soluzione di continuità ma distinto dall'unico rientro tipografico della stampa, segue l'iniziale paragrafo della dedica-cornice.

Nella novella si narrano le peripezie di Girolamo, primogenito di un noto mercante veneziano che, seguendo le orme paterne, conosce un enorme successo commerciale ad Alessandria d'Egitto ma in patria non viene ripagato di tale impegno, perché i due fratelli nullafacenti inducono il padre malato a modificare a loro vantaggio il testamento, con un atto che viene subito stigmatizzato come massimo esempio di ingratitude da un esplicito intervento della voce narrante. Ingrato e traditore, al pari di un Giuda o un Gano, si rivela nei confronti del giovane anche l'amico presso cui egli ha ottenuto ricetto a Padova, e che in passato aveva aiutato economicamente; prezzolato dai fratelli, l'amico padovano accusa infatti Girolamo di pazzia presso il podestà, così da indebolirne le rivendicazioni circa l'eredità paterna. A rafforzare nei futuri lettori il quadro assiologico della novella partecipa anche la memoria dell'episodio evangelico del Getsemani, sul quale è esemplato il racconto del tradimento subito da Girolamo, esemplare *alter Christus* venduto dal Giuda di turno. Lo scioglimento della vicenda, che ristabilisce i giusti valori e porta alla "resurrezione" del protagonista *patiens*, è reso possibile dall'intervento provvidenziale di un frate confessore che smaschera prima le falsità dell'ingrato amico e poi l'avarizia degli ingrati fratelli.<sup>23</sup>

Proprio nella forma di una dura reprimenda contro questo vizio capitale la componente esegetico-didattica del testo subentra, senza apparente soluzione di continuità, al dettato novellistico, e illustra, a beneficio dei lettori, il

23. Ivi, s.i.p.: «O fera crudeltà di fero padre, e già molti secoli non udita! O ingratitude sovra ogn'altra ingratitude ingrattissima e grande! Di quanto biasimo, di quanta infamia, di quanta riprensione fu degno costui, indegno veramente padre di così degno figliuolo [...]. Il tintore dunque ingrato e sconoscente, come un pessimo e scelerato Iuda, venduto che ebbe in questo il fidele, amorevole e cortese amico suo, che mille volte oltre gli altri benefici fattigli avanti, l'aveva tratto da morte a vita [...]. Venuta dunque l'alba, i sergenti, sì per ch'è di natura loro l'esser soleciti a' mestieri tali, sì per che etiandio l'avaritia d'ogni male radice, loro come il tintore stimolava, con fustibus et lanternis, come se avessero voluto pigliare Christo un'altra volta, furono li dove il tintore con un torchietto in mano acceso alla camera del giovane, il quale dormiva, pian piano l'uscio aperto gli menò [...]. Et egli sempre a' sergenti volto, fintamente ridendo, da Gano ben pagato, detto tenea [...] ma etiandio appresso di tutti riacquistato il senno, che con l'astutia del novo Gano di Maganza havea perduto».

portato morale dell'intera opera. La gratitudine viene dunque riconosciuta come un tratto distintivo dell'essere umano e un principio etico necessario perché si possa vivere con amore e in pace. Condizione, quest'ultima, che proietta l'intero portato del testo sulla contemporaneità dell'autore e chiama in causa come *exemplum* virtuoso in carne e ossa la stessa lettrice implicita della novella, Beatrice Pia degli Obizi. La completa e approfondita fruizione del testo, in tutti i suoi livelli diegetici, consentirà infatti alla gentildonna di incrementare la propria esemplarità in termini di «cortesia, liberalità, gratitudine e gentilezza» e, insieme al consorte e alle famiglie di entrambi, di divenire sempre più, «in queste ultime miserie dell'afflitta Italia a tutti, e massimamente a' Padoani già calamitosi et infelici», l'unico «rifugio e recettacolo commune [...] e la più dolze e più soave harmonia». Il registro encomiastico del segmento d'apertura, quello dalle movenze epistolari di uno scritto di dedica, torna dunque anche in conclusione, e tale simmetria strutturale agevola la percezione di uno sviluppo dialettico interno all'intero testo, dal momento che il perentorio assunto d'avvio intorno all'ingratitude viene ampiamente illustrato (e legittimato) dal dettato narrativo e dal successivo commento morale, così come l'esemplarità della destinataria in materia di gratitudine nel finale viene sì ribadita ma anche riconosciuta come ulteriormente intensificabile:

E voi, signora madonna comare, eccitata ad usare maggior cortesia, liberalità, gratitudine e gentilezza, che l'una dall'altra dipende, di quello che per il passato anchora ne avete fatto [...] potrete gioire grandemente tra voi e rallegrarvi che in voi tanto più splenda e riluca, quanto più impallidisce e more in coloro che potendolo fare non lo fanno.<sup>24</sup>

La struttura argomentativa di ciò che Benavides chiama «Novella» prevede dunque non solo l'enunciazione di un caso esemplare da cui è agevole desumere una morale, non solo l'illustrazione didattica del significato di tale caso esemplare, ma anche la rappresentazione dell'utilità e dell'efficacia dell'ibrido narrativo-trattatistico impiegato, attestata da un lettore implicito autorevole e soprattutto ben familiare al più immediato contesto di ricezione dell'opera. Una siffatta struttura non costituisce peraltro un *unicum* nel panorama anche cinquecentesco delle novelle spicciolate, come ci testimoniano, fra gli altri, il caso pressoché coevo dell'unica novella di Luigi Alamanni (1523-1524 ca., si tratta della novella di “Bianca di Tolosa”),<sup>25</sup> e

24. Ivi, s.i.p.

25. La novella di Alamanni è indirizzata alla nobildonna genovese Batina Larcara Spinola, protettrice di Alamanni e presentata in avvio, non solo per ragioni d'encomio, come colei che

quello anche geograficamente contiguo dell'altrettanto unica novella attribuita a Giovanni Guidiccioni (edita postuma nel 1547).<sup>26</sup>

Tornando a Benavides, possiamo constatare che la stessa struttura, e analoghe dinamiche argomentative, caratterizzano anche le altre due novelle, dedicate rispettivamente all'«avaritia de' principi moderni» e all'«eloquenza». La prima vede come destinatario Paolo Francesco Pallavicino, prevosto di Busseto. La scelta del dedicatario detiene in questo caso un ovvio valore antifrastico rispetto al tema del ragionamento – la scarsa liberalità dei potenti nei confronti degli uomini di cultura –, tema esemplificato attraverso il racconto dell'eclatante comportamento del re d'Inghilterra che, dopo aver assistito alla sublime *performance* di un prodigioso ma squattrinato musicista veneziano, ricompensa in misura notevolmente superiore il costruttore del clavicembalo piuttosto che il suo suonatore, cosa che porta quest'ultimo a un disperato suicidio. La sezione che introduce alla novella vera e propria è chiusa da un passaggio in cui l'autore prefigura nei termini del lucreziano “spettatore di naufragi” la reazione di Pallavicino di fronte a questa storia «noiosa e spiacevole», ossia anticipa l'«allegrezza» del prelato nel constatare «che mai nessuno [...] se non contento, guiderdonato e pregiato molto, da voi partito si sia, e ciò fu sempre generoso costume et usanza antiqua della casa e famiglia vostra Pallavicina, la quale tanto più splende per tutto 'l mondo, quanto più impallidisse in molti prencipi d'Italia e non senza biasimo loro». Con piena simmetria il concetto è ribadito anche in conclusione, a incorniciare quindi entro l'*exemplum* positivo della casata Pallavicina un ragionamento volto interamente a «mordere l'avaritia maladetta de' presenti

avrebbe raccontato oralmente allo scrittore la novella piena di saggi insegnamenti: «Vanamente e fuor d'ogni dovere parlan coloro, magnifica mia signora, i quali affermano le forze della natura esser di più valore che quelle d'amore. Della qual cosa se io volessi tutte quelle ragioni ed esempi mettere avanti, che ci sono da dire, di troppa noia a vostra signoria, ed a me di troppa fatica sarei cagione: ma in luogo di tutto mi piacerà solo di mostrarvi un vicino e moderno esempio di me medesimo. [...] Ma riservando questo ad altro tempo, intendo al presente di scrivere e la novella stessa, e le parole medesime dette da vostra signoria [...]; dimandando umilmente perdono a quella se, tratta dalla qualità delle persone e de' luoghi, arà la mia penna alquanto più di licenza presa scrivendo, che la sua lingua non fece parlando; non reputando per tutto questo in parte alcuna macchiata la invitta onestà vostra» (il testo è citato in A. Mauriello, *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 29-30).

26. La novella di Guidiccioni, indirizzata a un anonimo «Signor mio valorosissimo», narra un drammatico caso padovano di gelosia e, a corredo di alcune digressioni morali, propone il dedicatario come individuo esemplarmente immune da tale passione; inoltre, anche qui il passaggio dall'incipitario momento di dedica al testo novellistico vero e proprio è marcato dalla formula boccacciana comune anche a Benavides: «Dico adunque che in Padova, antichissima Città è non meno per li suoi passati e per li studi che vi fioriscono famosa...» (cfr. *Novelle del Cinquecento*, a cura di G. Salinari, Torino, UTET, 1976, pp. 247-266, cit. a p. 247).

secoli, a noi veramente et a tutti infelici, in coloro che l'usano, come che pochi siano che potendo la liberalità usare, non si ricordano che mai fusse»; un ragionamento che nasce come naturale commento del tragico finale della novella, segue movenze topiche della polemica anticortigiana di marca ariostesca e aretiniana, e poi si risolve in un confronto tra il mecenatismo antico e quello contemporaneo, teso a illustrare l'inesorabile declino dei tempi presenti cui solo la *gens* Pallavicina sembra non contribuire.<sup>27</sup>

A un'altra famosa casata cinquecentesca afferisce anche il destinatario della terza novella di Benavides, ossia monsignor Ercole Fregoso, fratello del più noto Cesare, e figlio del doge genovese Giano I. Il ruolo riconosciuto al dedicatario e lettore implicito di questo terzo testo è però leggermente differente dai precedenti. Se Beatrice Pia degli Obizi è convocata quale *auctoritas* direttamente coinvolta nelle dinamiche del ragionamento, e se Paolo Francesco Pallavicino funge da esemplare eccezione rispetto al malcostume stigmatizzato, la funzione assegnata a Ercole Fregoso si scopre essere, alla fine del testo, quella di giudice dei comportamenti messi in scena nella novella vera e propria. Si dispiega dunque un contesto discorsivo pertinente più all'oratoria che alla narrativa, sul modello delle "questioni d'amore" del IV libro del *Filocolo* oppure delle *novelle-quaestiones* presenti nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi o nelle *Porretane* di Sabadino degli Arienti. «Io intendo di ragionarvi una novella» è, dunque, la solo apparentemente goffa formula attraverso cui ancora una volta Benavides, subito dopo la topica apertura rivolta al destinatario e prima di iniziare il racconto vero e proprio, offre ai suoi lettori un'agile sinossi della narrazione che seguirà:

27. M. Mantova Benavides, *Della Avaritia de' principi moderni*, A Paolo Francesco Pallavicino, [Venezia, 1528 ca.], s.i.p.: «Tralle infelicità, o sciagure che le vogliamo chiamare, grandi e insopportabili, le quali nella vita presente e negli humani progressi incontrare ci possono, Monsignor Messer Paolo Francesco, niuna nel vero a me pare che sia d'uguagliare a quella quando avviene che un huomo degno [...] è dal mondo anzi da' grandi principi e grandissimi re poco pregiato et al più delle volte schernito [...] la qual novella se da un canto vi sarà noiosa e spiacevole, per la fine dolorosa che [...] d'un virtuoso huomo udirete, potrete dall'altra parte il dispiacere e la noia temperare con la allegrezza che mai nessuno [...] se non contento, guiderdonato e pregiato molto, da voi partito si sia, e ciò fu sempre generoso costume et usanza antiqua della casa e famiglia vostra Pallavicina, la quale tanto più splende per tutto 'l mondo, quanto più impallidisse in molti precncipi d'Italia e non senza biasimo loro [...]. E voi sarete monsignor mio di quelli senza alcun dubbio, perciò che usando il beneficio della Fortuna, in alto e riguardevole stato, maggiormente di quel che siete hora asceto, saprete molto bene conservare et accrescere quello che fu sempre proprio della casa vostra Pallavicina e de' vostri antiqui avoli e passati per genitori, si che né a laccio né a coltello né ad altra spetie di morte voluntaria ne possa mai alcuno incorrere come già ne incorse il tristo et infelice Gianetto, il quale ci ha dato materia di mordere l'avaritia maladetta de' presenti secoli, a noi veramente et a tutti infelici, in coloro che l'usano, come che pochi siano che potendo la liberalità usare, non si ricordano che mai fusse».

La eloquenza tra tutte le doti e gli benefici ch'ha della natura e tra tutte le humane felicità che ne l'huomo essere possano, colla quale al più delle volte pare che nasciamo, avenga che dall'arte poi e dalle lettere collo lungo studio aumentata e fatta maggiore ne sia, a me pare, Monsignore messer Hercole, che sia da sommamente desiderare [...]. Per il che io intendo di ragionarvi una novella, a questi di non ha egli molto, la quale ne è tra duo gentilissimi e costumati giovani intervenuta, però che amando amenduo una bellissima donna della terra nostra, ricca e nobile, né si ischiffando l'uno dell'altro, avvenne che l'uno men amato da lei, per ciò che era etian-dio men bello e men formoso, colla eloquenza, essendo bel parlatore, seppe tanto ben dire, e tanto ben oprare, et in tal guisa, che dal amore del compagno la tolse, e trassela a lui amare ferventissimamente.<sup>28</sup>

Questa terza novella è peraltro ben più lunga delle prime due, dal momento che, nel suo valere da esemplificazione performativa dell'eloquenza, si articola in una parte più esplicitamente narrativa (dove si narra di due amici fraterni, Phalacro e Calliplocamo, e del loro amore per la stessa donna, Ginnaiola) e in una parte più esemplarmente argomentativa (occupata dall'orazione attraverso cui uno dei due, approfittando dell'allontanamento dell'avversario, riesce a persuadere la donna di essere l'amante da preferire). I due registri discorsivi, che nei precedenti testi di Benavides venivano giustapposti e investiti di specifiche funzioni, paiono qui pienamente compenetrarsi, conducendo al singolare compromesso di una drammatizzazione narrativa del ragionamento. Si tratta di qualcosa di simile alla forma-dialogo, così comune all'esperienza trattatistica cinquecentesca ed esperita dallo stesso Benavides in più di un'opera. Penso a *L'heremita* (Venezia, G. Rusconi, 1521; poi Milano, G.A. Scinzenzeler, 1523 e Venezia, Da Sabbio, 1525), testo suddiviso in cinque giornate, con tanto di cornice decameroniana, nelle quali un Benavides-agens dialoga su temi cari alla cultura umanistica con un eremita assai prossimo a quello del terzo libro degli *Asolani*.<sup>29</sup> Penso altresì al *Dialogo nel quale si contengono varii discorsi* (Padova, G. Percaccino, 1561), repertorio dialogato di proverbi, motti, iscrizioni e perfino facezie, come quella che vede protagonisti Michelangelo e papa Paolo III.<sup>30</sup>

28. M. Mantova Benavides, *Della Eloquenza. Novella*, A Ercole Fregoso, [Venezia, 1528 ca.], s.i.p.

29. Per i rapporti con Bembo si veda R.H. Terpening, *Pietro Bembo and the cardinalate: unpublished letters to M.M.*, in «Lettere italiane», XXII (1980), pp. 75-86.

30. M. Mantova Benavides, *Dialogo nel quale si contengono varii discorsi*, Padova, G. Percaccino, 1561, p. 20: «Per dar principio alla mia dirò così che belle e pronta [risposta] ne fa quella che fece la Santissima e Felicissima memoria di Paolo terzo ad un official suo. Costui nel tempo che Michel'Angelo Buonaroto dipingea la Capella famosa di S. Pietro in Roma, vedendola disse: "Che figurazze son queste", come quello che poco o niente s'intendesse di

Un effettivo andamento dialogico assume la parte finale della novella sull'eloquenza, quella in cui la tirata autopromozionale del poco avvenente giurista padovano Phalacro si alterna alla difesa che, con sempre minor convinzione e prima di capitolare, madonna Ginaiola fa della preferenza prima accordata al bellissimo filosofo genovese Calliplocamo. L'impiego dei nomi parlanti Calliplocamo ("dalle belle trecce") e Phalacro ("calvo"), utile a impostare da subito la contrapposizione tra doti estetiche e virtù interiori, non è la sola memoria del modello boccacciano, dal momento che anche questa novella viene ambientata da Benavides in

tempi calamitosi et infelici, ne' quali non pur la terra nostra, come sapete, ma universalmente tutta la Italia ne è stata vexata, sì per la mortifera pestilenza, sì etiandio per che era scarso il vivere tra tutti e carestia grande, eserciti e nostri, e peregrini (mercè della italiana discordia ritrovandosi quelle parti di lei aver occupate che già in pace vissono floride et in tranquillità, liete e felici [...]). E l'anno, che di sé lassava memoria a molti secoli che dopo noi verranno, fu della salutaria incarnatione del nostro signore, Mille cinquecento ventiotto.<sup>31</sup>

Novello Sileno socratico, Phalacro dispiega dunque tutta la propria eloquenza in una requisitoria che mira a evidenziare la supremazia sul rivale, i «beni dell'animo considerando, o del corpo, o della fortuna, o vero alla patria e sua e mia». Il confronto si estende alle città di provenienza dei due contendenti (con ovvia primazia patavina), chiama in causa la tradizione novellistica come repertorio di casi esemplari e, nel riguardare anche le rispettive competenze filosofiche, comporta pure l'autolegittimazione del genere cui lo stesso testo di Benavides afferisce.<sup>32</sup>

pittura, e per dire il vero scioccamente sendo tutta via insieme col Papa e con molti altri cardinali e signori, et udendolo il maestro stesso; il quale, partiti che furono tutti, lo dipinse in bocca del diavolo, vestito com'era e conosciuto da tutti. E tornando un'altra fiata a riveder l'opra pur con il Papa, vedendosi il detto così in quel luogo posto, arrossi e vergognossi, e vòlto al Papa disse: "Padre santo, questo torto far non mi lasciate, anzi ingiuria troppo manifesta che hora mi ga questo eccellentissimo maestro". "Padre" rispose il Papa (costui era frate) "non sapete voi che la podestà nostra è nel purgatorio e che in inferno nulla est redemptio". "Sollo" disse il buon padre. "Dunque abbiate patientia" replicò il Papa "et apparate nell'avvenire di tacere e di essere più circonspetto, che per hora non ve ne potemo far altro". Si rise assai e 'l buon padre se ne andò via con le orecchie basse e credesi che da dolore poi ne morisse».

31. Mantova Benavides, *Della Eloquenza...*, cit., s.i.p.

32. Ivi, s.i.p.: «Volendomi ascoltare attentamente, come dite di voler fare, dilibro di farvi toccar con mano e confessare che non possa essere se non così come io vi dico, e questo sia o rispetto ch'alla persona ne abbiate, e beni dell'animo considerando, o del corpo, o della fortuna, o vero alla patria e sua e mia [...] non po' essere che nella philosophia naturale, alla

Di fronte a tale articolata requisitoria la capitolazione di madonna Ginaiola è inevitabile e vale da testimonianza del potere persuasivo dell'eloquenza, in grado di indurre a riflettere ma anche di provocare un piacevole stupore, di acquisire persuasivamente un consenso e di offrire un piacevole e istruttivo intrattenimento: «le qual cose tutte in quella minutissimamente avendo Ginaiola considerate, pesate e gustate, maravigliata dalla eloquenza di Phalacro e dalla dottrina, et alla verità del fatto pensando, dopo lunga taciturnità, fin all'ora dell'amor di Calliplocamo pentita, sì le riscaldarono il petto dell'amor fervente e caldo di Phalacro...».<sup>33</sup> Se il testo novellistico avesse una vita propria e una conformazione più canonica, la reazione di Ginaiola potrebbe valere da messaggio del racconto, o almeno da rappresentazione della reazione attesa entro il suo orizzonte di ricezione. La presenza di una struttura a cornice complica però la questione, e assegna a un lettore implicito ben determinato (il destinatario del testo) il compito di valutare non solo e non tanto l'efficacia della *performance* oratoria a cui ha assistito, ma soprattutto le sue implicazioni morali, dal momento che Ercole Fregoso viene direttamente invitato a scegliere se sia maggiormente da riprendere «la malignità di Phalacro, in trattare Calliplocamo così come egli ne 'l trattò e per poca occasione la amistà di molto tempo con esso lui contratta abbandonare, o la leggierezza di Ginaiola, che così tosto si lasciò sviluppare da colui che ella già mostrò più di amare che sé stessa».<sup>34</sup> Al netto dell'opzione misogina (nel corso della novella, sostenuta ingannevolmente proprio dallo stesso Phalacro: «il vaneggiare di queste pazzaruole, le quali a me non piacquero già mai con questo lor frascheggiare»), il focus del discorso morale di Benavides, colto nella sua completezza, cade dunque sulle responsabilità etiche di ogni atto elocutorio, sulle conseguenze di cui dobbiamo essere consapevoli quando usiamo le parole. E ciò proprio in ragione del loro potere.

Del resto, l'incipitaria celebrazione dell'eloquenza insiste proprio sulle sue principali funzionalità, ossia controllare l'opinione della «moltitudine degli uomini» e governarne gli «affetti», al fine di preservare un'«immortal

quale egli dà opra, pur una delle cose predette vi sia, et però se egli, come etiandio disse, fu philosopho, io era legista et philosopho, perciò che la disciplina delle leggi altro non è che morale philosophia, della naturale tanto più degna quanto che da lei senza comparatione alcuna più frutto et perfettione ne prendiamo circa 'l viver nostro [...] quando in me non vi fusse la bellezza de gli occhi corporali, non doveva però far che lasciaste cui con più begli occhi della mente e dell'intelletto vi poteva rimirare, gli quali da molto più debbono essere tenuti che quegli non sono [...]. Socrate philosopho sapientissimo, il quale modestissimo ne fu riputato e massimamente in se stesso lodare, non poteo però gloriarsi che a Sileno ne fusse simile, il quale ne fu calvo [...]. Non leggete voi, oltre di questo, quante belle et gentil donne han fatto questi amori stranieri et peregrini a tristi et infelici exiti divenire?».

33. Ivi, s.i.p.

34. Ivi, s.i.p.

memoria» degli «huomini virtuosi e grandi», e censurare «i vici de' pessimi et cativi». <sup>35</sup> Questa è ovviamente l'accezione umanistica dell'eloquenza esperita dallo stesso Benavides nella presente novella, ma anche nelle due precedenti. Congedandosi da Paolo Francesco Pallavicino, l'autore si augura infatti che la reprimenda contro l'avarizia dei principi intensifichi ulteriormente le virtù del dedicatario, «acciò che tanto più dal mondo lodato siate [...] quanto più biasimato [*sia*] il Re d'Inghilterra». <sup>36</sup> Analogamente, come si è già evidenziato prima, la riflessione intorno all'ingratitudine offerta a Beatrice Pia degli Obizi mira proprio a incrementare l'esemplarità della gentildonna, in termini di «cortesia, liberalità, gratitudine e gentilezza», a dispetto dell'amico padovano «tristo e scelerato [...] degno di essere biasimato». <sup>37</sup>

Letti a ritroso, i tre testi sembrano dunque fra loro più connessi di quanto il confezionamento editoriale lasci intravedere. Nella terza novella si celebrerebbe infatti lo strumento attraverso cui gli uomini di cultura possono rendere eternamente famosi i potenti loro protettori che, come si esemplifica nella seconda novella, se non indulgono nel vizio dell'avarizia, evitano di rivelarsi ingrati rispetto ai benefici ricevuti, come invece viene stigmatizzato nella prima novella. A dispetto dei tre frontespizi che presentano i testi “alla spicciolata”, la consequenzialità del movimento argomentativo che si dispiega al loro interno sembra dunque suggerire, se non una vera e propria struttura macrotestuale, almeno l'illusione di un coerente *continuum* discorsivo, ritmato dalla calibrata alternanza di dedica, novella e ragionamento morale. Esercitandosi su un territorio di compromesso tra i modi della novella umanistica e il modello del *liber* boccacciano, il caso di Benavides testimonia quindi, una volta di più, «come la tipologia esemplare non solo permanga attraverso il Cinquecento e il Seicento, ma addirittura si rafforzi, riformulando le proprie pertinenze». <sup>38</sup>

35. Ivi, s.i.p.

36. Mantova Benavides, *Della Avaritia de' principi moderni...*, cit., s.i.p.: «e però è da desiderare, come senza alcun dubio sarà, che presto a quello horrevole e degno grado ne ascendiate che l'homo spera e crede, acciò che tanto più dal mondo lodato siate, come etiamdino ne fuste sempre in questo stato, quali sono state sempre etiamdino le forze vostre, col vivere tranquillo della virtù e de gli huomini virtuosi, quanto più biasimato [*sia*] il Re d'Inghilterra».

37. Mantova Benavides, *Della Ingratitudine...*, cit., s.i.p.: «Io non ho detto già mai cose che non siano più che vere e però con la vostra liberalità, valore, gentilezza, cortesia, nobiltà et altezza di sangue, beltà grande, ricchezza infinita, lieta e felice sempre vene restate, tanto più da essere non pur da me ma dal mondo tutto commendata, quanto fu non pur da me ma da tutti gli huomini Padoani il tintore tristo e scelerato, che materia ci dette di sì lungo ragionare, degno di essere biasimato».

38. A. Quondam, “*Limatura di rame*”: qualche riflessione sulla novella nel sistema del classicismo, in *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di L. Battaglia Ricci, R. Bessi, G. Albanese, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 543-557, cit. a p. 557.

# *La donna è mobile?* *Funzioni del cofano tra novellistica italiana e* *poesia erotica francese*

di Corinne Lucas Fiorato\*

I cassoni e i loro simili (forzieri, cofani, bauli, casse, cassapanche, ecc.) sono molto presenti nella novellistica dei secoli XIV-XVI.

Perché?

Una pista di ricerca ce l'ha offerta il filosofo e sociologo Jean Baudrillard (*Il sistema degli oggetti*, 1968), dove scriveva: «Oltre alla loro funzione pratica, gli oggetti – in particolare i mobili – hanno una funzione primordiale di vasi dell'immaginario»;<sup>1</sup> e ancora: «l'oggetto è uno specchio perfetto, poiché non riflette immagini reali, ma immagini desiderate». <sup>2</sup> E specificava: «l'oggetto è fondamentalmente antropomorfo». <sup>3</sup>

Partendo anche dagli studi di Richard Goldthwaite sulle origini storiche del consumismo,<sup>4</sup> cercherò di esaminare, storicizzandole, le varie funzioni dell'oggetto cofano in una serie di scritti prevalentemente novellistici tra Trecento e Cinquecento.<sup>5</sup>

\* Université Sorbonne Nouvelle.

Ringrazio di cuore Daniella Ambrosino per l'attenta rilettura di questo contributo.

1. Si può consultare la traduzione italiana: J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2003. Mi riferisco all'edizione francese, *Le système des objets*, Paris, Tel Gallimard, 1968, p. 38.

2. Ivi, p. 126.

3. Ivi, p. 39.

4. R.A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano, Unicopli, 1995, Ed. originale in inglese pubblicata nel 1993.

5. All'origine di questo contributo, un mio articolo: *Le coffre: fonctions narratives d'un objet dans quelques nouvelles de la Renaissance*, in *L'amato alloro. Études de littérature italienne offertes à Claude Perrus*, réunies par M. Marietti, «Chroniques italiennes», n° 63-64, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 161-180.

## 1. Funzioni del cassone

### *La cassa viaggiatrice*

Se cerchiamo di definire le diverse funzioni narrative del cassone in alcune novelle della fine del Medioevo e nel Rinascimento, osserviamo che spesso ha un'attitudine a viaggiare – più di quanto sia normale per altri mobili di grandi dimensioni. È perciò debitamente emblematico del mondo dei mercanti e dei loro frequenti spostamenti. In numerose trame ha un doppio significato: è uno strumento insieme di accumulazione e di spostamento della ricchezza materiale, come si condensa in un'unica parola araba: *tâbût*, che significa cassa e navicella.<sup>6</sup> Così, nella storia di Landolfo Rufolo (*Decameron*, II 4), la cassa è molto attiva, materializzando, per così dire, il volere della Fortuna, di cui l'uomo è in balia. Il cassone agisce e Landolfo subisce, ad esempio quando il mercante emerge dai flutti in tempesta, dove sta annegando. In uno dei passi più spettacolari del racconto, il lettore assiste a un duello, degno dei romanzi cavallereschi, tra... la cassa e una tavola galleggiante a cui Ruffolo si aggrappa:

[Landolfo] niuna cosa altro che nuvoli e mare vedea e una cassa la quale sopra l'onde del mare notando talvolta con grandissima paura di lui gli s'appressava, temendo non quella cassa forse lo percoltesse per modo che gli noiiasse; e sempre che presso gli venia, quando potea con mano, come che poco forza n'avesse, la lontanava. Ma come che il fatto s'andasse, adivenne che solutosi subitamente nell'aere un groppo di vento e percosso nel mare, si grande in questa cassa diede, e la cassa nella tavola sopra la quale Landolfo era, che, riversata, per forza Landolfo lasciatala andò sotto l'onde e ritornò suso notando, più da paura che da forza aiutato, e vide da sé molto dilungata la tavola.<sup>7</sup>

Abbandonato dalla tavola, Landolfo «s'appressò alla cassa la quale gli era assai vicina, e sopra il coperchio di quella posto il petto, come meglio poteva, con le braccia la reggeva diritta».<sup>8</sup> L'uomo fa ormai tutt'uno con il mobile salvifico, il quale, abituale dispensatore di beni materiali, diventa ora un bene esistenziale, salvando la vita all'eroe che sta morendo per aver troppo amato l'oro. L'oggetto, prima minaccioso, in seguito diventa bonario, ma anche giocoso, quando si verrà a scoprire che è pieno di pietre preziose proprio nel

6. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont / Jupiter, Coll. Bouquins, 1982, voce "coffre".

7. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013, II, 4, p. 350.

8. *Ibidem*.

momento in cui il mercante è ormai pronto a rinunciare alla ricchezza. In conclusione, la cassa realizza la fusione completa tra essere e avere. Le due entità, tradizionalmente opposte, in questo racconto non solo si armonizzano e si sovrappongono, ma finiscono per confondersi tra loro.

Utilizzando narrativamente quest'oggetto polisemico, Boccaccio ci offre un'immagine comica e bizzarra della dialettica tra realtà esistenziali e materiali, tra "chiusura sociale feudale" e "apertura mercantile". Ma la cassa, invece di opporre drasticamente questi due mondi, concretizza, in modo scherzoso, i tira-e-molla, gli scontri e le complementarità tra i valori di questi due modi di vivere che percorrono tutto il *Decamerone* e lo animano. Anche nell'avventura boccacesca IV 10, un'arca simboleggia una forza attiva indipendente, non padroneggiata dall'uomo, ma dal Caso. Prima nascosto nell'arca, Ruggieri, amante sorpreso dal marito medico della donna e drogato per sbaglio, è poi trascinato e trasportato da essa. Vive allora dormendo un'odissea, che lo trasporta verso destinazioni imprevedute le quali si concludono – con lieto fine – in tribunale, dopo alcune soste per via (tra l'altro presso due usurai ladri).

In entrambe le storie, il cofano cristallizza l'oggetto del desiderio del protagonista: la ricchezza nella novella di Landolfo, l'amore in quella di Ruggieri.

### *Il cassone giustiziere*

Nelle novelle del XV e del XVI secolo, le situazioni narrative sopra evocate proseguono una brillante carriera: una quantità di altri bauli, arche e cassoni, forzieri e cassapanche fanno da veicoli, ma tendono anche a prestarsi al gioco delle false apparenze e delle sembianze ingannevoli. E la novella di Ruffolo risulta un caso eccezionale di autonomia del cassone in quanto protagonista attivo.<sup>9</sup> In seguito, accade meno spesso che sia la Fortuna, la quale sfugge all'intelligenza e alla volontà umana, a manovrare. Le casse servono a illustrare l'arte dell'*escamotage* e della dissimulazione, valori definiti, in positivo o in negativo, dalla mentalità mercantile, ma che sanno adattarsi altrettanto bene allo spirito cortigiano della cultura rinascimentale. Sorgono sfumature narrative nuove, che traducono volentieri un uso diverso del nostro versatile oggetto d'arredamento. Innanzitutto, mi pare meno frequente che il

9. Nelle riscritture cinquecentesche della novella di Ruffolo, pubblicate da Bandello (*Novelle*, I 14), da Straparola (*Piacevoli notti*, V 3) e da Erizzo (*Sei giornate*, II 9), il cassone, viaggiatore o no, scompare del tutto. Le prime tre parti delle *Novelle* di Bandello escono a Lucca nel 1554, la quarta parte esce postuma nel 1574 a Lione (*Lyon*). Le *Sei giornate* di Erizzo escono nel 1567.

cofano sia il punto di partenza di peripezie associate al viaggio e al pellegrinaggio. Certo, si continuano a trovare nel XVI secolo dei cassoni-veicolo portatori di avventure, soprattutto amorose e in un quadro geografico spesso limitato. Può perfino accadere che il forziere faccia un'andata e un ritorno, riportando il suo contenuto umano al dovuto posto, come nella III 3 degli *Ecatommiti* di Giraldi (1565), o la I 3 dei *Diporti* (1550) di Parabosco.

L'avventura può estendersi geograficamente ma in contesti intrisi di meraviglioso. Allora i cassoni hanno funzione quasi d'Ippogrifo, come nella storia di Doralice (Straparola, *Piacevoli notti*, I 4, 1557):<sup>10</sup> fiaba, però, non novella.

Si osserva anche che i cassoni sono più spesso associati a vicende controllate da una mente umana, che si tratti di novelle tragiche o di beffe. Il mobile d'arredamento tende a farsi oggetto anziché soggetto, come ausilio a una volontà umana, per esempio nella favola IV 2 delle *Piacevoli notti*, che ho scelto per la banalità della trama: una giovane sposa adultera, un vecchio marito, un forziere in cui si nasconde il giovane amante, vari colpi di scena causati dal marito cornuto, e il lieto fine che riunisce i giovani amanti. L'interesse di questa storia sta nel dettaglio, che aggiunge qualcosa di nuovo alla matrice narrativa di base: le tracce di sputo sul muro della camera da letto della sposa, troppo in alto per essere quelle del marito; le quali destano i suoi sospetti, innescando un conflitto. In questa storia inverosimile un'arca è lo strumento che consente di mettere in moto l'azione narrativa, la quale – commenta la narratrice – è una condanna della gelosia. Il racconto, oltre a illustrare il ruolo trito del cassone, mette in evidenza un procedimento fondamentale del comporre novelle: la necessaria varietà in seno alla ripetitività. E diversi autori di trattati cinquecenteschi sulla novella insistono sull'importanza della sorpresa (*meraviglia*) per l'ascoltatore o il lettore, la quale è suscitata da un motivo o dettaglio nuovo, tra gli altri Girolamo Bargagli, il quale esitando tra il piacere della novità e la verosimiglianza, scrive:

[...] l'azione a voler che diletto apporti a gli ascoltanti, vuole aver del nuovo e del notevole e contenere un certo verisimil raro, cioè che verisimilmente possa accadere, ma che però di rado addivenga.<sup>11</sup>

10. 1557 è la data della prima edizione che riunisce i due libri della raccolta. Bisogna però precisare che il primo libro è stato pubblicato da solo nel 1550 e il secondo, anch'esso da solo, nel 1553.

11. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, p. 219. Si veda anche Bonciani che cita Sacchetti il quale, «nel Proemio delle sue novelle [...] dice che scrive no-

Bargagli collega la necessaria varietà in seno alla ripetitività all'importante problema della verosimiglianza, una questione oggetto di dibattito teorico dal Cinquecento in poi.

Sul versante tragico, per illustrare la funzione ausiliare del cassone per un protagonista, particolarmente efficace è il racconto XXII del *Novellino* (1480 circa), di Masuccio Salernitano, in cui il coperchio di un cofano, calato violentemente da un marito sul collo della moglie infedele, china sul suo contenuto, diventa strumento di una vendetta mortale. In questo intreccio, come in quello di Landolfo Rufolo, il cofano ha un ruolo attivo, e come nella novella di Boccaccio, è estraniato dalle sue funzioni domestiche e interviene in funzione esistenziale, non più salvando la vita ma infliggendo la morte. È guidato però dall'uomo, non dalla Fortuna o dalla sorte.

Essendo la logica del contrappasso profondamente radicata nell'immaginario del tempo, i cofani, così spesso utilizzati per compiere azioni proibite, possono anche sempre più spesso, in un rovesciamento moraleggiante forse in rapporto al clima religioso del Cinquecento, servire a punire colpevoli.<sup>12</sup> Ecco quindi che a una lunga carriera di viaggiatore, il cassone aggiunge e conferma un suo dovere narrativo di giustiziere, e conosce nel XVI secolo un ineguagliabile successo in questo ruolo che sa arricchirsi di sfumature e variazioni, scivolando volentieri verso una carica di torturatore, atta a soddisfare anche il gusto del macabro che si esprime abbondantemente, a partire dall'umanesimo, nella letteratura d'intrattenimento. Diventa così strumento punitivo dei personaggi riprovevoli; sul modello della novella XXII di Masuccio appena citata, la II 20 della raccolta bandelliana ne offre un altro esempio in cui il cassone serve a giustiziare un prete lussurioso:

Fece [il marito] adunque che il prete mise il diavolo con i testimoni su l'orlo d'un cassone, e poi lo chiuse e disse: – Tagliati via quel tuo disonesto membro con i tuoi testimonii od io t'ammazzerò. – Il prete a cui già Nicolino aveva dato un tagliante coltello, prima che esser ucciso, con un taglio, di gallo si fece cappone. E senza

velle cioè cose nuove, che tanto vale quanto cose sciocche e fuor di squadra; e perciò di Calandrino parlando di Boccaccio disse: "uomo semplice di nuovi costumi"», in F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, Bari, Laterza, 1972, vol. III, p. 141.

12. I trattati del Cinquecento non mancano, del resto, di ribadire la funzione moralmente educativa della novellistica. A questo proposito, Francesco Bonciani scrive: «Questo vide ben la natura la quale criò l'uomo più d'ogni altro animale atto e vago dell'imitare, acciò che egli per questa via molte cose apparando con diletto che quindi deriva, alle sue noie alcun refrigerio trovasse, scemasse dello 'mparare la fatica e 'l falso piacere con questo pareggiato venisse.», in F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle...*, cit., vol. III, p. 137. Si veda anche E. Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015, in particolare pp. 142-150.

linea e perpendicoli, pien d'angoscia a casa se n'andò, ove in breve senza testimonii se ne morì.<sup>13</sup>

Ma particolarmente interessante è la novella I 4, dei *Ragionamenti d'Amore* di Firenzuola, dove certe differenze rispetto alla versione di Bandello – più tarda – introducono una prospettiva del tutto diversa, in quanto il testo si dilunga sull'espressione dello smarrimento, della disperazione, del dolore fisico mentre in Bandello la castrazione si limita a due verbi. Nei *Ragionamenti* viene raccontata per quasi due pagine l'interminabile tortura fisica subita da don Giovanni, prete licenzioso, tormentato a lungo da un cassone dal coperchio mal connesso: per essere «la serratura tutta scassinata», che imprigiona i suoi «testimoni». Lo spazio lasciato libero dalla chiusura tra il coperchio e l'orlo del cassone rende in un primo momento la sofferenza sopportabile, ma veduto che l'aiuto non veniva, «e' si messe a volere sconficcar la serratura. Laonde egli si affaticò e nello affaticarsi e' venne a stirar la pelle di quella cosa in modo che ella enfiò, ed enfiando gli cominciò a dare un dolore incomportabile».<sup>14</sup>

Nel lungo passo, il quale non è una descrizione poiché il protagonista agisce (cerca di muoversi, piange, chiede aiuto, urla), il *cassonaccio* col suo coperchio si trasforma in una tagliola che morde la carne: il dolore raggiunge una tale intensità che il prete, per liberarsene, finisce per servirsi del rasoio, lasciategli apposta dal marito vendicativo. L'autocastrazione gli permette di sopravvivere... disperato. I suffissi in acciaio: *cassonaccio*, *rasoiaccio*, *chiavaccia ruginosa*, il fatto che questi oggetti siano soggetti di certi verbi contribuisce a dare loro grande risalto e a renderli aggressivi e fedeli strumenti della donna (e di suo marito) giustizieri.<sup>15</sup> La castrazione come vendetta d'una donna (o di un uomo) non è un tema raro, ma in questa versione i dettagli narrativi per suggerire le sensazioni di dolore sono molto particolarizzati e viene da supporre che forse Firenzuola abbia espresso nella finzione le reali sofferenze fisiche che lo torturavano, dovute al *mal francese* (come le espresse anche in alcune sue poesie).

13. M. Bandello, *Novelle / Nouvelles*, Texte italien établi par D. Maestri, Édition bilingue sous la direction de C.A. Fiorato et A. Godard, Paris, Les Belles Lettres, 2009, II, 20, t. III, p. 162.

14. A. Firenzuola, *I ragionamenti d'amore*, a cura di G. Fatini, Torino, UTET, vol. I, I 4, p. 153-154.

15. Anche nella novella I 2 delle *Cene* di A. Grazzini (a cura di R. Brusciagli, Roma, Salerno Editrice, pp. 34-35), la descrizione dell'autocastrazione del protagonista è ricca di dettagli crudeli, nei quali ritroviamo ugualmente l'uso d'improbabili oggetti di tortura e una particolare attenzione del narratore allo smarrimento e al dolore della vittima.

Comunque, qui si vede che, oltre ai soliti oggetti taglienti (spade, coltelli, asce, ecc.), anche gli oggetti concavi possono punire sanguinosamente per fare rispettare l'ordine sociale. E non c'è bisogno di Freud o di studi di antropologia per capire ciò che si nasconde dietro la cassa e la sua serratura punitrice. Come è stato sottolineato da diversi studiosi, è significativo che ne' *I ritratti* [femminili], per esempio di Trissino, o nel discorso *Delle bellezze delle donne* di Firenzuola (di cui riparleremo più avanti), le donne belle sono assimilate a mostri (di bellezza): la Medusa ovidiana nel testo di Trissino e la Chimera nel discorso di Firenzuola.

## 2. Polimorfismo del cassone

In virtù della sua forma paragonabile ad altri spazi chiusi mobiliari che possono contenere un corpo umano come il letto, la bara o la tomba, il cassone offre ai novellisti numerose possibilità di varianti narrative sia comiche che tragiche, in stile basso o alto, il che spiega in parte il suo grande e durevole successo nei racconti brevi poiché la novellistica, come già detto, si fonde sul gioco delle variazioni di motivi, toni, stili a partire da tematiche iscritte da tradizioni orali nella memoria collettiva,<sup>16</sup> ma codificate in particolare dal *Decameron* in poi.

Per il suo polimorfismo, il cassone è un motivo narrativo atto a trattare temi fondamentali come la vita, l'amore, il sonno e la morte, che vi si combinano, intrecciano e scivolano dall'uno all'altro, soddisfacendo l'arte dei montaggi e delle combinatorie, così fondamentali in un genere insieme orale e scritto. Un cofano può sostituire una bara non per vendetta o per caso ma per ultimo desiderio in punto di morte (Bandello, *Novelle*, III 1). Al contrario, in due bare, una accanto all'altra, che fanno da cassoni, due innamorati possono parlarsi d'amore (Sermini, *Novelle*, 1). Questo aspetto antropologico delle metamorfosi novellistiche del cassone meriterebbe un esame sistematico troppo lungo per essere sviluppato in questa sede. Mi limiterò a qualche osservazione.

La versatilità dell'oggetto si presta bene al gioco delle declinazioni, perché la sua forma assume funzioni mutevoli, come scrive perfino Giorgio Vasari, nella vita del pittore Dello, parlando di cofani dipinti a forma di sarcofagi.<sup>17</sup>

16. A. Quondam, *Introduzione*, in G. Boccaccio, *Decameron...*, cit., pp. 38-39. Già nel 1956, I. Calvino, nell'*Introduzione alle Fiabe italiane* (Torino, Einaudi, Seconda edizione, pp. XV-XLVII), partiva da quest'ipotesi di lavoro nel modo di esaminare la materia fiabesca attraverso i secoli.

17. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione diretta da E. Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, vol. II, p. 31.

Per la stessa ragione, il mobile può svelare ricche immagini mentali tradotte in azioni, a volte ossessive, come le variazioni appena viste sulla castrazione maschile da parte di cassoni, evidenti metonimie della donna. Sicché, i cassoni possono talvolta fare da letti per dormire, possono anche sostituire utilmente – e acrobaticamente – il letto per fare l'amore, come nel racconto I 53 di Bandello, in cui una ricca borghese tradisce il marito con un suo contadino, il quale «abbracciata la donna che vinta esser desiderava, quella di peso amorosamente baciandola portò in camera e su una cassa la distese».<sup>18</sup> Girdali offre due varianti: una nella I 2; e l'altra nella III 10, linguisticamente meno ricca della versione bandelliana, ma narrativamente più elaborata in quanto è il marito a «gittare sopra uno de' capi del forzieri» la propria moglie e a «sollazzarsi con lei» con quanto dolore e dispiacere di lei, e dell'amante rinchiuso all'interno del cofano.<sup>19</sup> Girdali non ha perso l'occasione di sfruttare il sentimento di frustrazione (momentanea) della situazione già presente nella fonte decameroniana della novella VIII 8.<sup>20</sup>

Il gioco delle trasmutazioni può anche essere invertito, e può accadere che sia il letto a essere usato come forziere per nascondere un amante (Girdali, *Ecatommiti*, I 10). E allo stesso modo in cui si rubano i forzieri e il loro contenuto, si profanano le tombe e si saccheggiano le sepolture (ad esempio, Masuccio, *Il Novellino*, XXXII).

L'uso frequente della stessa parola, cassa, per designare sia il cassone, sia la bara favorisce slittamenti narrativi tra i due oggetti. Un esempio di tali slittamenti si legge nella novella II 17 di Bandello in cui una moglie ubriaca è rinchiusa dal marito nell'arca della farina, per salvare l'onore della famiglia davanti agli invitati in un banchetto. La fase culminante del racconto è l'esilarante risveglio della donna, ancora mezza sbronza:

18. Ecco il seguito del passo che mette in risalto il gusto di Bandello per le formulazioni retoricamente pittoresche (e pseudo popolareggianti): «[...] e su una cassa la distese, [...] e cacciarono l'orza da due volte in su con grandissimo piacer di lei, che mai più simil beccate provato non aveva, perciò che le giaciture di messer lo dottore [il marito] non avevano la lena nel polso e ordinariamente erano insipide» (M. Bandello, *Novelle / Nouvelles...*, cit., I, 53, t. II, p. 615).

19. G.B. Girdali Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, tomo I, III 10, pp. 647-648.

20. Negli *Ecatommiti*, la frustrazione è un motore narrativo fondamentale nel riciclo delle trame tradizionali, avendo Girdali una propensione a dare forte rilievo alla modalità dell'ipotesi rispetto a quella dell'azione. Il lavoro della mente, con i suoi progetti, calcoli, ragionamenti e fantasie, occupa molto spazio nel suo mondo narrativo, portando non di rado i personaggi all'inazione, al soffocamento delle aspirazioni. A questo proposito, si veda C. Lucas, «Réalités matérielles et espace mental dans les *Ecatommiti* de G.B. Girdali Cinzio», in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, CIRRI (Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 297-355.

Mentre che essi [i commensali] desinavano, la donna che sepolta era dentro l'arca de la farina, si risvegliò alquanto, e quinci e quindi le mani dimenando né dove ella si fosse imaginar sapendo, si dubitò d'esser forse morta, parendole che la farina fosse polvere [...].

E segue un lungo monologo in cui la donna fra sé diceva: «Ora sapessi io almeno se sono in paradiso od in purgatorio o per i miei peccati condannata a l'inferno».<sup>21</sup>

È ancora l'ambivalenza della cassa, prosaica quando è una cassa, e nobilitata quando è una bara, a esser fonte di comicità nel racconto I 3 dei *Diporti* già citati di Parabosco. In una classica situazione di triangolo erotico, il forziere viene dapprima utilizzato per nascondere un monaco libertino sorpreso dal marito. Con il suo contenuto libidinoso, diventa poi un veicolo che riporta il monaco nel luogo che non avrebbe mai dovuto lasciare: la chiesa. L'inaspettato epilogo consiste in una spettacolare metamorfosi della cassa in una bara. Quando il coperchio viene aperto, il monaco scopre il luogo in cui è stato trasportato e reagisce con un'improvvisazione teatrale, predicando ai fedeli sbalorditi:

[...] ho voluto a vostro esempio, quasi in forma, rappresentarvi il morto Lazaro; acciocché, vedendo me in questo forziere, che altro non significa che il sepolcro dove egli morto era stato posto, vi moviate con maggiore affetto a considerare la miseria umana.<sup>22</sup>

A volte è la donna a ritrovarsi chiusa in un mobile, formando una cosa sola con esso, come nella novella II 17 di Bandello, già citata, o nella fiaba I 4 di Straparola. Questa fiaba offre una compenetrazione particolarmente spinta tra il cofano in quanto contenitore e la donna. La domestica di Doralice, giovane principessa, salva la giovane dalla bramosia incestuosa del padre di lei, nascondendola in un *armadio* appartenuto alla defunta regina, conservato nella sua camera, e che solo la domestica può aprire. Il re padre, furioso per la sparizione della figlia, non sopportando più la vista di quel mobile, ordina che glielo levino di torno; qui comincia per la principessa chiusa nell'armadio una peregrinazione avventurosa, che la porterà verso un principe e un nuovo regno. Il mobile ha nel racconto una funzione molto pregnante, come sostituto del ventre materno, sineddoche frequente della femminilità. Ce ne rendiamo conto da tanti dettagli, per esempio quando la narratrice specifica che la domestica «mise nell'armadio uno speciale liquore

21. M. Bandello, *Novelle...*, cit., t. III, II 17, p. 147.

22. G. Parabosco, *I Diporti*, in *Novelle del Cinquecento*, a cura di G. Salinari, Torino, UTET, vol. I, I 3, p. 475.

che aveva il potere, per chi ne sorbisse anche solo un cucchiaino, di sopravvivere per lunghissimo tempo senza inghiottire altro» (il lettore pensa al liquido amniotico). Questo particolare avvicina ancor più al ventre materno il rifugio protettivo di cui – come precisa il testo – solo una donna ha la chiave. Si vedono all'opera qui, utilizzati narrativamente, diversi «spessori» di simbolizzazione dell'oggetto: l'armadio è veicolo, ma è anche legato al femminile. Trasporta un tesoro, che però è una vita umana. La serratura, che solo la nutrice può aprire, rimanda al parto e alla nascita, ma anche più in generale alla vagina come visto in testi precedenti.

Si trasporta così nel campo del fiabesco un *topos* già tanto logorato nella tradizione burlesca della letteratura equivoca erotica, con infiniti giochi di metafore più o meno conseguenti, che autorizzano la similitudine tra basso ventre – sesso femminile in particolare – e cofani, armadi e ogni sorta di contenitori.

Come la storia di Tonia (I 4 di Firenzuola), quella di Eleonora (I 3 di Bandello) illustra la vendetta di una donna contro un innamorato con la complicità involontaria del marito; e «una gran cassa», sempre fedele alla sua vocazione, serve in un primo tempo a nascondere Pompeo, innamorato, sotto un mucchio di vestiti femminili. A questo punto sopraggiunge una spada tra le mani del marito, felice d'aver comprato quest'arma costosa e inconsapevole della situazione amorosa.

Contrariamente al racconto precedente di Straparola, l'oggetto-ricettacolo, invece di aprirsi sull'atemporalità fiabesca, serve a storicizzare la trama topica, a inserirla nel presente dell'autore. Lo si vede dal battibecco tra moglie e marito sulla scelta di ognuno nello spendere soldi: una disputa di economia domestica che evidenzia la crescita di un lusso domestico sempre più esteso a classi sociali non principesche. La moglie con disprezzo giudica arcaica e inutile la spada comprata dal marito, prendendolo in giro: «Ma io non so che vi vogliate di tante armi e armature fare, quante ne avete dentro il vostro camerino, e poi non tagliereste una ricotta in tre colpi con queste vostre spade e scimitarre. Fareste meglio a comperar altre cose e a spender i vostri danari in cose di più profitto».<sup>23</sup> Il marito risponde ironizzando sulle cianfrusaglie, stoffe e altri oggetti di lusso superflui comprati da Eleonora. Le allusioni erotiche sono ovvie, ma le solite metafore sessuali si combinano con una riflessione sulla ricchezza materiale, che potrebbe rinviare il lettore ai dibattiti di allora sul modo di acquistarla e poi di utilizzarla. Per esempio, Annibale Romei, in uno dei suoi *Discorsi*, dichiara «che consiste l'esser ricco non solo nel possedere; ma anco nell'usar le ricchezze: e chi dicesse che più nell'usar che nel possedere, forse non direbbe male: conciossiaché colui che

23. M. Bandello, *Novelle...*, cit., I, I 3, p. 48.

non se ne serve, dal povero in altro non è differente, se non che il povero è povero per necessità, ed egli è povero per volontà».<sup>24</sup> Certo, qui Romei denuncia l'avarizia e loda la liberalità, ma esalta anche quel che gli storici hanno chiamato la tendenza dell'epoca al nascere di quel che chiamiamo il consumismo,<sup>25</sup> cioè il gusto del lusso che si sviluppa in quel periodo di riflusso del dinamismo economico in Italia e si esprime attraverso una valorizzazione estrema dello spendere in oggetti materiali durevoli anche presso ceti sociali non principeschi.

Bisogna dire che Bandello, più di tutti gli altri novellieri, immerge i *topoi* narrativi nella realtà del presente, come dimostra, tra l'altro, l'uso che fa dei cofani e altri forzieri, e come dimostrerà, più avanti, la controbeffa concepita da Pompeo per vendicarsi dalla beffa di cui è stato vittima.

### 3. Il cassone sedentario e decoroso: cassapanche, donne e pittura

Nel Cinquecento l'inventiva narrativa offre delle variazioni nuove a cassoni, bauli e cassapanche, quando gli autori danno al contenitore tanta importanza quanto al contenuto, e descrivono l'aspetto esterno dell'oggetto invece di ciò che contiene. In questi casi, il cassone acquisisce funzioni narrative simboliche nuove, al di là del suo ruolo utilitaristico.

Un bell'esempio si trova nella novella d'Imperia (III 42) di Bandello, in cui viene descritta con estrema precisione la decorazione lussuosa della casa della famosa cortigiana: «Vedevansi poi a torno molti coffani e forzieri riccamente intagliati, e tali che tutti erano di grandissimo prezzo»,<sup>26</sup> i quali contengono tesori di dolcezze, tappeti di seta soffice, vestiti sontuosi».

Il racconto illustra il *jeu de miroirs* tra donne e oggetti di lusso, mentre la trama sottolinea la soddisfazione della protagonista nel vedere che un ambasciatore, di passaggio nel suo palazzo, assimila la bellezza dell'affascinante cortegiana allo splendore del salotto. Il gentiluomo, fortemente impressionato dalla bellezza dell'arredamento, sputa in faccia a un cameriere perché – così dice per spiegare il suo gesto – «quel viso è l'unica cosa che sia brutta in quel luogo incantevole [...]. Fu questo atto, ancor che incivile, a l'Imperia gratissimo, parendole che la sua bellezza e l'ornato della stanza meglio non si potesse lodare».<sup>27</sup>

24. A. Romei, *Discorsi*, in A. Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del Cinquecento*, Città di Castello, Lapi tipografo, 1900, pp. 252-253.

25. R.A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda...*, cit., pp. 235-267.

26. M. Bandello, *Novelle...*, cit., t. V, III 42, p. 49.

27. Ivi, p. 50.

Sembra che sia la stessa Imperia ad assimilarsi ai suoi mobili (attraverso le parole del narratore!).

In questa novella, la tradizione descrittiva che da secoli assimila la bellezza femminile agli splendori della natura (il rubino delle labbra, l'avorio dei denti, ecc.) si arricchisce di analogie con ciò che è fabbricato da mano umana. Non è più l'arte a dover imitare le bellezze della natura, ma le bellezze naturali a doversi assimilare alle bellezze artificiali. Effetto del manierismo, il quale cerca di superare l'imitazione della natura?

Come le donne sono gli ornamenti visivi e spirituali delle dimore principesche (nel *Cortegiano* di Castiglione, ecc.), così mobili e ornamenti preziosi contribuiscono ad affermare il lusso delle corti e dei palazzi privati e s'assimilano alle belle donne.

Perfino la figura di Venere viene trattata in questo modo sia dai pittori, sia da chi descrive le loro opere. Per esempio quando nelle *Vite* Vasari accenna alla *Venere di Urbino* (1538) di Tiziano, non evoca lo splendore del corpo nudo sdraiato su un letto in primo piano del dipinto (del resto, quest'usanza era abituale già nel *Decameron*, poiché la bellezza ideale è un concetto); invece si sofferma su «una Venere giovanetta a giacere con fiori e certi panni sottili attorno [al corpo] molto belli e ben finiti». <sup>28</sup> In effetti, tutto, nel quadro, rimanda al lusso aristocratico-borghese, sottolineato nello sfondo dello spazio figurativo da due fantesche che tirano fuori da splendidi forzieri magnifici vestiti che probabilmente ricopriranno il corpo nudo della dea. <sup>29</sup> Niente a che vedere con le rappresentazioni di alcune famose *Veneri* di fine Quattrocento in cui la divinità era circondata dai soliti motivi simbolici che consentono d'identificarla; per esempio, di Botticelli, Vasari evoca la «Venere che nasce, e quelle aure e venti, che la fanno venire in terra con gli amori». <sup>30</sup>

Insomma, Bandello, Vasari, Tiziano (e committenti) sembrano ammirare della bellezza femminile ciò che la copre o la circonda: stoffe, vestiti, mobili, ecc., cioè tutte cose fabbricate dall'uomo.

Non c'è dunque da stupirsi se una delle descrizioni più lunghe e precise dei cofani si trovi nelle *Vite* del pittore aretino. Sappiamo quanto successo

28. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione diretta da E. Mattioda, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2017, vol. V, p. 278.

29. Il dipinto è stato oggetto di numerose interpretazioni, tra l'altro di E. Panofski, da K. Clark in poi (*Il nudo. Uno studio della forma ideale*, tradotto dall'inglese, prima ed. 1967, Milano, Neri Pozza, 1995); anche D. Arasse, oltre a proporre una sua interpretazione del dipinto, commenta le precedenti letture offerte da altri storici dell'arte («La femme dans le coffre», in *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, pp. 108-152).

30. G. Vasari, *Le vite, op. cit.*, vol. II, p. 391.

conobbero a Firenze nel Quattrocento mobili di arredamento così bene ornati da essere considerati opere d'arte, in particolare nelle decorazioni pittoriche che ornavano i cassoni. Nella Vita del Fiorentino Dello Delli, Vasari parla con entusiasmo – e a lungo – di quelle «storie dipinte» che si usavano nelle stanze nuziali :

[...] usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture, e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere; et, oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in sui cantoni e talora altrove si facevano fare l'arme, ovvero insegne delle casate. E le storie, che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più di favole tolte da Ovidio e da altri poeti, ovvero storie raccontate dagli istorici greci o latini, e similmente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno.<sup>31</sup>

Delle storie dipinte, molte sono famosissime: quelle di Botticelli, di Piero Di Cosimo,<sup>32</sup> Pesellino, Francesco di Giorgio e di altri. Vi compaiono corpi femminili spesso nudi in presenza di corpi maschili in situazioni pacifiche (tema di Marte e Venere dopo l'amore), oppure drammatiche (Nastagio degli Onesti). Vasari insiste su tre punti. In primo luogo, non soltanto i grandi, ma «niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere»; per di più, la bellezza di tali ornamenti domestici si estendeva ad altri oggetti di arredamento:

[...]; e che è più, si dipingevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno, e altri così fatti ornamenti da camera che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere.<sup>33</sup>

31. Ivi, vol. II, p. 31.

32. Ricordiamo gli esempi famosi di *Marte e Venere* di Botticelli (circa 1483); si legga a questo proposito, E.H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies: A study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*, in *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1972. Ricordiamo anche la versione figurativa di Piero Di Cosimo (circa 1483). Si legga a questo proposito, D. Arasse, *Piero Di Cosimo, l'excentrique*, in *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 41-57. Altro esempio famoso è quello dei quattro pannelli della storia di Nastagio degli Onesti (circa 1482-83), dipinti da Botticelli. Si legga su quest'opera G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999. Per una panoramica dei rapporti tra pittura e novellistica, si veda anche il classico e sempre fondamentale *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999.

33. G. Vasari, *Le vite...*, cit., vol. II, p. 31.

In secondo luogo, l'artista scrittore sottolinea che «i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, di dipignere e mettere d'oro simili cose». Ne possiamo dedurre che tali oggetti di arredamento erano davvero considerati di alto valore estetico ed economico.

In terzo luogo, Vasari rimpiange questa usanza ormai superata da un gusto per ornamenti più ricchi ancora di allora:

Ma, perché niuna cosa di questo mondo ha fermezza, né dura lungo tempo, quantunque buona e lodevole, da quel primo modo di fare, assottigliandosi gl'ingegni, si venne, non è molto, a far ornamenti più ricchi et agl'intagli di noce messi d'oro che fanno richissimo ornamento, et al dipignere e colorire a olio in simili masserizie istorie bellissime, che hanno fatto e fanno conoscere così la magnificenza de' cittadini che l'usano, come l'eccellenza de' pittori.<sup>34</sup>

Leggendo questi brani, è difficile non pensare di nuovo all'importanza crescente, dal secondo Quattrocento in poi, di un consumismo domestico sempre più esteso a classi sociali agiate, di stampo borghese, come già detto prima.<sup>35</sup> Il tradizionale simbolismo tra donne e mobili concavi, che alimenta azioni narrative comiche o tragiche nella novellistica, si incarna anche in storie dipinte da artisti su mobili costosi. In questo modo, la fusione tra le bellezze della donna e quella dei prodotti dell'arte umana si materializza in arredi domestici pregiati nel senso più concreto del termine.

Insomma, cassapanche e cassoni sono diventati oggetti di ammirazione estetica, come le donne. Tramite dipinti tutt'altro che semplicemente ornamentali si raccontano volentieri storie sensuali di donne.<sup>36</sup>

#### **4. Dalla donna-cofano alla donna-puzzle**

Alla donna, soggetto di racconti dipinti non di rado erotici nelle camere nuziali fiorentine, ispirati a testi antichi, a romanzi o novelle, si associa anche un piacere intellettuale maschile, non nuovo, per il frazionamento del corpo

34 Ivi, p. 31-32.

35. R.A. Goldthwaite, *Ricchezza e domanda...*, cit., p. 30 e seg.

36. D. Arasse ricorda che le storie dipinte che ornavano cassoni e cassapanche nelle camere nuziali avevano anche una funzione "utilitaria" in quanto, stimolando i desideri sessuali degli sposi, erano anche considerate incentivi efficaci per favorire procreazioni di esito felice (in *La femme dans le coffre...*, cit., p. 112).

femminile nelle sue diverse parti.<sup>37</sup> Il successo dell'*ut pictura poesis* e della storia delle cinque Vergini di Crotona riattiva l'idea della bellezza femminile concepita come collezione di diverse parti del corpo indipendenti una dall'altra. Diventa una moda nel Cinquecento, collegata al gusto per gli emblemi, per le combinazioni più o meno sottili tra le parole e le forme figurate, incentrata dall'industria della stampa.

Finora, nell'esaminare diverse funzioni narrative del cofano, abbiamo notato che quest'oggetto tende a essere prevalentemente implicato in storie d'amore lecito o illecito, centrate sul corpo maschile o femminile nella sua materialità. E le situazioni narrative esaminate ci orientano verso le modalità di rappresentazione della donna concepite da scrittori maschili. A questo riguardo, l'autore dei *Ragionamenti d'amore* è interessante. Firenzuola, in effetti, si presta all'esercizio di frazionamento del corpo femminile nel dialogo *Delle bellezze delle donne* (1541), isolandone diverse parti, dalle sopracciglia fino alle mani.<sup>38</sup> Però non rispetta totalmente, né sempre, i canoni delle tradizionali metafore geologico-botaniche che fuggono ogni forma di mimesis.<sup>39</sup> Per esempio, descrive a proposito *Del petto*:

[...] due colline di neve e di rose ripiene, con quelle due coroncine di fini robinuzzi nella loro cima, come cannelluzze del bello util vaso: il quale, oltre alla utilità di stillare il nutrimento a' piccioli fanciullini, dà uno certo splendore, con sì nuova vaghezza, che forza ci è fermarvi su gli occhi a nostro dispetto, anzi con gran piacere;<sup>40</sup>

Il Pratese collega alla tradizione petrarchesca-aulica della bellezza del seno (neve, rose, rubini) una sua funzione anatomica meramente nutritiva

37. Dal Rinascimento a oggi (ma anche da prima), circola quest'idea che Georges Didi-Huberman enuncia, citando Pico della Mirandola: [traduco]: «[...] la bellezza è percepita come un principio essenzialmente composito» (in *Ouvrir Vénus...*, cit., p. 44). E Roland Barthes, nel 1970, scriveva [traduco]: «Il soggetto del blasone anatomico non è la donna, ma la bellezza. [...] Lo strip-tease e il blasone rinviano al destino stesso della frase, perché e l'uno e l'altro sono fatti come le frasi, nel senso che la frase non può mai costituire una totalità; i significati possono snocciolarsi, ma non addizionarsi», in R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 120.

38. A. Firenzuola, *Delle bellezze delle donne / des beautés des dames*, Introduction, traduction et notes de M.-F. Piéjus, Texte établi par D. Maestri, Édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

39. Per una messa in prospettiva storico-letteraria e un'analisi precisa del dialogo di Firenzuola si veda la presentazione di M.-F. Piéjus nell'edizione delle Belles Lettres, Ivi, pp. IX-LXXXVII.

40. Ivi, pp. 33-34.

(«cannelluzze del bel util vaso»): il bello e l'utile sono abbinati.<sup>41</sup> E contrariamente a *I Ritratti* di Giangiorgio Trissino, pubblicato circa un ventennio prima – al quale si riferisce come fonte del proprio dialogo –<sup>42</sup> Firenzuola non parla delle bellezze spirituali della dama.<sup>43</sup> I locutori (tre dame e un gentiluomo) dibattono anche di ricette concrete che consentono a donne in carne e ossa di curare la loro avvenenza fisica, come nel capitolo *Delle tempie*:

Voi doverete sapere che ordinariamente si dorme più in su la tempia destra che in su la sinistra; laonde avviene che quella parte, per essere più depressa e più ammacata, viene avallare alquanto più che l'altra.<sup>44</sup>

E segue il rimedio proposto. In quel periodo, la promozione sociale e culturale della donna negli ambiti di corte, incentivata fra l'altro dal *Cortegiano* di Castiglione e dall'industria della stampa, contribuisce a stimolare pubblicazioni sulle bellezze muliebri, nelle quali all'erotismo goliardico, talvolta triviale, dei canti carnascialeschi e più in generale della tradizione popolare-sca, e anche a quello di terzo grado delle fiabe di fonti popolari, si aggiun-

41. In molte altre evocazioni delle parti del corpo femminile, Firenzuola collega il bello e l'utile, per esempio quando tratta *Delle Ciglia*: «E a cagione che e' fussero muniti e difesi da ogni pericolo di quelle cose che cader potevano dalla fronte, come è il sudore e altri accidenti, la gli fortificò coi peli delle Ciglia come con due argini che ritenessero ogni offensione». E l'autore continua a descrivere un dispositivo quasi tecnico-anatomico di protezione dell'occhio (Ivi, p. 29).

42. Ivi, p. 12.

43. Gian Giorgio Trissino, invece, dedica la seconda parte del suo dialogo alle virtù morali, sociali e culturali della donna: la voce, il modo di esprimersi, il canto, l'erudizione, la forza, la fede, ecc. (*I ritratti*, Venezia, Gregorio de Gregori (incerto), non dopo il 1526, pp. 9-13); le parti del corpo femminile sono rapidamente lodate senza il minimo accenno alla dimensione sensuale del corpo della dama, il che si spiega anche perché si rivela a metà del testo che le bellezze suggerite erano quelle di Isabella d'Este, a cui Trissino rende cortigianescamente omaggio. Del resto, la prima versione del testo era stata mandata dall'autore alla duchessa di Mantova nel 1514. Dopo correzioni e rifacimenti, il testo fu pubblicato per la prima volta tra il 1521 e il 1526. Versione digitale EDIT 16, consultata su internet. Per un'analisi comparativa dei due dialoghi, si veda P. Bettella, *Corpo di parti: ambiguità e frammentarietà nella rappresentazione della bellezza femminile nei trattati di Trissino e Firenzuola*, in «Forum Italicum», vol. 33, 2, 1999, p. 319-335.

44. E si prosegue: «[...] come eziandio si vede nelle barbe degli uomini, le quali per la medesima cagione sempre son meno folte nella destra che nella sinistra parte». Segue il rimedio proposto (A. Firenzuola, *Delle bellezze delle donne*, op. cit., p. 54). Commenti e ricette possono essere più banali, ma sempre pratici, quando, a proposito del viso, Mona Lampiada se la prende con una certa mona Betola che «quanto più si ritira, quanto più si azima, tanto par più vecchia.» (Ivi, p. 54).

gono esercizi di lode delle donne, che rispondono a una forte domanda editoriale.<sup>45</sup> Sono lodi più ambigue, in apparenza più elaborate, adatte a una cultura mondana e, paradossalmente, più *terre à terre*.

Il simbolismo idealizzante che fugge ogni forma di realismo descrittivo, è riciclato in un senso spesso più concreto. Lo si osserva ovviamente nella novellistica, in particolare in alcuni racconti di Bandello. Nella seconda parte della novella I 3 precedentemente menzionata, si espone la controbeffa concepita dall'amante Pompeo umiliato poco prima dalla beffarda Eleonora, il quale si vendica con una messa in scena di voyeurismo e insieme di *strip tease* imposta alla gentildonna. Di fronte a «venticinque gentiluomini de' primi de la città», Pompeo svela «a parte a parte» il corpo nudo della donna, stesa su un ricchissimo letto lasciandole coperto il viso:

[...] levò soavemente via la coperta dal letto di modo che la donna restò solamente coperta da un sottilissimo lenzuolo, che nessuna parte del delicatissimo e morbido corpo pienamente nascondeva. Pompeo dopo, levato un poco di lenzuolo, scoperse dui piedi bianchissimi piccioli alquanto lunghetti, con le dita che parevano d'avorio schietto e sottili e lunghe, e con l'unghie che di perla rassembravano. Né guari stette ch'egli scoperse quasi tutte le cosce. Essendo la donna distesa, a l'aparir de le delicate cosce e gambe sentirono i riguardanti svegliar tal che dormiva. [...] In questo egli con una parte del lenzuolo ascoso ciò che tra le cosce dimora, tutto il petto fin a la gola scoperse. [...] Miravano tutti con diletto incredibile il ben rilevato e candidissimo petto, con due poppe ritonde e sode che parevano formate d'alabastro, se non che, tremando ella, vi si vedeva un certo ondeggiamento, che mirabil gioia rendeva.<sup>46</sup>

Pompeo si vendica così della paura fisica, che gli era stata imposta dall'amata Eleonora, rinchiudendolo in un forziere, tramite la paura psicologica che le incute esponendo in pubblico, una dopo l'altra, le diverse parti del suo corpo nudo, reso anonimo.

Questa controbeffa bandelliana e la seconda sezione *Delle bellezze delle donne* di Firenzuola hanno un punto in comune: la descrizione del corpo femminile frazionato nelle sue diverse parti.

Tale pratica non è nuova, ripeto. Basta ricordare le declinazioni del corpo di Olimpia nell'ultima versione dell'*Orlando furioso* (1532, XI 67- 69). Però nuovo è stato il tentativo editoriale in Francia, negli stessi anni, di creare un

45. Il trattato di Firenzuola fu tradotto in francese da Jean Pallet e pubblicato nel 1578 dall'editore Abel L'Angelier, famiglia di stampatori che aveva pubblicato nel 1543 *Les Blasons anatomiques du corps féminin*. L'opera di Firenzuola ebbe successo poiché fu ripubblicata due volte (M.-F. Piéjus, «Introduction», in A. Firenzuola, *Delle bellezze delle donne...*, cit., p. LVIII).

46. M. Bandello, *Novelle / Nouvelles...*, cit., vol. 1, pp. 54-55.

nuovo genere poetico chiamato blasone anatomico. E i due testi italiani in prosa sembrano seguire la stessa logica.

## 5. Blasoni anatomici e domestici tra Italia e Francia

Fu a Ferrara, alla corte di Renata di Francia (cognata di Francesco I), moglie del duca Ercole d'Este, che Clément Marot concepì nel 1535 i *Blasons anatomiques du corps féminin*. Il poeta francese, coetaneo di Firenzuola (Firenzuola muore a 49 anni nel 1543 e Marot nel 1544, a 48 anni), s'interessava a diversi generi poetici e tra l'altro a poesie brevi che all'origine riguardavano l'araldica, gli emblemi: una forma destinata a descrivere un oggetto in modo dettagliato. L'iniziativa aveva certamente a che fare con l'entusiasmo suscitato dagli studi anatomici di quegli anni in piena espansione in Italia e in Francia, che coinvolgevano i campi delle scienze mediche e quelli delle arti figurative.<sup>47</sup> La duchessa di Ferrara, nota per frequentare chi era sospettato di eresia luterana, accoglie il poeta allora in esilio. Marot è famoso in Francia e anche primo traduttore in francese del *Canzoniere* di Petrarca in sonetti. Cerca d'innovare nel genere poetico, pure padroneggiando e usando anche la tradizione, tra l'altro biblico-retorica. Per esempio, nell'omaggio a Renée de Parthenay,<sup>48</sup> usa le metafore filosofico-religiose del cuore (*pectus*) e del cofano (*thesaurus*)<sup>49</sup> per esprimere la sua devozione amorosa, insieme mondana e spirituale:

En ce bosquet qu'oyseaux font resonner,  
Vous vous plaignez que rien je ne vous  
donne,  
Et je me plains que je n'ay que donner,  
Sinon un coeur, tout prest à s'addonner  
A voz plaisirs: je vous en fais donc offre;

In questo bosco ch'uccelli fan suonar,  
Lei si lamenta ch'io niente le do  
E mi lamento di non aver da dar,  
Se non un cuor, pronto a dedicar  
Ai piaceri suoi; ecco dunque cosa le  
offro;

47. Tra il 1533 e il 1536, Vesalio studiava l'anatomia a Parigi, seguendo tra l'altro le lezioni del famoso anatomista Jacques Dubois.

48. Renée de Parthenay è una delle figlie di Michelle de Saubonne, dame de Soubise, che fu prima governante di Renata di Francia e poi una sua preziosa consigliera fino alla morte nel 1549.

49. Ricordiamo che nell'ambito filosofico-religioso, il cofano contiene un tesoro di natura spesso spirituale, lo strumento di una rivelazione e della comunicazione con il cielo (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, cit., voce "coffre").

C'est le trésor le meilleur de mon coffre;    È il miglior tesoro del cofano mio;  
Servez-vous en si désir en avez.            Ne faccia uso se desio ne ha.<sup>50</sup>

Era ovvio che Marot non soggiornava a Ferrara soltanto per divertire la corte di Renata e per fare il segretario della duchessa. Infatti aveva già cominciato a tradurre in francese quarantanove *Salmi di Davide* (testo riconosciuto dai Calvinisti a suo tempo e fino al secolo XIX).<sup>51</sup>

In verità, sembra che la sua innovazione fosse stata stimolata da pratiche umanistiche ferraresi in quanto alcuni letterati come Celio Calcagnini scrivevano, per puro divertimento, delle poesie che evocavano diverse parti intime del corpo femminile in modo eroticamente spinto.<sup>52</sup> Però scrivevano in latino. Marot, invece, introduce questo nuovo gioco letterario scrivendo in francese il famoso *Blason du Beau Tétin* e dedicandolo alla dotta e calvinista duchessa di Ferrara, prima d'invviare il testo manoscritto in Francia, proponendo un concorso sull'argomento e invitando gli altri poeti a *blasonner*. Diversi scrittori risposero;<sup>53</sup> e la corte di Renata di Francia attribuì la palma al giovane Maurice Scève per il suo blasone delle sopracciglia. La prima collezione di blasoni anatomici fu pubblicata nel 1536: non comportava il nome di un curatore, né i nomi dei *blasonneurs* e i *Blasons anatomiques* si presentavano come aggiunta a una traduzione di Leon Battista Alberti, *Hecatomphe*, senza nome di traduttore.<sup>54</sup>

Il blasone di Marot comincia così:

Tetin refait, plus blanc qu'un œuf,  
Tetin de satin blanc tout neuf,

Tetta fresca, d'un uovo più bianca,  
Tetta di raso bianco nuovo,

50. C. Marot, *Epigrammes*, in *Oeuvres de Clément Marot*, annotées, revues sur les éditions originales et précédées de la vie de C. Marot par C. d'Héricault, Paris, Garnier Frères, 1867, p. 245. (Le traduzioni dal francese sono mie).

51. Fu Théodore de Bèze a finire la traduzione dei *Salmi* e a farli pubblicare nel 1562.

52. Cfr. R. Gorris Camos, *Donne ornate di scienza e di virtù: donne francesi alla corte di Renata di Francia*, in «Schifanoia», 2005, XXVIII-XXIX, p. 181-183.

53. Nelle sue epistole, Marot si rallegra che la sua proposta di concorso abbia avuto ottimi risultati e risponde ai poeti che vi hanno partecipato enumerando alcuni dei blasoni raccolti: «[...] L'un, de sa part, la chevelure blonde / L'autre, le cœur : l'autre, la cuisse ronde / L'autre, la main descripte proprement / L'autre, un bel œil deschiffré doctement / L'autre, un esprit, cherchant les cieux ouverts / L'autre, la bouche, où sont plusieurs beaux vers / [...]», C. Marot, «À ceux qui après l'épigramme du Beau Tétin en firent d'autres», in *Les Épîtres*, ed. G. Berthon et J.-C. Monferran, Paris, Gallimard, 2021, n° XLI, p. 141.

54. J. Goeury, *Présentation*, in *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons*, ed. J. Goeury, Paris, Flammarion, 2016, pp. 7-27. Goeury riproduce l'edizione dei *Blasoni anatomici* del 1543.

Tetin qui fait honte à la rose,  
Tetin beau plus que tout autre chose.

Da far impallidir la rosa,  
Tetta più bella d'ogni altra cosa.<sup>55</sup>

Le analogie rinviano al mondo domestico e materiale: l'uovo, la stoffa di raso che suggerisce sensualmente una pelle soffice e vellutata, pur rimanendo nei limiti del *decorum*. E l'erotismo mondano è evidenziato più avanti nella poesia quando inteviene il tatto oltre allo sguardo:

Quand on te voit il vient à maints  
Une envie dedans les mains  
De te taster, de te tenir;  
Mais il se faut bien contenir  
D'en approcher, bon gré ma vie,  
Car il viendrait une aultre envie.<sup>56</sup>

Nel vederti viene a molti  
Dentro le mani la voglia  
Di toccar e di tenerti.  
Ma bisogna trattenersi  
D'avvicinarsi, diamine!  
Perché non nasca ben altra voglia.

Anche nel catalogo che frammentava le bellezze di Olimpia, (versione del 1532 dell'*Orlando furioso*), Ariosto slittava dall'occhio verso la mano, da una percezione visiva verso una percezione tattile dei seni femminili: «[le mammelle] Vinceano di candor le nievi intatte, / Et eran più ch'avorio a toccar molli; / Le poppe ritondette parean latte / Che fuor dei giunchi allora allora tolli».<sup>57</sup> E ricorreva a un'analogia tratta dal banale quotidiano.

Benché da Ferrara fosse stata lanciata la sorprendente moda dei *Blasons*, essa suscitò un eccezionale entusiasmo editoriale non in Italia, ma in Francia in quanto gli stampatori fecero pubblicare numerosi volumi di *Blasons anatomiques* del corpo femminile in cui gli epigrammi sulle parti femminili “non oneste” tendevano ad aumentare col tempo (volumi collettivi e illustrati).<sup>58</sup>

In questo contesto editoriale fremente esce nel 1539 un volume di blasoni sui mobili il cui autore è Gilles Corrozet (1510-1568). Libraio e editore parigino, anche autore, Corrozet ha pubblicato in quanto editore tra l'altro le *Opere* di Marot nel 1540, *L'arcadie* di Sannazaro (1544), *Les Azolains* di Bembo (1545), i *Suppositi* dell'Ariosto (1552); è il primo ad avere stampato

55. *Les Blasons du corps féminin*, avec Préface de J.-C. Lambert, Paris, Club des Libraires de France, 1963, non paginato.

56. *Ibidem*.

57. L. Ariosto, *Orlando furioso*, Milano, Hoepli, XI, 67- 69, p. 100.

58. J. Goery, *Présentation*, in *Blasons anatomiques...*, cit., pp. 16-18. Si veda anche *Anatomie d'une anatomie. Les Blasons anatomiques du corps féminin*, Actes du colloque international (Fribourg-Amiens), J. Goery et Th. Hunkeler (éd.), Genève, Droz, 2018, p. 741.

le opere giovanili di Ronsard e poi i *Meslanges* (1555).<sup>59</sup> Come tanti altri, contribuì ad agevolare gli scambi tra cultura italiana e francese, con traduzioni o edizioni bilingue, ma pubblicò anche la prima grammatica italiana in Francia, *La grammaire italienne composée en françois pour l'intelligence des deux langues* (1548), d'autore anonimo, però probabilmente di Jean-Pierre de Mesme. Il libro è offerto a «Messire Hector Fregoso, evesque d'Agen».<sup>60</sup> L'informazione è importante perché Ettore Fregoso era uno dei figli del condottiere Cesare Fregoso, padrone di Bandello, assassinato dagli Spagnoli nel 1541, la cui famiglia in esilio, subito accolta da Francesco I, si stabilì ad Agen. Bandello seguì la vedova e la sua piccola corte in Francia, dove fu anche nominato vescovo di Agen per interim (1550-1555).<sup>61</sup> Non è perciò escluso che sia stato in contatto con l'ambiente di Corrozet.

I *Blasons domestiques contenant la décoration d'une maison honnête*,<sup>62</sup> pubblicati da Corrozet, si presentano come una risposta decorosa, e moralmente corretta, all'indecenza invalsa nelle gare di blasoni anatomici che si esprimevano in maniera licenziosa. L'autore-editore propone agli addetti del genere di stornare la descrizione dalle parti del corpo femminile, spostandola verso le diverse parti della casa (dalla cucina al giardino, passando per la cantina, e dal letto al cassettoni, passando per la cassapanca e la credenza). E denuncia la deriva poetico-erotica: «Uno s' impegna a descrivere un capezzolo / E l'altro un ventre bianco come il raso, / [...] Belli i nomi dati dalla Natura / Alle basse membra d'ogni creatura, / Ma blasonar queste veneree membra / Esaltandole come deifiche / È un errore e un'idolatria / Per cui la terra grida a Dio vendetta».<sup>63</sup> Ecco l'inizio del suo *Blason du coffre*:

59. Sulla carriera e la produzione di Gilles Corrozet, si veda tra l'altro, M. Vene, *Auteur et libraire: le cas Gilles Corrozet*, in *Passeurs de textes, imprimeurs, éditeurs et lecteurs humanistes*, sous la direction de Y. Sordet, Collections de la Bibliothèque de Genève, Genève, 2009, pp. 58-67.

60. E. Balmas, *Jean-Pierre de Mesme italianisant*, in *Du Pô à la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France à la Renaissance*, Études réunies par J. Cubelier De Beynac et M. Simonin, Centre Matteo Bandello d'Agen, 1990, pp. 389-393.

61. A.C. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 552-566.

62. Il titolo dell'edizione princeps è lungo ma vale la pena specificarlo: *Les Blasons domestiques contenant la décoration d'une maison honneste, et du mesnage estant en icelle Invention joyeuse et moderne*, On les vend en la grande salle du Palais, près la Chappelle de messieurs, en la boutique de Gilles Corrozet Libraire, 1539.

63. «L'un s'entremet de décrire un Tétin, / Et l'autre un ventre aussi blanc que satin, / [...] Les noms sont beaux qu'appropriés Nature / Aux membres bas de toute créature, / Mais blasonner ces membres veneriques, / Les exaltant ainsi que déifiques / C'est une erreur et une idolatrie / Dequoy la terre à Dieu vengeance crie.», in G. Corrozet, *Les blasons domestiques*, Nouvelle édition publiée par la Société des bibliophiles français, Paris, Paulin, 1865,

Coffre très beau, Coffre mignon,  
 Coffre du Dressouer [dressoir]  
 compaignon,  
 Coffre de boys qui point n'empire,  
 Madre et iaune comme cire,  
 Coffre garny d'une serreure  
 Tant bonne, tant subtile et seure,  
 Que celluy sera bien subtil  
 Qui l'ouurira de quelque oustil.

Baule bello, baule carino,  
 Baule compagno  
 della credenza,  
 Baule d'incorruttibil legno,  
 Marezzato, giallo come cera,  
 Fornito d'una serratura,  
 Si ben fatto, sottile e sicuro,  
 Che dovrà essere ben scaltro  
 Chi l'aprirà con qualch'attrezzo.<sup>64</sup>

Come vediamo, Corrozet pure lui, malgrado le buone intenzioni, non può fare a meno di “blasonner” eroticamente sul cofano.<sup>65</sup> In effetti, lascia trasparire le tradizionali analogie erotiche tra la forma concava femminile del cofano e la forma eretta maschile presente nella parola francese “dressoir” – che si erge – allusione che purtroppo scompare nella traduzione “credenza” in italiano. Ritroviamo anche l'abituale serratura del cofano/ventre/hymen femminile. Però, in questa rete metaforica risaputa, c'è una differenza tra il testo di Corrozet e, per esempio, questo passo di un canto carnascialesco:

Donne mie per casa vostra  
 Sulle casse, panche o scranni,  
 Adoprar la scopa nostra  
 Voi possete senza affanni.<sup>66</sup>

Contrariamente alla volgare e modesta scopa, la credenza/*dressoir* è un mobile che spesso consente di esibire gli oggetti più belli e preziosi di una casa (pensiamo a tanti dipinti del Cinquecento). Inoltre, Corrozet insiste sulla qualità del legno, sull'aspetto levigato e lussuoso dell'oggetto al punto che il lettore potrebbe dimenticare le allusioni erotiche e concentrare l'occhio della mente sulla bellezza del mobile fabbricato e curato con arte.

E Corrozet prosegue e conclude:

f. 39r-39v. Quest'edizione, che utilizzo, riproduce la *princeps* del 1539, anche con le illustrazioni originali. Esiste anche un'edizione recente: G. Corrozet, *Les blasons domestiques*, Paris, Plein Chant, 2008.

64. G. Corrozet, *Les blasons domestiques ...*, cit., f. 23r-23v.

65. Sulle ambiguità moraleggianti dei *Blasons domestiques* di Corrozet, si veda C. Daverdin-Liaroutzos, *De pièces et de morceaux. Les Blasons domestiques de Gilles Corrozet, in Anatomie de l'emblème*, «Littérature», n° 78, 1990, pp. 46-53.

66. Testo citato da J. Toscan, *Le carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, Lille, Presses Universitaires, 1978, vol. 3, p. 1382.

Coffre dans lequel se repose,  
 Le perfun miculs sentant que Rose,  
 Coffre ou sont mis les parementz,  
 Les atours et les vestementz,  
 Qui cachent la poitrine blanche,  
 Le Tétin, la Cuisse et la hanche,  
 Et aornent le corps et la teste,  
 Tant iour ouurier que iour de feste.  
 [...]  
 Coffre ou n'a point de pourriture,  
 Coffre exempt de vers et d'ordure.  
 O trespoly e ioly coffre,  
 Qui recoys tout cela qu'on t'offre,  
 Ne souffre que mecte la main  
 Dans toy le larron inhumain.

Cofano in cui riposa  
 Il profumo che sa più di rosa,  
 Cofano colmo di paramenti,  
 Di ornamenti e d'indumenti  
 Che nascondono il petto bianco,  
 La tetta, la coscia e il fianco,  
 E adornar sanno il corpo e la testa,  
 Ogni giorno feriale e di festa.  
 [...]  
 Cofano dove non v'è marciume,  
 Privo di vermi e d'immondizia,  
 Cofano bello e liscio assai,  
 Che tutto che ti s'offre ricevi,  
 Non sopporta ch'in te metta mano  
 Qualche ladron disumano.<sup>67</sup>

Qui, in modo magistrale, il cofano si fa donna e la donna si fa cofano.

I blasoni anatomici del corpo femminile non ebbero successo in Italia in quanto genere poetico,<sup>68</sup> malgrado – come abbiamo visto – la forte osmosi culturale e editoriale tra Italia e Francia in quel periodo. Tuttavia, le allusioni erotiche dei *Blasons du coffre* di Corrozet ci riportano di nuovo a Bandello che stava in Francia dagli inizi degli anni '40.

Nella sua novella I 3, sono già state esaminate tre pagine in cui si disseziona narrativamente in modo laudativo il corpo di Eleonora: il passo sembra ispirato ai blasoni, però tradotto in prosa e inserito in un contesto novellistico.

Queste pagine sono precedute da un altrettanto lunga e dettagliata descrizione dei mobili lussuosi della camera dove si deve svolgere lo spogliarello. Ancora una volta, con Eleonora, dopo Imperia (III 42), Bandello associa le bellezze femminili al lusso mobiliare:

La camera, in luogo di razzi, era di velluto carmesino maestrevolmente ricamato tutta vestita. [...] Vi si vedevano poi otto forsieri fatti d'intaglio molto belli, posti intorno a la camera. V'erano anco quattro catedre di velluto carmesino, e alcuni quadri di man di mastro Lionardo Vinci il luogo mirabilmente adornavano.<sup>69</sup>

67. G. Corrozet, *Les blasons domestiques ...*, cit., f. 23v-24r.

68. Studiarne i motivi ci sposterebbe verso un altro tema di ricerca. Tuttavia, si rintracciano blasoni anatomici nel Settecento italiano in alcune poesie di Paolo Rolli (D. Santero, in «Italianistica», 2016, vol. 45, n° 2, p. 67-87).

69. M. Bandello, *Novelle...*, cit., t. I, I 3, p. 53. La scelta descrittiva bandelliana della novella I 3 avrebbe fatto inorridire Giraldu Cinzio, il quale criticò Giangiorgio Trissino per gli abusi descrittivi nel poema epico *L'Italia liberata dai Goti* e, più particolarmente per le de-

Una simbiosi tra le bellezze delle dame e il valore artistico-consumistico degli arredamenti domestici si sta codificando nel Cinquecento? Perfino Leonardo Da Vinci è convocato per illustrare la simbiosi tra oggetti e bellezza femminile.

Sembra che anche la frammentazione anatomica della donna risponda a una logica dello stesso tipo: il corpo femminile si divide in una collezione di pezzi pregiati, ognuno con le sue specificità estetiche, come i diversi vani e mobili della «casa onesta» di Gilles Corrozet, come le raccolte private di oggetti d'arte concepiti e realizzati dall'uomo nelle dimore d'agiati cittadini.<sup>70</sup>

L'esame di alcuni testi in prosa e in versi ci ha consentito di mettere in risalto quanto un semplice oggetto possa essere “un vaso dell'immaginario”,<sup>71</sup> però di un immaginario storicizzato, ancorato nel proprio presente. E perciò mutevole secondo i tempi.

scrizioni di oggetti che illustravano, secondo lui, una caduta nella volgarità delle realtà prosaiche; Gibaldi scrive a questo proposito : «[...] l'*energia* la quale non sta nelle cose minute (come di sopra dicemmo aver creduto il Trissino), ma nel porre chiaramente, efficacemente la cosa sotto gli occhi di chi legge, e nelle orecchie di chi ascolta», G.B. Gibaldi, *Discorso di G.B. Gibaldi Cinzio intorno al comporre dei romanzi*, in *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati Editore, 1973, p. 144.

70. Avrei potuto esaminare tanti altri cofani, forzieri, bauli, fondamentali per la mia inchiesta, ma chi lavora sulla novellistica, anche modestamente, deve evitare la deriva così bene descritta da Italo Calvino: «[...] venivo a poco a poco preso come da una smania, una fame, un'insaziabilità di versioni e di varianti, una febbre comparatistica e classificatoria. Sentivo prender corpo anche in me quella passione di entomologo...», in I. Calvino, *Introduzione alle Fiabe italiane...*, cit., p. XIX.

71. Cfr. nota 1.

# *Palazzi di piacere. Novelle italiane e trasposizioni inglesi in età elisabettiana*

di Luigi Marfè\*

## 1. «Un'arte elisabettiana»

In *The Scholemaster* (1570) di Roger Ascham, scrittore e umanista inglese, precettore della giovane Elisabetta, si legge che i «libri portati di recente dall'Italia e tradotti in Inghilterra» sarebbero «incantesimi di Circe»: farmaci capaci di sedurre, ma anche di corrompere.<sup>1</sup> Qualche decennio prima, Dosso Dossi, tra i pittori attivi alla corte estense, aveva dipinto una *Circe e i suoi amanti in un paesaggio* (1525), in cui la maga, circondata di animali, sul limitare di un bosco, compie un sortilegio.<sup>2</sup> La novella italiana, nella prospettiva di Ascham, sarebbe stata segnata da una ambivalenza non troppo diversa, frammista di incanto e pericolo.

*The Scholemaster* fu scritto nel 1570, in mezzo a un secolo nel quale fu trasposta in inglese per la prima volta una ampia varietà di testi antichi e moderni, da Virgilio (1513), Ovidio (1567) e Plutarco (1579), fino a Montaigne (1603) e Boccaccio (1620), tanto da far definire la traduzione un'«arte

\* Università degli Studi di Padova.

1. «These be the enchantments of Circe, brought out of Italy to mar men's manners in England; much by example of ill life, but more by precepts of fond books, of late translated out of Italian into English, sold in every shop in London [...]. And yet ten Morte Arthurs do not the tenth part so much harm as one of these books made in Italy and translated in England. They open, not fond and common ways to vice, but such subtle, cunning, new, and diuerse shifts, to cary yong willes to vanitie, and yong wittes to mischief, to teach old bawdes new schole poyntes, as the simple head of an Englishiman is not hable to inuent, nor neuer was hard of in England before, yea when Papistrie ouerflowed all. Suffer these bookes to be read, and they shall soone displace all bookes of godly learning», R. Ascham, *The Scholemaster* (1570), ed. by L.V. Ryan, Ithaca, Cornell University Press, 1967, p. 67. Le traduzioni incluse in questo saggio sono mie, se non diversamente indicato.

2. D. Dossi, *Circe e i suoi amanti in un paesaggio*, 1525, olio su tela, 100,8x136,1 cm, Washington, National Gallery of Art. La cornice esotica era già in un'altra tela di Dossi, *Melissa* (1522-1524, olio su tela, 176x174 cm, Roma, Galleria Borghese), la cui maga ariostesca è stata a lungo reputata una Circe.

elisabettiana». <sup>3</sup> Se pratiche come la traduzione costituivano l'«energia sociale» della prima modernità, il più autentico vettore per la trasmissione culturale e la condivisione di un immaginario narrativo, come ha scritto George Steiner, <sup>4</sup> in particolare l'età elisabettiana se ne servì per processi di *self-fashioning* e rinegoziazione dell'identità nazionale.

Tra gli anni Sessanta e Ottanta, la stagione delle traduzioni riguardò anche le novelle italiane. Dopo la versione di *Romeo e Giulietta* (1562) di Arthur Brooke, le novelle furono oggetto di molte trasposizioni, come le sillogi *The Palace of Pleasure* (1566-1567) di William Painter, *Certain Tragicall Discourses* (1567) di Geoffrey Fenton e *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581) di Barnabe Riche. <sup>5</sup> L'Italia divenne allora «una sorta di macchina generativa di modelli che potevano essere ripresi e trasformati» a piacere. <sup>6</sup> Da questo capitale mimetico scaturì un'immagine duplice del paese, espressione di un gotico mediterraneo, macabro e violento, ma anche di sofisticata raffinatezza, secondo la lezione del *Cortegiano* (1528), tradotto in inglese da Thomas Hoby (1561). Questa schizofrenia si vede bene per esempio in *The Unfortunate Traveller* (1589), parodia della moda nascente del Grand Tour, in cui Thomas Nashe definì l'Italia un paradiso in terra, dove

3. Cfr. F.O. Matthiessen, *Translation: An Elizabethan Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1931.

4. «At a time of explosive innovation, and amid a real threat of surfeit and disorder, translation absorbed, shaped, oriented the necessary raw material. It was, in a full sense of the term, the *matière première* of the imagination. Moreover, it established a logic of relation between past and present, and between different tongues and traditions which were splitting apart under stress of nationalism and religious conflict», G. Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1975, trad. it. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1984.

5. Cfr. W. Painter, *The Palace of Pleasure Beautified, Adorned and Well Furnished with Pleasaunt Histories and Excellent Nouells, Selected out of Diuers Good and Commendable Authors*, London, Richard Tottel and William Jones, 1566, e Id., *The Second Tome of The Palace of Pleasure, Conteyning Manifolde Store of goodly Histories, Tragicall Matters and other Morall Argument, Very Requisite for Delight & Profit. Chosen and Selected out of Diuers Good and Commendable Authors*, London, Richard Tottel, 1567 (poi insieme a cura di J. Jacobs, London, Nutt, 1890); G. Fenton, *Certaine Tragicall Discourses Written oute of French and Latin*, London, Thomas Marsh, 1567 (poi a cura di R. Douglas, London, Nutt, 1898); B. Riche, *Riche his Farewell to Militarie Profession*, London, Robert Walley, 1581 (che ha avuto due edd. moderne: una a cura di T.M. Cranfill, Austin, University of Texas Press, 1959, e l'altra di D. Beecher, Ottawa, Dovehouse, 1992).

6. «[...] A generative machine producing powerful models – cultural models, political models, ideological models, and so on – which could be freely taken up», K. Elam, *Afterward: Italy as Intertext*, in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, ed. by M. Marrapodi, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 255.

tuttavia non c'era malvagità che non fosse stata commessa.<sup>7</sup> D'altra parte, l'adagio ricorrente all'epoca, ripreso anche da Ascham, recitava: «Inglese italianato, diavolo incarnato».<sup>8</sup>

Le critiche, tuttavia, non ostacolarono il successo delle traduzioni di novelle. Per chi non poteva viaggiare, «italianarsi» significava leggere quei «palazzi di piacere» che includevano storie provenienti dall'estero. Il *corpus* di Bandello, in particolare, giunse in breve a una quarantina di novelle, favorito dagli intermediari francesi di Pierre Boaistuau (1559) e François Belleforest (1559-1582). Intrecciando crudeltà e sensualità, storie come quelle di Bandello e di Giraldi colpirono un pubblico attratto da passioni sfrenate e repentini cambi di fortuna. I traduttori si difendevano dalle accuse di immoralità con l'assicurazione, tratta da Boccaccio, che raccontare il male non significava commetterlo.<sup>9</sup>

Convivevano all'epoca modi di pensare la traduzione molto diversi tra loro.<sup>10</sup> Spesso ci si riferiva a essa con la metafora del nutrimento: la traduzione era pensata per la sua utilità, per i lettori, quale fonte di nuove idee, e per gli aspiranti scrittori, che, con erudizione e spregiudicatezza, vi si rivolsero, in cerca di legittimazione artistica. Accanto a concezioni filologiche come quella del George Puttenham di *The Arte of English Poesie* (1589), secondo cui il «traduttore» sarebbe un mero «versificatore» dell'invenzione altrui, resistevano pratiche più antiche, che consentivano la libera appropriazione di ciò che arrivava dall'estero.<sup>11</sup>

7. «Italy, the paradise of the earth and the epicure's heaven, how doth it form our young master? It makes him to kiss his hand like an ape, cringe his neck like a starveling, and play at hey-pass, repass, come aloft when he salutes a man. From thence he brings the art of atheism, the art of epicurizing, the art of whoring, the art of poisoning, the art of sodomy. The only probable good thing they have to keep us from utterly condemning it is that it maketh a man an excellent courtier, a curious carpet-knight, which is, by interpretation, a fine close lecher, a glorious hypocrite. It is now a privy note amongst the better sort of men, when they would set a singular mark or brand on a notorious villainy, to say, he hath been in Italy», T. Nashe, *The Unfortunate Traveller* (1594), in *Selected Works*, ed. by S. Wells, London, Routledge, 2015, p. 259.

8. R. Ascham, *The Scholemaster*, cit., pp. 66-67.

9. Su Bandello in Inghilterra, mi permetto di rimandare a L. Marfè, *In English Clothes. La novella italiana in Inghilterra*, Torino, Accademia, 2015.

10. Sulle teorie e le pratiche della traduzione in età elisabettiana, si vedano P. France, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2001; M. Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; M. Morini, *Tudor Translation in Theory and Practice*, Aldershot, Ashgate, 2006; F. Schurink, *Tudor Translation*, London, Palgrave-Macmillan, 2012.

11. G. Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), ed. by F. Whigham and W.A. Rebhorn, Ithaca, Cornell University Press, 2007, p. 93: «A Poet is as much to say as a maker

Oggi non si definirebbe traduzione una riscrittura che poteva prevedere cambiamenti di genere (dalla novella alla *histoire tragique*), il passaggio dalla prosa al verso, l'inserzione e omissione di interi brani, e vari processi di riconfigurazione poetica (nel senso del meraviglioso) e ideologica (in chiave moralizzante). Se la narrativa cinquecentesca è caratterizzata da una fedeltà al motivo che esplora le variazioni di un numero limitato di temi, i traduttori incrementarono la ripetitività del repertorio. Questa dinamica segue trattati di retorica come *The Arte of Rhetorique* (1553) di Thomas Wilson, che raccomandava il principio dell'*amplificatio*, secondo cui ogni forma di riuso doveva al contempo prevedere l'aggiunta di alcuni elementi nuovi, in modo da arricchire la fonte e produrre effetti inattesi.<sup>12</sup>

## 2. William Painter: piacere e profitto

Decisivo per la diffusione delle novelle italiane fu in particolare *The Palace of Pleasure* di William Painter, la raccolta che ne introdusse per la prima volta il maggior numero in Inghilterra. Politico minore, educato a Cambridge, Painter aveva pensato inizialmente a una raccolta di storie esemplari tradotte dal latino, intitolata «The City of Civility». Le novelle alla fine divennero 66 e ai testi classici se ne aggiunsero di moderni. Il libro ebbe grande successo e l'anno seguente l'editore, Richard Tottel, pubblicò un secondo tomo, con 35 nuove «goodly Histories, Tragicall matters and other Morall argument, very requisite for delight & profit».<sup>13</sup> Tra le novelle spiccano testi che avrebbero avuto grande fortuna nell'immaginario elisabettiano: Giletta di Narbona; la duchessa di Amalfi; la contessa di Challant. L'immagine del «palazzo» era all'epoca comune nei titoli delle raccolte. Nel termine «pleasure» non c'erano risvolti licenziosi, ma un richiamo al *miscere utile dulci*. La premessa del traduttore sostiene che la raccolta, temperando «delight» e «profit», era stata pensata per l'elevamento morale dei lettori, e definisce le novelle «histories», sul modello francese.<sup>14</sup>

[...]. The very Poet makes and contriues out of his owne braine, both the verse and the matter of his poeme, and not by any foreine copie or example, as doth the translator, who therefore may be well said a versifier, but not a Poet».

12. Cfr. T. Wilson, *Arte of Rhetorique* (1553), ed. by T.J. Derrick, New York, Garland, 1982, Book II, «Of the Figure Amplification».

13. W. Painter, *The Palace of Pleasure*, ed. by J. Jacobs, London, Nutt, 1890, vol. I, p. 1.

14. Su Painter, cfr. A. Shinn, *Managing Copiousness for Pleasure and Profit: William Painter's "Palace of Pleasure"*, in «Renaissance Studies», 28 (2014), 2, pp. 205-224.

Gli intermediari attraverso cui le novelle italiane giunsero in Inghilterra furono la versione di Antoine Le Maçon per Boccaccio, quelle già menzionate di Pierre Boaistuau e François Belleforest per Bandello, quella di Jean Loveau per Straparola. Pare che Painter conoscesse un po' d'italiano e, se ammirava la prosa di Boccaccio, espresse invece riserve su Bandello. Come Boaistuau e Belleforest, non comprese il senso dell'«io non ho stile»<sup>15</sup> bandelliano e si sentì legittimato a modificare il testo, tanto che, nella lettera dedicatoria, si scusò addirittura per non averlo modificato a sufficienza. In verità, la sua tendenza alla lingua «plaine», semplice, lo rende oggi più nitido (o meno farraginoso) di altri traduttori, che viceversa, come Belleforest, furono ben più radicali nell'«arricchire» il testo italiano. Tra le varie forme di manipolazione, la scelta di cosa tradurre è rilevante non solo per ciò che contiene, ma per ciò che omette. Se la novella italiana aveva espresso grande varietà di toni, Painter si concentrò solo su alcuni temi e registri: come in Francia, la novella anche nel suo caso divenne *histoire tragique*.<sup>16</sup>

D'altra parte, per riprendere Erich Auerbach, la novella è il genere letterario più legato al contesto sociale di origine: se questo cambia, anche il significato muta.<sup>17</sup> Gran parte delle novelle italiane ha un soggetto italiano: si tratta di «vere istorie»,<sup>18</sup> nella formulazione di Bandello, familiari ai loro lettori. Questa ambientazione, tuttavia, era estranea per il pubblico inglese: un mondo distante non solo geograficamente, ma anche in termini culturali e politici, in cui poteva succedere ciò che a casa non sarebbe potuto accadere. Si prenda la novella di Giletta di Narbona (III 9), poi fonte dell'*All's Well that Ends Well* (1604-1605) shakespeariano.<sup>19</sup> Nella versione del *Palace*, ciò che per Boccaccio era vicino diventa lontano: Firenze è lo spazio esotico in

15. M. Bandello, *Le Novelle*, I, «*Il Bandello ai candidi ed umani lettori*», in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1952, vol. I, p. 4: «Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta».

16. Sulla *histoire tragique*, si veda T. Catel, *Le Sentier de l'exemple. Morale et moralisation dans la nouvelle tragique en France de 1559 à 1630*, Paris, Université Paris Sorbonne, 2016.

17. Cfr. E. Auerbach, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Heidelberg, Winter, 1921, trad. it. *La tecnica di composizione della novella*, Roma, Theoria, 1984.

18. M. Bandello, *Le Novelle*, II, 11, in *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1952, vol. I, p. 778.

19. Sul legame tra il *Decameron* e la commedia di Shakespeare, cfr. H.C. Cole, *The All's Well Story from Boccaccio to Shakespeare*, Urbana, University of Illinois Press, 1981; P.D. Stewart, *How to Get an Happy Ending: "Decameron" III 9 and Shakespeare's "All's Well"*, «Studi sul Boccaccio», 20 (1991), pp. 325-344.

cui Bertram viene irretito. Il lettore delle due versioni è calato in due scenari diversi: in un caso, concreto; nell'altro, fiabesco. Spia linguistica di ogni retorica dell'esotismo, per Stephen Greenblatt,<sup>20</sup> è l'aggettivo «strano», dato che non offre un significato semantico proprio, se non quello di una differenza rispetto al noto. Non a caso, nel *Palace* l'aggettivo «strange» si ripete oltre un centinaio di volte: sono strani gli amori, la sorte, i discorsi, le avventure e tutto ciò che è presentato a chi legge.

Un altro esempio istruttivo di manipolazione riguarda l'onomastica. La novella bandelliana di Didaco e Violante nella versione di Painter diventa la storia di «Didaco and Violenta» (I 42). La prospettiva è ribaltata: mentre il nome di Violante rimarcava l'ingiustizia patita dalla giovane, quello di Violenta si concentra moralisticamente sul delitto, condannandola.<sup>21</sup>

### 3. Geoffrey Fenton: moralismo ed esotismo

La rappresentazione esotica rientra in un più ampio sforzo di riconfigurazione ideologica, che disperde la complessità tragica dell'originale in nome di una interpretazione moralistica, come si può notare in *Certain Tragicall Discourses* di Geoffrey Fenton, uscito nell'anno del secondo tomo del *Palace*. L'antologia si concentra su un solo autore, con tredici novelle tradotte attraverso Belleforest «out of Bandel». Fenton la compose a Parigi, forse al seguito di Thomas Hoby. Al ritorno dedicò alla regina Elisabetta una *Historie of Guicciardini* (1579), trasposta dal francese, che gli fece guadagnare un incarico politico in Irlanda.<sup>22</sup>

Il frontespizio di *Certain Tragicall Discourses* non fa riferimento all'autore dell'originale, ponendo Fenton come unica autorità di un testo che tuttavia, nello stesso tempo, viene presentato come derivativo («written oute of»). Le novelle diventano in questo caso «discorsi tragici»: forse Fenton pensava di poterne accrescere il valore, alludendo alla loro rilevanza morale o a una concezione esemplare della storia.<sup>23</sup>

20. S. Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, trad. it. *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al nuovo mondo*, Bologna, il Mulino, 1994.

21. Sulla novella di Didaco e Violante, si veda F. Palma, *Violante, Violente, Violenta: la novella I. 42 di Matteo Bandello e le sue riscritture tra Francia, Inghilterra e Spagna*, in «Italian Studies», 76 (2021), pp. 50-65.

22. Su Fenton, cfr. J. Barry, *Sir Geoffrey Fenton and the Office of Secretary of State for Ireland, 1580-1608*, in «Irish Historical Studies», 35, 138 (November 2006), pp. 137-159.

23. Sulla costruzione dell'autorità del traduttore di novelle in età elisabettiana, cfr. C. Relihan, *Fashioning Authority: The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, Kent (OH), Kent State University Press, 1994.

Nello stesso anno dei «discourses» di Fenton, uscì la versione di Arthur Golding delle *Metamorfosi* di Ovidio. Secondo il traduttore inglese le vicende narrate dal poeta latino contenevano «pietose indicazioni in lode della virtù e sprezzo dei vizi». <sup>24</sup> Naturalmente le *Metamorfosi* sono altro, ma l'affermazione mostra come le traduzioni di età elisabettiana tendessero a sovrapporre agli originali lo schema moralistico della virtù premiata e del vizio punito. Anche in Fenton la libertà del «pleasure» è subordinata al «profitable», come recita il frontespizio. Ogni discorso è introdotto da un «argomento» che sostituisce le lettere di Bandello e, insieme ai commenti a margine, propone una lettura moralistica delle vicende. Questo schema tramuta le novelle non solo in «histories», ma in «discourses». Il narratore si scaglia incessantemente contro l'eccesso nelle passioni. Con scoperta misoginia, vuole controllare atti, pensieri ed emozioni, soprattutto dei personaggi femminili, convinto della pericolosità sociale della loro autonomia. Della contessa di Challant enfatizza la vita disordinata; persino Giulia di Gazuolo è liquidata come esempio di spregiudicatezza.

Lo stile di Fenton riflette pressappoco gli stessi difetti di quello di Belleforest: petulanza, moralismo, pedanteria, prolissità. Indeciso tra i ruoli di autore e traduttore, usò Bandello per il proprio progetto letterario. Seguendo il principio dell'*amplificatio*, non lesinò interventi, inserendo commenti morali, riferimenti mitologici, lettere e soliloqui assenti nell'originale. Si consideri la novella di Bandello su Anselmo Salimbene e Angelica Montanini (I 49), in cui quest'ultima si dispera quando apprende che il fratello sarà messo a morte. Accentuando la riscrittura di Belleforest, Fenton stravolge il brano, introducendo «interi fiumi di lacrime», l'«eco» dei lamenti della ragazza e i «preziosi tratti orientali» del suo viso. <sup>25</sup>

I *Discourses* di Fenton sono costellati di aforismi. Tutto è «whorish» e «filthy», guastato dall'irrazionalità dei sensi. L'amore è «passione perversa», «contagio che procede dalla corruzione della nostra natura», costantemente

24. «[...] and in all are pitthe, apt and playne / Instructions which import the prayse of vertues and the shame / Of vices, with the due rewardes of eyther of the same», A. Golding, *The Epistle*, vv. 64-66, in *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation 1567*, ed. by J.F. Nims, Philadelphia, Paul Dry Books, 2000, p. 407.

25. G. Fenton, *Certain Tragical Discourses*, ed. by R. Douglas, London, Nutt, 1898, vol. I, p. 37: «[Angeliqua], besides whole rivers of tears distilling from her watery eyes with dolorous cry es in dolefull voice, redoubled with an echo of treble dule, entred into a mortall war wyth her garmentes and attyre on her head [...]. And giving free scope to the humour of her fury, she spared not to imprinte with her nayles upon the precious complexion of her oriente face, a pitiful remembrance of the tragical trouble of her desolate brother».

assalita dal peccato, soprattutto nei momenti di ozio e accidia.<sup>26</sup> A contare non è l'urgenza dell'azione, ma quella emotiva. Il ritmo narrativo si dilata. Rappresentando il dramma personale dei personaggi, Fenton mette in scena un movimento interiore, specchio della lotta tra vizio e virtù. Anche per questo, forse, indulge in metafore che tracciano paralleli tra la narrazione e altre arti, come il teatro o la pittura: lo spazio del racconto è descritto come «palcoscenico» o «quadro» delle passioni umane.<sup>27</sup>

La finezza di Bandello è preclusa a Fenton, che deve spiegare ogni cosa, ripetere didatticamente più volte. Si prenda il diverso modo di narrare la storia di Giulia da Gazuolo, in una novella (I 8), segnata dalla violenza che la porterà al suicidio. La Giulia di Bandello si limita a dire al torturatore: «Ti basti quanto hai fatto, che pur è stato troppo», prefigurando il gesto tragico nell'opposizione tra «ti basti» e «troppo».<sup>28</sup> La Julia di Fenton, invece, si dispera, piange, ha tempo per un riferimento a Borea, mitico rapitore di Orizia, ma i suoi lamenti mancano della stessa forza. Una volta a casa, la Giulia di Bandello affida le ultime volontà alla nutrice, con quelle che il narratore stesso chiama «poche parole».<sup>29</sup> Fenton invece porta il lettore nella mente della giovane. La lunga tirata, completamente di sua mano, mostra il grado di rielaborazione poetica e ideologica della sua versione, che fa di Julia l'interprete di una nuova retorica delle passioni.<sup>30</sup>

Il tasso di figuratività del discorso è incrementato con metafore, personificazioni, analogie. Spiccano paralleli con episodi biblici, mitologici e di storia antica. Fenton pare suggerire che la storia di ogni personaggio ripeta quella di un altro: Fedra e Medea prefigurano la contessa di Challant; Lucrezia e Orizia Giulia di Gazuolo. «Nulla nel discorso vale di più della similitudine», avrebbe scritto Puttenham, come se il principio di imitazione dell'arte non facesse che ripetere quello dell'emulazione nella vita.<sup>31</sup> Anche in Fenton l'onomastica, intesa quale dispositivo di significati simbolici, ne dà prova, come si vede in nomi come Pandora o Perillo. Protagonista del terzo «discorso», Pandora rivolge la sua gelosia contro il figlio avuto dall'amante che

26. «Passion of most daungerous and perverse corrupcion», «infection that proceeds rather of the corruption of our owne nature then of the perfection of the same», ivi, vol. I, pp. 194, 253.

27. «Stage», «true portrait or picture», ivi, vol. II, p. 167.

28. M. Bandello, *Le Novelle*, I, 8, cit., p. 112.

29. Ivi, p. 113.

30. G. Fenton, *Certain Tragicall Discourses*, cit., vol. II, pp. 89-91: «“Oh hevenlye father”, sayeth she, “I see that the rigour of thy justice hath prevailed above the benefytt of thy mercie, and that thou doste awarde me this harde penaunce for thy punyshment of my falyes passed”». E così avanti per oltre tre pagine di lamenti e disperazione.

31. Cfr. G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, cit., p. 326: «no one thing more prevaileth with the ordinary judgements than persuasion by similitude».

l'ha lasciata. Il delitto rivela, per Fenton, la barbarie dell'Italia. Il paragone con gli antropofagi della Scizia, che già si leggeva nella novella di Bandello, assume, nel nuovo contesto di ricezione, un significato profondamente diverso.<sup>32</sup> L'alterità italiana diventa un altrove mentale, specchio di paure collettive della società elisabettiana.

Attingendo a un repertorio esotico, il meraviglioso imprime alle azioni significati universali, fino a fare dei personaggi altrettanti archetipi morali. Involontariamente il «pleasure» riprende allora il sopravvento sul «profitable», dato che i lettori che dovrebbero condannare i personaggi sono coinvolti nel loro dramma. L'ambivalenza estetica è gestita da Fenton in un ipocrita regime di doppia verità. Da un lato, la logica moralistica è ribadita da dispositivi paratestuali come prefazioni o commenti a margine.<sup>33</sup> Dall'altro, nel ritrarre i personaggi, il narratore pare soffrire insieme a loro, suggerendo tacitamente di comprenderne le azioni e identificarsi con essi. Quando se ne rende conto, Fenton avverte della «forza di stomaco» necessaria contro le tentazioni del male.<sup>34</sup> Ma le sue condanne offrono surrettiziamente ciò che non dovrebbe essere detto. Ritraendo il dramma interiore dei personaggi come su un palcoscenico delle passioni, i *Discourses* producono l'«incanto di Circe» temuto da Ascham.

La combinazione di disordine morale e alterità geografica moralizza Bandello ed esotizza l'Italia. L'ambientazione italiana, in questo senso, opera come una figura di spostamento dell'inconscio sociale. L'Italia è la terra di storie meravigliose che all'inizio sembrano racconti morali, per poi rivelare paure e a desideri inespressi dell'epoca.

#### 4. Barnabe Riche, o dell'impostura

Questo processo di emancipazione dall'esemplarità è portato avanti più consapevolmente da figure come Barnabe Riche (o Barnaby Rich). «Major minor»<sup>35</sup> della letteratura elisabettiana, la sua opera intende la traduzione

32. G. Fenton, *Certain Tragical Discourses*, cit., vol. I, p. 130: «The hellishe acte of a lady of oure tyme, happyninge not in the Antropophogans, Scythya, or amongst Canybales or Amazones, aunciente morderes of their childrens, but in the harte and middest of Europe».

33. Sui paratesti delle raccolte di novelle d'età elisabettiana, cfr. F. Palma, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2019.

34. G. Fenton, *Certain Tragical Discourses*, cit., vol. I, p. 165: «Whereof, leaving the judgement to them that be of good stomake to disgest of all kindes of meates, or can carye a traine to bukke with the fumes of everye brothe that is offred them, I have here to expose unto you a miserable accident».

35. T.M. Cranfill, D.H. Bruce, *Barnaby Rich: A Short Biography*, Austin, University of Texas Press, 1953, cap. I, «A Major Minor Elizabethan».

come forma originale di polimorfismo autoriale, che include l'imitazione, trasposizione e reinvenzione di altri testi. Tra risse, bancarotte e arresti (uniche tracce di una vita rocambolesca), Riche scrisse una ventina di volumi, tra cui novelle, pamphlet e traduzioni. La sua opera più nota è il *Farewell to Military Profession*, il cui titolo allude agli anni trascorsi nell'esercito: una raccolta di otto novelle, più una nona più breve, in veste di conclusione.<sup>36</sup>

Una fitta rete di rimandi intertestuali fa del *Farewell* un palinsesto genetiano, ai confini della contraffazione. Il frontespizio lascia le fonti nell'ombra. L'ambiguità è rivelata dal ricorrere di due espressioni («gathered together» e «collected together»), che potevano riferirsi tanto all'autore quanto a un traduttore o curatore. La spregiudicatezza di Riche è chiarita dalla massima latina in fondo al frontespizio, il suo motto personale, brillante e spiritoso, ma fin troppo sincero: «Malui divitem esse quā vocari» («I would rather be rich, than called Riche»).<sup>37</sup> Dietro il *Farewell* non ci sarebbe dunque la passione per le novelle, ma un desiderio di guadagno.

La lettera prefatoria specifica che cinque storie sarebbero opera di Riche, mentre le altre di un traduttore dall'italiano. In Riche, dunque, confluirebbero i ruoli di autore, traduttore e curatore, per quanto su porzioni diverse del testo. Neanche questo, tuttavia, è del tutto vero: delle nove novelle, sono di derivazione italiana non tre storie, ma cinque. «Devo confessare di essermi servito dell'aiuto di molti scrittori, ma non tanti quanti avrei voluto», avrebbe ammesso altrove Riche.<sup>38</sup> Del resto, se è inesatto parlare di plagio in un'epoca anteriore al Copyright Act del 1709, il *modus operandi* di Riche non era tuttavia meno improprio: gli elisabettiani sapevano riconoscere l'imitazione dai suoi disinvolti furti letterari.

Il modello di Riche era il George Pettie di *A Petite Palace of Pettie his Pleasure* (1576), che si era appropriato di elementi tratti da fonti disparate per poi definire le sue storie «my invention». <sup>39</sup> Nella distinzione tra «poet» e «translator», Pettie (il cui titolo rimanda chiaramente a Painter) postulò una

36. Su Riche, cfr. J.L. Lievsay, *A Word about Barnaby Rich*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 55 (1956), 3, pp. 381-392; T.M. Cranfill, *Introduction*, in B. Riche, *Rich's Farewell to Military Profession* (1581), ed. by T.M. Cranfill, Austin, University of Texas Press, 1959, pp. XVII-XXXVI; D. Beecher, *Introduction*, in B. Riche, *His Farewell to Military Profession* (1581), Ottawa, Dovehouse, 1992.

37. B. Riche, *His Farewell to Military Profession*, ed. by D. Beecher, Ottawa, Dovehouse, 1992, p. 1.

38. «Surely I must confesse I have used the helpe of sundrie writers, but not of so many I would have done», qui cit. da T.M. Cranfill, *Introduction*, in *Rich's Farewell to Military Profession*, cit., pp. XIX-XX.

39. G. Pettie, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure, Contaynyng Many Prettie Hystories by him Set Foorth in Comely Colours, and Most Delightfully Discoursed*, London, Richard Watkins, 1576, p.n.n., «To the Gentle Gentlewomen Readers».

possibilità intermedia, quella dell'«interprete», espressione di una creatività combinatoria. Nel *Farewell* intere frasi del *Palace* sono riprese e montate insieme per delineare caratteri, narrare aneddoti, imbastire conversazioni. In un passo tratto dalla prima novella, ad esempio, presentata da Riche come sua, si può facilmente riconoscere un passo del *Palace*: sono identici, solo che Painter stava traducendo un'altra novella, di Bandello.<sup>40</sup>

Riche si arroga la paternità anche della seconda novella, fonte di *Twelfth Night* (1601) di Shakespeare. Si tratta di una riscrittura della novella bandelliana di Nicuola e Lattanzio (II 36), di cui sono mutati ambientazione, nomi e anche alcuni espedienti diegetici, per l'interferenza di fonti, come la commedia de *Gl'ingannati* (1531).<sup>41</sup> Riche mantiene quella che lui stesso definisce la sostanza della storia, vale a dire il doppio incrocio di coppie. Il ritmo è invece rallentato dai commenti del narratore, moralista per convenzione, mai per convinzione. Anche qui la «passione amorosa» fa fare «vituperose pazzie», tuttavia Riche dimentica che per Bandello è anche un «gran potere» che «sa abbarbicarsi» al cuore e «fare cose meravigliose». <sup>42</sup>

Non va trascurato un altro tassello di questo gioco intertestuale. Stando a Riche, le tre novelle tratte da Giraldi deriverebbero da un'altra traduzione inglese, non pervenuta. La traduzione sarebbe in questo caso opera di L.B., forse Lodowick Bryskett, traduttore dei *Dialoghi della vita civile* (1565).<sup>43</sup> Il ricorrere dei *doublets*, che dà al testo un tono eufrastico, pare dettato dall'*amplificatio*, ma rivela il ruolo di una figura che doveva avere qualche conoscenza dell'italiano. Alcuni di essi derivano infatti dal dizionario accluso alle

40. Qui i due passi per il confronto. Così prima W. Painter, *The Palace of Pleasure*, II, 4, cit., p. 199: «it is the office and duety of every magnanimous prince, to know the valour and difference between vertue and vice, that all vertuous actes and worthy attempts may be honoured, and the contrary chastised and punished»; e così poi B. Riche, *His Farewell to Military Profession*, cit., I, «Sappho Duke of Mantona», p. 173: «is the office and duetie of every good justicer to know the valour and difference betweene vertue and vice, to the end that all vertuous actes may be honoured, and the contrary chastised and punished».

41. Su *Gl'ingannati*, cfr. R. Pruvost, *The Two Gentlemen of Verona, Twelfth Night, et Gl'Ingannati*, «Études Anglaises», 13 (1960), pp. 1-9.

42. M. Bandello, *Le novelle*, II, 36, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1025. Riche invece: «for the lover is so estranged from that is right, and wandereth so wide from the boundes of reason, that he is not able to deeme white from blacke, good from badde, vertue from vice; but onely led by the appetite of his owne affections» (B. Riche, *His Farewell to Military Profession*, cit., II, «Of Apolonius and Silla», p. 180).

43. Sui *Dialoghi della vita civile*, cfr. C. Fenoglio, *Giraldi Cinzio pedagogo: la fortuna inglese dei "Dialoghi della vita civile"*, «Lettere italiane», 66 (2014), pp. 135-153.

*Principal Rules of Italian Grammar* (1550) di William Thomas, prima grammatica di italiano per inglesi, mostrando una ricerca traduttiva più originale di quanto ci si possa aspettare da Riche.<sup>44</sup>

Si può dire, dunque, che il *Farewell* sviluppi un'idea della traduzione come famelica appropriazione di materiali eterogenei, espressione di una poetica combinatoria basata sul riuso di archetipi narrativi preesistenti, che con Northrop Frye si potrebbe definire come «la capacità di costruire unità da altre unità, componendo testi nuovi con elementi presi altrove».<sup>45</sup> Il traduttore si fa autore attraverso un esercizio di impostura. Quando traduce, pretende che il testo sia di sua invenzione per accreditarsi; quando scrive di suo pugno, si finge traduttore per sottrarsi alle conseguenze di una narrativa moralmente disinvolta; più spesso, non fa che copiare indiscriminatamente traduzioni altrui. Le istanze dei moralisti sono oggetto di parodia nell'ultima novella, sul tema del diavolo che cerca moglie. Riche ammette che non è opera sua, ma non cita la fonte: «L'ho letta tanto tempo fa che non ricordo dove», scrive. La sua versione definisce il desiderio del diavolo di sposarsi «onesto», per quanto possa esserlo un diavolo.<sup>46</sup>

Due anni dopo, a Oxford, Giordano Bruno avrebbe sostenuto che «tutto il sapere dell'uomo scaturisce dalla traduzione». Un traduttore più dotato di Riche, John Florio, ne avrebbe dedotto un'idea della traduzione come furto ad arte: «Che fa uno scrittore se non prendere a prestito, ereditare da altri? Che fa se non tradurre, trasporre? O magari usurpare?».<sup>47</sup> Senza la stessa consapevolezza teorica, con le sue usurpazioni letterarie, Riche ha trasformato un genere potenzialmente sovversivo come la novella in una forma di narrativa cortese, smaniosa di piacere a un pubblico cui chiedeva di esaudire un unico desiderio, come si legge nel suo motto: poter non solo essere chiamato, ma diventare «Riche».

44. W. Thomas, *Principal Rules of Italian Grammar*, London, T. Berthelet, 1550. Sulla figura e le opere di William Thomas, cfr. S. Rossi, *Un "italianista" nel Cinquecento inglese: William Thomas*, in «Aevum», 40, (1966), 3-4, pp. 281-314.

45. «The imagination is the constructive power of the mind, the power of building unities out of units. In literature the unity is the mythos or narrative; the units are metaphors, that is, images connected primarily with each other rather than separately with the outer world», N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976, trad. it. *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del romance*, Bologna, il Mulino, 1978.

46. «I have read it so long agoe, that I cannot tell you where», «and truste me, if there were ever a devill that was an honeste manne, Balthaser was he», B. Riche, *His Farewell to Military Profession*, cit., p. 316, «The Conclusion».

47. «My old fellow Nolano told me, and taught publicly, that from translation all science had its offspring. What doe the best then, but gleane after others harvest? borrow their colours, inherite their possession? What doe they but translate? Perhaps, usurp?», J. Florio, «To the Courteous Reader», in M. de Montaigne, *Essayes*, London, Edward Blount, 1603, f. A5.

In conclusione, la circolazione delle novelle italiane in età elisabettiana favorì i processi che stavano portando gli scrittori dell'epoca oltre gli schemi dell'esemplarità, presentando un nuovo tipo di «pleasure»: il piacere di affidarsi, durante la lettura, a quelle che persino Fenton cominciava a considerare autonome «finzioni poetiche».<sup>48</sup> Traduttori come Painter, Fenton e Ritchie, pur con tutti i loro limiti, svolsero una funzione di *go-betweens*, figure di soglia tra mondi.<sup>49</sup> La novella fu pensata come un'eterotopia narrativa, fonte di prestiti, imitazioni e adattamenti, spazio altro dell'immaginazione, palcoscenico ideale per quel percorso di *self-fashioning* dell'identità individuale e sociale, nei termini di Greenblatt,<sup>50</sup> che pochi anni più tardi sarebbe andato in scena a teatro.

48. G. Fenton, *Certain Tragicall Discourses*, cit., vol. II, p. 95: «poeticall fictions».

49. Traggio l'espressione da *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*, ed. by A. Höfele, W. von Koppenfels, Berlin, de Gruyter, 2005.

50. Cfr. S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.



## *Indice dei nomi*

- Acciaiuoli, Donato: 80n  
Acciaiuoli, Niccolò: 19  
Achille Tazio: 24  
Adorasio, Antonio Maria: 259n  
Agazzi, Elena: 41n  
Agnelli, Giovanni: 194n  
Agostino d'Ipbona: 75n, 96n  
Agrippa, Marco Vipsanio: 25  
Agrippa, Martino: 222  
Alamanni, Luigi: 319, 322 e n  
Albanese, Gabriella: 18 e n, 65-67 e n,  
75-77 e n, 80-81 e n, 92-93 e n, 95n,  
96 e n, 103, 104 e n, 105n, 108n,  
220n, 227n, 274n, 289n, 328n  
Alberti, Leon Battista: 66n, 68, 69, 71 e  
n, 88 e n, 89 e n, 94, 140, 217, 347  
Albertini, Martina: 38n, 43n  
Albonico, Simone: 77n, 83n, 290n  
Alessi, Stefano: 184 e n  
Alfano, Giancarlo: 17n, 31n, 33n, 50 e n,  
131n, 163n, 164n, 168n, 180n, 209 e  
n, 219, 223 e n, 228n, 230 e n, 232 e  
n, 298n, 330n  
Alighieri, Dante: 40n, 42, 72n, 81n, 82n,  
95n, 102n, 113n, 114 e n, 131n,  
251n, 290n, 298n, 299n  
Alipio di Tagaste: 74n, 75 e n  
Allegretti, Antonio: 316n  
Alterati (Accademia degli): 31n, 32, 50n,  
51, 52 e n, 61n, 168n  
Alvarotti, Marco Aurelio degli: 185  
Amendola, Cristiano: 71n  
Amendola, Francesco: 300n  
Anceschi, Giuseppe: 261n, 281n  
Andersen, Hans Christian: 188n  
Andreini, Giovan Battista: 257  
Andrioli, Paola: 80n, 105n  
Angeleri, Antonio: 85, 142  
Angelieri, Guglielmo: 89n  
Anselmi, Gian Mario: 57n, 220n, 227n  
Antonio da Lucca: 316n  
Apuleio, Lucio: 17 e n, 25-26, 28-30, 42,  
56, 57n, 259, 282 e n, 316n  
Aragona, Alfonso d': 229  
Arasse, Daniel: 340-342n  
Arato, Franco: 185n  
Aretino, Pietro: 101n, 135, 136n, 137,  
190n, 193 e n, 194, 319-340  
Arienti, Giovanni Sabadino degli: 71,  
72n, 177, 264, 324  
Ariosto, Ludovico: 10, 89, 99, 160-161,  
267, 268n, 273, 274n, 275-276 e n,  
277-278, 282-283, 319, 348 e n  
Aristotele: 23, 32 e n, 49, 50n, 51 e n, 54,  
55 e n, 57, 58 e n, 61-62n, 63 e n, 64,  
213, 266  
Armeno, Cristoforo: 28n  
Arnaldi, Girolamo: 140n  
Arnoldo, Arlenio: 266 e n  
Ascham, Roger: 353 e n, 355 e n, 361  
Asor Rosa, Alberto: 53n, 92n  
Ateneo di Naucrati: 108 e n  
Auerbach, Erich: 357 e n  
Aurispà, Giovanni: 101, 102n, 108  
Auzzas, Ginetta: 140n  
Avesani, Rino: 141n  
Bachtin, Michail Michailovič: 43 e n  
Badioli, Lorella: 66n, 69n, 72, 73n  
Baldini, Raffaello: 182  
Baldissone, Giusi: 223 e n, 228n, 231n  
Ballerini, Luigi: 268n  
Balmas, Enea: 349n  
Balys, Jonas: 107n  
Bandello, Matteo: 54, 58 e n, 68n, 72n,  
109n, 112n, 130n, 141n, 143n, 153n,

- 164n, 169n, 177 e n, 187n, 198n,  
210, 220-221 e n, 228, 229n, 245 e n,  
249, 289n, 318, 331n, 334 e n, 335,  
336-339 e n, 340, 345 e n, 349 e n,  
351 e n, 355 e n, 357 e n, 358n, 359,  
360 e n, 361, 363 e n
- Banderier, Gilles: 212
- Barbaro, Daniele: 319
- Barbaro, Francesco: 88-89 e n
- Barbero, Alessandro: 81n
- Barbiellini Amidei, Beatrice: 217n,  
292n, 305n
- Barbieri, Andrea: 195-196n
- Barchiesi, Alessandro: 28n
- Bardin, Gay: 268n
- Barengi, Mario: 273n
- Bargagli, Girolamo: 31 e n, 32, 49-50 e  
n, 58 e n, 168 e n, 213, 234 e n, 332 e  
n, 333
- Bargagli, Scipione: 181, 210
- Baricci, Federico: 190n
- Barlacchi, Domenico (il Barlacchia):  
242, 244 e n, 245
- Barocci, Nicolò: 182n
- Barry, Judith: 358n
- Barthes, Roland: 343n
- Bartoli, Lorenzo: 65n
- Bartuschat, Johannes: 38n, 43n
- Basile, Giambattista: 164n, 177 e n,  
206n, 223n
- Battaglia Ricci, Lucia: 10, 13, 18n, 20n,  
65n, 114, 220n, 227n, 237n, 289 e n,  
328n
- Battera, Francesca: 281n
- Battistini, Andrea: 235-236n
- Baudrillard, Jean: 329 e n
- Bausi, Francesco: 164n, 211 e n, 245n
- Bayless, Martha: 105n
- Beccafumi, Domenico: 275 e n
- Beecher, Donald: 354n, 362n
- Beer, Jeanette: 112n
- Belfiore, Flaminia: 141n
- Bellarmino, Roberto: 263
- Belleforest, François: 355, 357-359
- Bellorini, Giuliano: 304 e n
- Bembo, Antonio: 150 e n, 151n, 157
- Bembo, Pietro: 67n, 72n, 78n, 86 e n, 90,  
94, 113n, 143n, 144 e n, 178 e n,  
179, 185, 207, 263, 298n, 300 e n,  
301, 308, 319, 325n, 348
- Benjamin, Walter: 250
- Benozzo, Francesco: 82n
- Bentivoglio, Annibale: 87, 90, 268
- Benucci, Elisabetta: 67n
- Benzi, Sozzino: 73n
- Benzi, Ugo: 73 e n
- Beolco, Angelo (Ruzante): 10, 182-185,  
186n, 187-188, 189 e n, 190, 256
- Berchet, Guglielmo: 182n
- Bernardoni Trezzini, Gabriella: 78n
- Berni, Francesco: 196 e n
- Bernoni, Domenico Giuseppe: 182n
- Beroaldo, Filippo: 57 e n, 69, 70 e n, 77  
e n, 87n, 90, 93
- Bertalot, Ludwig: 106n
- Bertè, Monica: 145n, 318n
- Berthon, Guillaume: 347n
- Bertini, Fabio: 263n, 269n
- Bertoni, Giulio: 73n
- Besomi, Ottavio: 72n, 76n, 78n, 144n
- Bessi, Rossella: 18n, 65n, 67 e n, 68n,  
77n, 80n, 92-93n, 104n, 108n, 220n,  
223 e n, 224n, 227n, 228 e n, 237n,  
242n, 289n, 328
- Bettella, Patrizia: 344n
- Biagini, Enza: 31n, 60n
- Bigolin, Gerolamo: 133n
- Bigolin, Giulia: 11, 133-135 e n, 136,  
137-139 e n, 141, 143, 144-145 e n,  
146
- Billanovich, Giuseppe: 29 e n
- Bischoff, Nikolaus (Nicolaus Episco-  
pius): 133n
- Bistagne, Florence: 165n
- Bizzocchi, Roberto: 210n
- Blado, Antonio: 173-174n, 193 e n, 196-  
197, 198n, 200 e n, 202
- Blocker, Déborah: 52n
- Boaistuau, Pierre: 355, 357
- Boccaccio, Giovanni: 10, 14 e n, 15, 17 e  
n, 19 e n, 20-21n, 22, 25 e n, 29n,  
31n, 32 e n, 33, 38 e n, 40 e n, 42 e n,  
43n, 50n, 51, 52 e n, 54, 55n, 57,  
58n, 60-63, 66n, 68n, 69 e n, 70n,  
72n, 77n, 79 e n, 80-82, 93 e n, 100,  
109 e n, 111 e n, 114 e n, 130-131n,  
134n, 137 e n, 138n, 140n, 142n,  
145n, 146, 163 e n, 164n, 169 e n,  
169, 176, 178, 179-181 e n, 182,  
187n, 200, 202, 204, 207, 209n,

- 211n, 213-214, 219, 223n, 227n, 228 e n, 229, 232-233, 234n, 236, 239-240, 247-250, 252-253, 256, 259, 267, 277, 278 e n, 289n, 292-294n, 298 e n, 300, 301n, 304n, 305 e n, 308, 311-312 e n, 313, 314-317 e n, 318n, 330n, 331, 333 e n, 335n, 341n, 353, 355, 357 e n
- Boiardo, Matteo Maria: 10, 260-261n, 267, 268n, 273, 274-282 e n, 283, 284-286 e n, 287
- Boillet, Danielle: 171
- Bonaccorso di Lapo, Giovanni: 70n, 76, 77n, 227 e n
- Bonciani, Francesco: 11, 13, 16 e n, 31 e n, 32, 49, 50-61 e n, 62-63, 168 e n, 261n, 332-333n
- Bonetti, Luca: 50n
- Bonfaldini, Vilio: 290n
- Bonora, Elena: 314n
- Borghini, Vincenzo: 53
- Borgogni, Gherardo: 165n
- Borrelli, Mimmo: 182
- Borromeo, Antonio Maria: 112n, 134, 135n
- Borsellino, Nino: 260-261n
- Bortoletti, Francesca: 260n
- Botarga, Stefanelo: 262n
- Bottigheimer, Ruth B.: 103n, 147-148n
- Braccesi, Alessandro: 66 e n, 76, 96
- Bracciolini, Jacopo di Poggio: 18, 67 e n, 80, 94, 104n, 165
- Bragantini, Irene: 26n, 30n
- Bragantini, Renzo: 10, 16n, 23, 28-29n, 31n, 52-53n, 58-59n, 149n, 164n, 168n, 210n, 220 e n, 235n, 249, 274 e n, 305n, 309n, 317n
- Branca, Vittore: 66n, 68n, 70n, 114n, 137n, 140n, 145n, 211n, 219n, 341n
- Branacci, Giuliano: 245n
- Brancone, Valentina: 121n
- Brazeau, Bryan: 52n
- Bregoli Russo, Maida: 260n
- Brevio, Giovanni: 139 e n, 141n, 198 e n, 199
- Brizio, Elena: 116n, 120n, 124n
- Brognoligo, Gioacchino: 218n
- Brooke, Arthur: 354
- Bruce, Dorothy Hart: 361n
- Brunelleschi, Filippo: 240, 241 e n, 242
- Bruni, Francesco: 67n, 77n, 169n, 227n, 240n
- Bruni, Leonardo: 18, 66 e n, 68, 70 e n, 77, 87n, 93, 101n, 227, 232n, 318
- Bruno, Giordano: 364
- Bruscagli, Riccardo: 31n, 50n, 55n, 170n, 232 e n, 234n, 240n, 270 e n, 334n
- Brusoni, Girolamo: 177 e n
- Bryskett, Lodowick: 363
- Buonamico, Buffalmacco: 19, 22, 169n, 259n, 314
- Buonarroti, Michelangelo: 325
- Buonconti, Bartolomeo: 80n, 98
- Cademosto, Marcantonio: 194
- Cademosto, Marco Antonio: 194
- Cademosto, Marco: 10, 173 e n, 174-175n, 176, 193 e n, 194n, 195-198 e n, 200, 202, 207, 210
- Caffarelli, Enzo: 214n
- Cagnacini, Giulio Cesare: 262
- Calcagnini, Celio: 261, 347
- Calenda, Corrado: 165n
- Calmo, Andrea: 10, 183, 184 e n, 272
- Calogrosso, Gianotto: 96
- Calore, Marina: 184n
- Calvino, Italo: 273 e n, 335n, 352n
- Cambronne, Patrice: 75n
- Camerino, Giuseppe Antonio: 80n, 105n
- Cammelli, Antonio (il Pistoia): 259, 267
- Canato, Mario: 185n, 300n
- Candido, Igor: 25n
- Canfora, Davide: 172n
- Canguilhem, Philippe: 196n
- Canozi, Lorenzo, da Lendinara: 140
- Capovilla, Guido: 302n
- Cappello, Bernardo: 308
- Caprioli, Adriano: 194n
- Carapezza, Sandra: 10-11, 55n, 58n, 147, 164n, 215n, 220 e n, 221n, 293 e n, 296 e n
- Carbone, Ludovico: 73, 88, 210
- Cardini, Roberto: 89n
- Caritone, di Afrodisia: 24
- Carlo V: 195, 317
- Caro, Annibale: 196
- Carpi, Anna Maria: 27n,
- Carrai, Stefano: 9, 72, 73n, 111n, 229 e n
- Carrara, Francesco Novello da: 94

Carrascòn, Guillermo: 313n  
 Carretto, Peretta de': 78n  
 Carta, Orfeo dalla: 183 e n, 290-291n  
 Caruso, Carlo: 180  
 Casadei, Alberto: 122n  
 Casali, Giambattista: 156  
 Casella, Laura: 86n  
 Cassola, Luigi: 304 e n  
 Castelvetro, Ludovico: 11, 31, 32 e n,  
 49-50, 51-53 e n, 55 e n, 57, 58n, 60,  
 61-62 e n, 63, 213  
 Castiglione, Baldassarre: 149, 165n, 167  
 e n, 340, 344  
 Catani, Alessandro: 306 e n  
 Catel, Thibault: 357n  
 Cavalcanti, Bartolomeo: 267n, 270  
 Cavalcanti, Ginevra: 88  
 Cazalé Bérard, Claude: 149n  
 Ceccarelli Lemut, Maria Luisa: 21n  
 Cecchinel, Luciano: 182  
 Cella, Roberta: 10, 177-178n, 181n, 183,  
 193, 202n,  
 Cervantes, Miguel de: 39, 40 e n, 41, 42  
 e n, 130n  
 Cesàri, Gaetano: 302n  
 Cesarini (famiglia): 195  
 Cesarini, Alessandro: 194  
 Cesarini, Giuliano: 195  
 Cesarotti, Melchiorre: 136 e n  
 Chabot, Isabelle: 120n  
 Chambry, Émile: 107  
 Cherchi, Paolo: 262, 311  
 Chiari, Alberto: 64n  
 Chiari, Pietro: 257  
 Chiarini, Gioachino: 13, 17, 18 e n, 91 e  
 n, 97 e n  
 Chiecchi, Giuseppe: 181n  
 Chierichini, Claudia: 112n, 230 e n, 231  
 Chrétien, de Troyes: 82  
 Ciabattoni, Francesco: 301n  
 Ciavolella, Massimo: 268n  
 Ciccutto, Marcello: 13  
 Ciociola, Claudio: 186n  
 Claassens, Geert H.M.: 101n  
 Clark, Kenneth: 340n  
 Clemente VII: 194, 195n, 196n  
 Clements, Robert J.: 130n  
 Clough, Cecil H.: 86n  
 Cole, Howard C.: 357n  
 Coletti, Vittorio: 177 e n  
 Colini, Alberto: 112n  
 Colocci, Angelo: 196, 197n  
 Colombo, Davide: 269n  
 Colonna (famiglia): 195  
 Colpo, Isabella: 26n  
 Colucci, Benedetto: 66, 67 e n, 79, 80n,  
 82, 83 e n, 84, 100 e n,  
 Comboni, Andrea: 72n, 289-290n  
 Cometa, Michele: 34n, 40n  
 Comin da Trino: 183 e n, 184, 278 e n,  
 279n  
 Conriero, Davide: 14  
 Contarini (famiglia): 90  
 Conte, Alberto: 28n, 219 n, 238-239n  
 Conti (famiglia): 139n  
 Contò, Agostino: 68n, 71n  
 Conversini, Giovanni: 81 e n, 89 e n, 94-  
 95 e n, 96n, 98, 103 e n, 104, 109  
 Corfiati, Claudia: 80n  
 Cornaro, Alvise: 183  
 Cornaro, Antonio: 134n  
 Cornazano, Antonio: 93  
 Corneille, Pierre: 255  
 Correggio, Niccolò da: 260-261n  
 Corrozet, Gilles: 348, 349-351 e n, 352  
 Cortese, Dino: 103 e n  
 Cortese, Libia: 103n  
 Cortesi, Paolo: 66, 67n, 93  
 Corti, Maria: 77n, 186n  
 Costazza, Alessandro: 35n  
 Costo, Tommaso: 164n, 211  
 Cottino-Jones, Marga: 147n, 151 e n,  
 308n  
 Cotugno, Alessio: 190n  
 Cox, Virginia: 135-136n, 139 e n, 144 e  
 n  
 Cracolici, Stefano: 69n, 72, 73 e n, 111n  
 Cranfill, Thomas Mabry: 354n, 361-362n  
 Crifò, Francesco: 182n  
 Crimi, Giuseppe: 185n  
 Crisostomo, Giovanni: 105  
 Cristoforo Fiorentino (l'Altissimo):  
 230n, 259  
 Crivelli, Tatiana: 144n  
 Croce, Benedetto: 101n, 178n  
 Cubelier de Beynac, Jean: 349n  
 Cudini, Piero: 13  
 Curti, Elisa: 11, 65n, 68n, 69n, 81-82n,  
 84n, 86n, 89-90n, 133, 139-142n,  
 164-165n, 217 e n, 298-299n

- Cusatelli, Giorgio: 41n
- D'Agostino, Gianluca: 294n, 300n, 304-305n
- D'Elia, Anthony F.: 88n
- D'Incalci Ermini, Patrizia: 31n, 50n, 168n, 234n, 332n
- D'Onghia, Luca: 10, 177, 180n, 184n, 186n, 187-190n, 296n, 314n
- Da Porto, Luigi: 68 e n, 82 e n, 83, 84 e n, 86 e n, 89n, 90, 141 e n, 143-144 e n, 216, 218
- Dalmas, Davide: 280-281 e n
- Daniele, Antonio: 301-302n, 304n
- Dante, Emma: 182
- Danza (famiglia): 183 e n
- Danzi, Massimo: 194n, 197n
- Dardano, Maurizio: 204n, 207n
- Dareggi, Gianna: 25n
- Daverdin-Liaroutzos, Chantal: 350n
- De Lisa, Gerardo: 140
- De Nichilo, Mauro: 80n
- De Roberto, Elisa: 204n, 206n
- De Sanctis, Francesco: 178 e n
- De' Sommi, Leone: 259n
- De Toma, Stefania: 309n
- Decembrio, Uberto: 105n, 107 e n
- Degl'Innocenti, Luca: 10, 223, 229-231n, 233n, 245n, 275 e n
- Degli Agostini, Nicolo: 276n, 278-279n
- Degrada, Francesco: 302n
- Del Carretto, Galeotto: 260n
- Del Nero, Piero di Filippo: 224, 242
- Del Valle Ojeda Calvo, Maria: 262n
- Delcorno Branca, Daniela: 11, 65, 67-69n, 71-73n, 75n, 79n, 81-82n, 84n, 90n, 140n
- Delcorno, Carlo: 145n
- Delcorno, Giovanna: 77n
- Della Casa, Giovanni: 10, 196
- Della Chiesa, Agostino: 319
- Della Scala, Bartolomeo: 145
- Deramaix, Marc: 101n
- Derrick, Thomas J.: 356n
- Di Cosimo, Piero: 341 e n
- Di Francia, Letterio: 16n, 18, 92 e n, 112 e n, 153n, 198n,
- Di Legami, Flora: 112n, 115n, 131n
- Di Ricco, Alessandra: 72n, 289n
- Didi-Huberman, Georges: 341n, 343n
- Dionigi da Fano, Francesco: 311 e n
- Dionisotti, Carlo: 75n, 78n, 86n, 262n
- Doglio, Maria Luisa: 79n, 98, 99-100n
- Dolce, Ludovico: 32, 179-181 e n, 184n
- Dolfin, Nicolò: 179, 180 e n
- Domenichi, Lodovico: 165, 197 e n, 276 e n, 277, 278 e n, 279n,
- Donati, Alamanno: 76
- Doni, Antonfrancesco: 229, 275 e n
- Donnarumma, Raffaele: 278n
- Dosso Dossi: 353 e n
- Dotoli, Giovanni: 255n
- Douglas, Robert Langton: 354n, 359n
- Dovizi, Bernardo (il Bibbiena): 244, 260, 267n
- Drago, Samuele: 301n
- Du Mounin, Jean-Édouard: 212n, 262n
- Dutschke, Dennis: 99n
- Egerland, Verner: 206n
- Eichner, Hans: 34n
- Elam, Keir: 354n
- Eliodoro di Emesa: 24
- Elisabetta I Tudor: 353, 358
- Ellero, Maria Pia: 298n
- Ennio Quinto: 23
- Equicola, Mario: 221, 302n
- Ercolani (famiglia): 88n, 90
- Ercolani, Ettore: 87 e n, 88n
- Erizzo, Sebastiano: 214, 317 e n, 331n
- Erodoto: 281n
- Esopo: 94 e n, 106-107
- Esposito, Anna: 196n
- Esposito, Nicola: 292n
- Este, Alberto d': 73 e n
- Este, Alfonso II d': 263, 269
- Este, Anna d': 267
- Este, Borso d': 73n
- Este, Ercole I d': 73n, 261-262, 264, 282n, 346
- Este, Ercole II d': 263, 267n
- Este, Ippolito d': 197
- Este, Ippolito II d': 195 e n
- Este, Isabella d': 221, 260n, 262, 344n
- Este, Leonello d': 73n
- Este, Lucrezia d': 86-87
- Este, Niccolò III d': 73n
- Este, Ugo d': 101
- Ezzelino da Romano: 146

- Fabrini, Piero: 316n  
 Facio, Bartolomeo: 18, 67 e n, 80, 103, 104 e n, 108, 109  
 Fanelli, Carlo: 267n  
 Farfengo, Battista: 107  
 Farnese, Alessandro il giovane: 195  
 Fatini, Giuseppe: 334n  
 Favaretto, Matteo: 72n, 113n, 282n, 298n  
 Federico I (il Barbarossa): 66n, 67, 140n  
 Fedi, Francesca: 122n  
 Feliciano, Felice: 68 e n, 70, 71 e n, 81 e n, 83, 84n, 86 e n, 141 e n  
 Fenoglio, Chiara: 313n, 363n  
 Fenton, Geoffrey: 354 e n, 358-361 e n, 365 e n  
 Fera, Vincenzo: 93n  
 Ferracin, Antonio: 68n, 140n  
 Ferrandi, Giovanni: 107  
 Ferrari, Angela: 206n  
 Ferrà, Giacomo: 93n  
 Ferroni, Giulio: 58n, 165n  
 Fiamma, Galvano: 81n  
 Ficara, Giorgio: 178n  
 Ficino, Marsilio: 80  
 Fido, Franco: 305n  
 Filelfo, Francesco: 316n  
 Filelfo, Gian Mario: 70n, 71, 72n, 93n  
 Finucci, Valeria: 133n, 134 e n, 144  
 Fiorato, A. Charles: 169n, 334n, 349n  
 Fiorenza (il): 195n  
 Fiorilla, Maurizio: 17n, 19n, 131n, 163n, 180n, 298n, 330n  
 Firenzuola, Angelo (Agnolo): 196, 197n, 268 e n, 334 e n, 335, 338, 343-345 e n, 346  
 Flora, Francesco: 58n, 221n, 245n, 357n  
 Florio, Francesco: 101 e n, 102, 109  
 Florio, John: 364 e n  
 Folkerts, Suzan: 99n  
 Fontes-Baratto, Anna: 163n  
 Formentin, Vittorio: 183n  
 Fornasini, Luigi: 108n  
 Forni, Pier Massimo: 16n, 149n, 210n, 235 n, 305n  
 France, Peter: 355n  
 Franceschetti, Antonio: 274n, 281  
 Franceschini, Ezio: 276n  
 Franceschini, Fabrizio: 211n  
 Francesco I, di Valois Angoulême: 346, 349  
 Franco, Veronica: 136n  
 Frati, Lodovico: 306n  
 Fregoso, Cesare: 349  
 Fregoso, Ercole: 324, 325n, 327  
 Frenguelli, Gianluca: 204n  
 Freud, Sigmund: 146 e n, 335  
 Frugoni, Arsenio: 67n, 100n  
 Frye, Northrop: 364 e n  
 Fuchs, Florian: 38n, 39n, 40n  
 Fumagalli, Edoardo: 281n  
 Fusini, Nadia: 252, 256 e n, 257 e n  
 Gabriele, Trifon: 316  
 Galbiati, Roberto: 81n, 285n  
 Gallavotti, Carlo: 55 e n  
 Gallo Filenio: 73 e n, 74n, 75 e n  
 Gallo, Niccolò: 178n  
 Gargan, Luciano: 81n, 89n, 95n  
 Gargiulo, Marco: 190n  
 Garisendi, Giovanni Andrea: 185  
 Garzoni, Giovanni: 69, 70 e n, 71, 87 e n, 89n, 90  
 Gasca Queirazza, Giuliano: 81n  
 Ghedini, Francesca: 26n  
 Gherardi, Giovanni: 324  
 Ghirlanda, Daniele: 184n  
 Ghisalberti, Fausto: 64n  
 Ghislieri, Michele (Paolo V): 263  
 Giannetto, Nella: 70n  
 Gibaldi, Joseph: 130n  
 Gibellini, Pietro: 178n  
 Gigliucci Roberto: 52n  
 Giolito, Gabriele: 179n, 183, 184n, 195n, 278, 318n  
 Giovanni da Augusta: 140  
 Giovanni IV Paleologo: 70n  
 Giovanni Pisano: 20  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista: 6, 10, 58, 164n, 165n, 212 e n, 213, 219, 259, 261 e n, 262n, 263n, 264 e n, 266 e n, 267 e n, 268n, 269n, 270 e n, 271 e n, 313 e n, 332, 336 e n, 351n, 352n, 355, 363 e n  
 Giraldi, Celso: 262  
 Giuseppe II di Costantinopoli: 226  
 Giustinian (famiglia): 90  
 Gloria, Andrea: 300n  
 Godard, Alain: 334n

- Goethe, Johann Wolfgang von: 33 e n,  
34, 35, 36 e n, 37, 38 e n, 40, 42, 43  
e n, 44n
- Goeury, Julien: 347n, 348n
- Goldin, Daniela: 52n
- Golding, Arthur: 359 e n
- Goldoni, Carlo: 257
- Goldthwaite, Robert A.: 329 e n, 339n,  
342n
- Gombrich, Erwin H.: 341n
- Gonzaga, Elisabetta: 149 e n
- Gonzaga, Federico I: 149n
- Gonzaga, Francesco: 149n
- Gonzaga, Giulia: 196 e n
- Gonzaga, Lucrezia: 185
- Gonzaga, Pirro: 221
- Gorni, Guglielmo: 194n, 197n, 306n
- Goro della Pieve: 316n
- Gorris Camos, Rosanna: 262n, 347n
- Granvelle, Charles Perrenot de: 134n
- Grassi, Maffeo: 107 e n
- Grayson, Cecil: 66n, 84n
- Grazzini, Antonfrancesco (il Lasca):  
164n, 169 e n, 170n, 171, 230n,  
232n, 233n, 334n
- Green, Monica H.: 121n
- Greenblatt, Stephen: 358 e n, 365 e n
- Greene, Robert: 263 e n
- Griffante, Caterina: 94n
- Griffio, Giovanni: 141n
- Griggio, Claudio: 88 e n
- Grignani, Maria Antonietta: 73n, 75n
- Gritti (famiglia): 90
- Gualteruzzi, Carlo: 196, 197n
- Guaragnella, Pasquale: 309n
- Guardati, Tommaso (Masuccio Salerni-  
tano): 115n, 211n
- Guarino, Giambattista: 72, 73n
- Guerrieri Crocetti, Camillo: 352n
- Guglielminetti, Marziano: 31n, 56 e n,  
164n, 165n, 198 e n, 200n, 308 e n
- Guicciardini, Luigi: 245n
- Guidi, José: 165n
- Guidiccioni, Chiara: 150, 151
- Guidiccioni, Giovanni: 323 e n
- Hägg, Tomas: 24n
- Harrison, Stephen J.: 28n
- Hart, Patricia: 112n
- Hausrath, August: 29 e n
- Herder, Johann Gottfried von: 35
- Hermann, Max: 99n
- Hirdt, Willi: 38n
- Hoby, Thomas: 354, 358
- Höfele, Andreas: 365n
- Humboldt, Wilhelm von: 35
- Hunkeler, Thomas: 348n
- Iacono, Alfonso M.: 62n
- Iacopo, da Cessole: 15 e n, 16n
- Ingegneri, Angelo: 262
- Innocenti, Loretta: 15n
- Innocenzo VIII: 78n
- Intronati (Accademia degli): 31n, 50n,  
58, 168n, 234n, 255, 268, 272, 332n
- Ippolito, da Milano: 78, 79n
- Izzo, Annalisa: 149n, 276n
- Jacobs, Joseph: 354n, 356n
- Jacopo d'Acqui: 81n
- Jacquart, Danielle: 122n
- Jauss, Hans Robert: 15 e n,
- Jones, William: 354n
- Klapisch-Zuber, Christiane: 124n
- Kleist, Heinrich von: 27 e n
- Kohl, Benjamin G.: 94n
- König, Bernhard: 38n
- Koppenfels, Werner von : 365n
- Krappe, Alexander Haggerty : 212 e n
- Kravina, Chiara: 88 e n, 89n
- Kristeller, Paul Oskar: 68n, 78n, 80 e n,  
92 e n, 96n, 98 e n, 99n, 105 e n,  
106n, 134n
- Lambert, Jean-Clarence: 348n
- Lambertini, Guidantonio: 90
- Lando, Ortensio: 171, 172 e n, 173, 176,  
199
- Lapini, Bernardo (l'Ilicino): 67n, 73n,  
74n
- Lavagetto, Andreina: 41n
- Lavagnola, Gregorio: 86, 89
- Lawton, Ben: 112n
- Lazzarini, Lucia: 185n
- Le Maçon, Antoine: 357
- Lebatteux, Guy: 165n
- Leber, Constant: 108n
- Ledda, Giuseppe: 81n
- Lehmann, Paul: 105 e n

Leonardo da Vinci: 352  
 Leoncini, Letizia: 80, 81n, 95n, 103 e n,  
 104 e n  
 Leone Ebreo: 200  
 Leone X: 193, 194 e n  
 Libanio: 78n  
 Liburnio, Niccolò: 195 e n, 197 e n  
 Lichteim, Miriam: 107n  
 Lievsay, John Leon : 362n  
 Ligdamo: 96n  
 Lombardo, Luca: 72n  
 Lombardo (famiglia): 90  
 Longhi, Silvia: 194n, 197n  
 Longo, Nicola: 167n  
 Longo Sofista: 24  
 Looney, Dennis: 282n  
 Lope, de Vega: 263  
 Loschi, Antonio: 93 e n  
 Lottieri, Tomaso: 314n  
 Loveau, Jean: 357  
 Lucas Fiorato, Corinne: 7, 325, 336n  
 Luciano, di Samosata: 56, 259  
 Luciola, Francesco: 279n  
 Lukács, György: 60  
 Lumia-Ostinelli, Gianna: 116n, 120n,  
 126n  
 Luzzatto, Sergio: 140n

Macchia, Giovanni: 187n  
 Machiavelli, Niccolò: 57n, 141n, 200,  
 229n, 244-245 e n, 260  
 Maestri, Delmo: 334n, 343n  
 Maggi, Vincenzo: 58 e n  
 Magrini, Giacomo: 188n  
 Mahmoud, Helmy Nelly: 216n  
 Mainardi, Arlotto (Piovano Arlotto): 242  
 e n, 243, 244 e n  
 Malatesta, Parisina: 101  
 Malato, Enrico: 55n, 93n, 183n  
 Maldini, Clara: 88n  
 Malespini, Celio: 177 e n, 181 e n  
 Malinverni, Massimo: 306n  
 Mancini, Vincenzo: 133n  
 Manetti, Antonio: 240, 241 e n  
 Manetti, Marabottino: 227, 240  
 Manetti, Roberta: 67n  
 Manganaro, Andrea: 11, 49, 53n, 60n,  
 81n, 142n  
 Mannelli, Francesco d'Amaretto: 181n  
 Manni, Domenico Maria: 66n

Manni, Paola: 179n, 201n  
 Mantova Benavides, Marco: 11, 311, 318  
 e n, 319, 320 e n, 322, 323-326 e n,  
 327, 328 e n  
 Mantovani, Alessandra: 70 e n, 87n  
 Manzoni, Alessandro: 63, 64n  
 Marangoni, Michela: 88n  
 Marcanova, Giovanni: 71  
 Marcato, Carla: 214n  
 Marcelli, Nicoletta: 66-67n, 68 e n, 70n,  
 77n, 227n, 229 e n, 232n  
 Marcello (famiglia): 90  
 Marchi, Monica: 11, 67n, 72, 73-74n, 76  
 e n, 77n, 80n, 111 e n, 177n, 181n  
 Marcolini, Francesco: 141n  
 Marcozzi, Luca: 92n  
 Marcucci, Ercole: 51n  
 Mardersteig, Giovanni: 68n, 141n  
 Marfè, Luigi: 11, 353, 355n  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain  
 de: 257  
 Marliani, Lucia: 150n  
 Marot, Clément: 346, 347 e n, 348  
 Marotti, Ferruccio: 260n  
 Marrapodi, Michele: 354n  
 Marsh, David: 92 e n, 94n  
 Marsh, Thomas: 354n  
 Martelli, Mario: 18, 65-66n, 92 e n,  
 227n, 232n  
 Marzi, Pietro Polo da San Gimignano:  
 196n  
 Masoero, Mariarosa: 18, 66n, 76n  
 Matarrese, Tina: 261n, 281-282n  
 Matthiessen, Francis Otto: 354n  
 Mattioda, Enrico: 335n, 340n  
 Mauriello, Adriana: 164n, 238n, 323n  
 Mauro d'Arcano, Giovanni: 195, 196 e  
 n, 207  
 Mauro, Alfredo: 82n  
 Mazza, Donatella: 41n  
 Mazzacurati, Giancarlo: 13-14, 16 e n,  
 17-18, 51n, 72n, 109n, 147 e n, 187 e  
 n, 210 e n, 289 e n, 294n  
 Mazzitello, Pantalea: 298n  
 Mazzoni, Francesco: 29 e n, 38n  
 McCarthy, Conor: 122n  
 McFarlane, Ian Dalrymple: 101  
 Medici, Caterina de': 244, 267  
 Medici, Cosimo il vecchio de': 88  
 Medici, Francesca de': 86

- Medici, Giovanni de': 245  
 Medici, Ippolito de': 195 e n, 196-197  
 Medici, Lorenzo de': 67 e n, 210  
 Medici, Lorenzo di Giovanni de': 88  
 Medici, Lorenzo di Piero de' (il Magnifico): 80, 229, 230n  
 Medici, Nicola: 89  
 Meine, Sabine: 147n  
 Melchiori, Giorgio: 254 e n  
 Melechhini, Mario (il Mutino): 134n  
 Meletinskij, Eleazar Moiseevič: 33n  
 Menetti, Elisabetta: 164165n, 169n, 220n, 333n  
 Mesirca, Margherita: 131n  
 Meyenberg, Regula: 99n  
 Micciché, Salvo: 102 e n  
 Milani, Marisa: 187n  
 Mochi, Pietro: 73 e n  
 Modonutti, Rino: 81n, 89n  
 Molin (Molino), Antonio (il Burchiella): 157-158, 184, 185 e n, 186n, 296n, 299n, 300 e n, 301n, 308  
 Molin, Girolamo: 185  
 Molteni, Ilaria: 283  
 Molza, Francesco Maria: 193, 196, 199  
 Monferran, Jean-Charles: 347  
 Monga, Luigi: 83n, 85n  
 Montagnani, Cristina: 277n, 282n, 285n, 306n  
 Montagner, Luca: 77n  
 Montaigne, Michel Eyquem de: 353, 364n  
 Montefeltro, Guidubaldo: 149-150  
 Morato, Nicola: 177n, 276n, 283n, 285n  
 Moretti, Gabriella: 26n  
 Morini, Massimiliano: 355n  
 Morlini, Girolamo: 215, 291n, 308 e n  
 Moro, Simone: 77n  
 Morrison, Mary: 269n  
 Moruzzi, Francesca: 89n  
 Motolese, Matteo: 52n  
 Moul, Victoria: 92n  
 Mucciarelli, Roberta: 216n  
 Mulas, Alessandra: 71n  
 Mulas, Luisa: 237n  
 Muratori, Ludovico Antonio: 52n, 53 e n  
 Mussini Sacchi, Maria Pia: 72n, 86n  
 Musto, Daniele: 314n  
 Nacinovich, Annalisa: 122n  
 Naselli, Alberto (Zan Ganassa): 262 e n  
 Nashe, Thomas: 354, 355n  
 Nelli, Pietro: 184 e n  
 Neuschäfer, Hans-Jörg: 14 e n, 40n, 42n  
 Niccolai, Elena: 81 e n, 141-142n  
 Niccolò d'Ancona: 101  
 Niccolò da Monticiano: 74n  
 Nigro, Salvatore Silvano: 31n, 58n, 82n  
 Nissen, Christopher: 111-112n, 114n, 118n, 120n, 122n, 124n, 130n, 133-134n, 137n, 144 e n  
 Nobili, Lioncino di Guccio de': 224, 226,  
 Nogarola, Isotta: 81 e n, 141n  
 Novalis, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg: 35  
 Obizi, Beatrice Pia degli: 319, 320n, 322, 324, 328  
 Obizi, Gaspare: 319  
 Olson, Kristina M.: 40n  
 Omero: 63  
 Ordine, Nuccio: 31-32n, 53n, 58n, 168n  
 Orsini, Onorata: 73-74  
 Ovidio, Publio Nasone: 24 e n, 26n, 96n, 259, 284, 341, 353, 359  
 Paccagnella, Ivano: 188n  
 Padoan, Giorgio: 140n, 184n, 267n  
 Pagnini, Santi da Lucca: 317  
 Painter, William: 354 e n, 356 e n, 357, 358, 362, 363 e n, 365  
 Pallavicino, Paolo Francesco: 323, 324 e n, 328  
 Palma, Flavia: 10, 65n, 141n, 163, 164n, 169n, 214n, 358n, 361n  
 Palumbo, Matteo: 109n, 187n, 289n  
 Panizza, Letizia: 139n  
 Panofski, Erwin: 340n  
 Paolo III: 194, 195n, 325  
 Papanti, Giovanni: 68n, 141n, 198n  
 Papio, Michael: 29n  
 Papo, Adriano: 95n  
 Parabosco, Girolamo: 164n, 165 e n, 166n, 167, 210, 332, 337 e n,  
 Paratore, Ettore: 212 e n  
 Parma, Michela: 70n, 93 e n  
 Pascarella, Cesare: 182  
 Pasolini, Pier Paolo: 182  
 Passano, Giambattista: 108n

Passerini, Luigi: 107-108  
 Passerini, Silvio: 195 e n  
 Pastore Stocchi, Manlio: 88n, 140n, 151 e n, 293n  
 Pastore, Renato: 193 e n  
 Patetta, Federico: 72n, 134  
 Pecere, Oronzo: 24n  
 Pedullà, Gabriele: 140n  
 Pellizzari, Giovanni: 86n  
 Peranzone, Nicolò: 69 e n  
 Perocco, Daria: 52n, 53, 68n, 82-84n, 86n, 141n, 143-144n, 147n, 289n, 293n, 296 e n  
 Pertici, Petra: 111n  
 Pescatore, Giovan Battista: 184 e n  
 Petoletti, Marco: 81n, 95n  
 Petralia, Giuseppe: 80n  
 Petrarca, Francesco: 17, 18 e n, 20, 42, 61n, 66n, 69 e n, 75n, 77n, 81n, 92n, 93 e n, 95-96n, 98, 99n, 105n, 109, 145n, 178, 207, 290, 302n, 316n, 318 e n, 346  
 Petrella, Giancarlo: 107n  
 Petrucci, Antonio: 111n  
 Pettie, George: 362 e n  
 Piccolomini, Alessandro: 50n, 230  
 Piccolomini, Enea Silvio (Pio II): 18 e n, 66 e n, 76, 77 e n, 78, 79n, 81n, 85, 92-93n, 95-96n, 97 e n, 102, 109, 145, 146n, 210, 217-218, 230, 318  
 Piccolomini, Gregorio: 229  
 Piccolomini (famiglia): 216n  
 Piccolomini, Sallustio: 270-271  
 Picone, Michelangelo: 15n, 40n, 42n, 79n, 82n, 84n, 131 e n, 217-218 e n, 246n, 274 e n, 277n, 285n  
 Piéjus, Marie-Françoise: 343n, 345n  
 Pieri, Marzia: 10, 112n, 230, 231n  
 Pietragalla, Daniela: 95n, 101n, 102 e n, 103n,  
 Pignatti, Franco: 68n  
 Pio IV: 263  
 Pio, Ercole: 260n  
 Piovani, Francesco: 135n  
 Pirandello, Luigi: 49 e n, 60 e n  
 Pirelli, Rosanna: 26n  
 Pirovano, Donato: 66n, 76n, 79n, 97n, 146n, 148n, 165-166n, 183n, 185-187n, 215n, 290-292n, 293, 297n, 301  
 Pirro, Maurizio: 33n  
 Pistola, Giulia: 77n, 227n  
 Pizzolato, Luigi F.: 75n  
 Plaisance, Michel: 169n  
 Plauto, Tito Maccio: 195, 261  
 Plebani, Tiziana: 148n  
 Plinio: 76n, 212  
 Plutarco: 353  
 Polcri, Alessandro: 85-86n, 88 e n, 89n, 142 e n  
 Polezzo Susto, Giovanna: 107n  
 Pompei, Giulio: 315n  
 Pontano, Eugenia: 80n  
 Pontano, Giovanni: 10, 80n, 165n  
 Porcelli, Bruno: 181n, 211 e n  
 Porrino, Gandolfo: 196 e n  
 Porta, Carlo: 182  
 Pozzi, Mario: 178n  
 Prandi, Michele: 219n  
 Procaccioli, Paolo: 67n, 136n, 193n  
 Properzio: 96n, 212  
 Pruvost, René: 363n,  
 Pulci, Luigi: 67n, 229 e n, 278 e n,  
 Puttenham, George: 355 e n, 360 e n  
 Quadri, Irene: 283n  
 Quaglio, Antonio Enzo: 68n  
 Quaquarelli, Leonardo: 68n, 71n  
 Quondam, Amedeo: 17n, 21 e n, 72n, 131n, 163n, 167n, 180n, 298n, 328n, 330n, 335n  
 Rabelais, François: 28  
 Raboni, Giulia: 298n  
 Raimondi, Ezio: 57n, 61n, 301n  
 Rangona Pallavicina, Argentina: 315n  
 Rangoni (famiglia): 86, 90  
 Ranzo, Mercurino: 99n  
 Rappazzo, Felice: 49n  
 Raverta, Ambrogio: 150n  
 Razzoli, Giulio: 284-286 e n  
 Rebecchini, Guido: 195-196n, 207n  
 Rebhorn, Wayne A.: 355n  
 Relihan, Constance C.: 358n  
 Renaldini, Panfilo de': 278, 279n  
 Renata di Francia: 262, 346-347 e n,  
 Renzi, Lorenzo: 206n  
 Residori, Matteo: 120n  
 Resta, Gianvito: 93n, 240n  
 Resta, Ilaria: 42n

Rhodes, Dennis Everard: 184n  
 Riccardi, Carla: 64n,  
 Riccò, Laura: 50n, 53n, 58n, 230n, 265n,  
 270n  
 Richardson, Samuel: 257  
 Riche, Barnabe: 354 e n, 361, 362-364 e  
 n, 365  
 Rimbart, Victoria: 120n, 127 e n, 128,  
 130n  
 Rimoldi, Antonio: 194n  
 Rinaldi, Micaela: 262n  
 Rinoldi, Paolo: 298n  
 Rizzarelli, Giovanna: 10, 148n, 273,  
 275-277n, 279-280n, 285n  
 Rizzo, Gino: 105n  
 Rizzo, Silvia: 145n, 318n  
 Roaf, Christina: 32n, 314n  
 Rochon, André: 164-165n  
 Rofia, Girolamo: 245n  
 Rofia, Roberto: 245n  
 Roggero, Marina: 148n  
 Romani, Werther: 32n, 51n  
 Romano, Angelo: 82n, 84n, 199  
 Romei, Annibale: 338, 339 e n  
 Romera Pintor, Irene: 263 e n, 268n  
 Ronconi, Giorgio: 136n  
 Roscoe, Thomas: 198 e n  
 Rossetti, Edoardo: 150n  
 Rossi, Antonio: 78n  
 Rossi, Luciano: 79n  
 Rossi, Sergio: 364n  
 Rossi, Vittorio: 105-106n  
 Rosso, Paolo: 99n  
 Rozzi (congrega): 112n, 230-231 e n,  
 233 e n, 234n, 244, 256  
 Rozzo, Ugo: 263n  
 Rua, Giuseppe: 188 e n, 293n  
 Rubini, Luisa: 285n  
 Ruggiu, Luca: 70n  
 Ruscelli, Girolamo: 179-180 e n, 196  
 Rusconi, Roberto: 54n, 325  
 Russo, Camilla: 68 e n, 69n  
 Russo, Emilio: 180n  
 Russo, Ferdinando: 182  
 Ryan, Lawrence V.: 353n  
  
 Sabbadini, Remigio: 101-102n  
 Sabini, Baldo: 291n  
 Sabini, Claudio: 291n  
  
 Sacchetti, Franco: 54, 65 e n, 109n, 165-  
 166n, 171n, 181n, 238 e n, 240, 332n  
 Sacchi, Luca: 274n  
 Saccone, Eduardo: 236 e n, 239n  
 Salimbeni, Nicolò: 73n  
 Salinari, Giambattista: 323n, 337n  
 Salomone: 82  
 Salvi, Giampaolo: 206n  
 Salvati, Lionardo: 190 e n  
 Salza, Abdelkader: 136n  
 Sandal, Ennio: 114n  
 Sanguinacci, Iacopo: 306n  
 Sannazzaro, Jacopo: 200  
 Sansovino, Francesco: 11, 31-32 e n, 33,  
 49-50, 216 e n, 311, 313, 314n, 315,  
 316-317 e n  
 Sant'Orbat, Veronica: 150-151  
 Santagata, Marco: 19n, 72n  
 Santorelli, Biagio: 26n  
 Sanudo, Marin: 182 e n  
 Sasso, Luigi: 220n  
 Savarese, Nicola: 269n  
 Savattieri, Cristina: 148n  
 Savoia, Emanuele Filiberto di: 264  
 Savorgnan Del Monte (famiglia): 86n,  
 90, 143n  
 Savorgnan del Torre, Francesco: 143n  
 Savorgnan, Antonio: 86n  
 Savorgnan, Francesco: 86 e n  
 Savorgnan, Giacomo: 86n  
 Savorgnan, Girolamo: 86n  
 Savorgnan, Lucina: 143 e n  
 Savorgnan, Maria: 86 e n, 143n  
 Sbarra, Stefania: 27n  
 Scala, Flaminio: 272  
 Scalvini, Giovita: 198n  
 Scardeone, Bernardino: 133 e n, 135 e n,  
 137  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich: 33-  
 34 e n, 35-38, 40, 42-43  
 Schlegel, August Wilhelm: 38n, 41n  
 Schlegel, Friedrich: 30, 33, 34 e n, 35,  
 38-42 e n  
 Schliek, Kaspar: 78, 79n  
 Schurink, Fred: 355n  
 Scolari, Antonio: 15 e n, 16n, 68n, 81n,  
 141n  
 Scotto, Girolamo: 276n, 287n  
 Scribonio, Menofilo: 25  
 Segni, Bernardo: 31

- Segre, Cesare: 28n, 49 e n, 164n, 228n, 238n
- Seneca, Lucio Anneo: 78n
- Senofonte Efesio: 24
- Sercambi, Giovanni: 79 e n, 82
- Sermini, Gentile (Pseudo): 11, 67n, 79, 80n, 82, 111 e n, 112-113n, 114 e n, 115-116n, 120n, 122, 124, 126, 128, 130 e n, 131n, 181n, 335
- Severi, Andrea: 70n, 77n, 87n
- Sforza d'Aragona, Ippolita: 229
- Sforza, Francesco I: 229
- Sforza, Francesco II: 149
- Sforza, Galeazzo Maria: 150n
- Sforza, Lucrezia: 149 e n
- Sforza, Ludovico (il Moro): 77n, 260n
- Sforza, Ottaviano Maria: 150n
- Shakespeare, William: 10, 34, 41, 247-248, 249 e n, 250n, 252, 254 e n, 256, 354n, 357n, 363, 365n
- Shinn, Abigail: 356n
- Sigismondo d'Austria: 78, 79n
- Sigismondo di Lussemburgo: 145-146
- Simonetta, Cicco: 78n
- Simonetta, Giovanni: 78n, 79n
- Simonetta, Marcello: 245n
- Simonetti, Manlio: 75n
- Simonin, Michel: 349n
- Sinicropi, Giovanni: 79n
- Siniscalco, Paolo: 75n
- Sirera, Josep Lluís: 263n
- Sisto IV: 78n
- Šklovskij, Viktor Borisovič: 43n
- Snyder, Jon R.: 31n, 61n, 168n
- Solerti, Angelo: 244n, 339n
- Soncin, Alvisa: 133n
- Soncino, Domenico: 315n
- Soranzo (famiglia): 90
- Sordet, Yann: 349n
- Sorrentino, Alfredo: 311n
- Sozzini, Mariano: 76n, 78, 79n, 85
- Speroni, Sperone: 133, 213, 272, 319
- Spongano, Raffaele: 180n
- Stampa, Gaspara: 136 e n
- Stefani, Federico: 182n
- Steiner, George: 354 e n
- Stewart, Pamela D.: 357n
- Stoppelli, Pasquale: 141n
- Strada Janovič, Clara: 43n
- Stramaglia, Antonio: 23-24n, 26-29 e n, 30n
- Straparola, Giovanni Francesco: 10, 139, 147 e n, 148n, 150 e n, 151-153n, 155n, 158n, 161n, 164n, 177n, 183 e n, 184, 185 e n, 186, 187-188 e n, 189n, 190, 214, 289 e n, 290-291n, 292-293 e n, 294n, 295, 296n, 297 e n, 298-299, 301 e n, 302, 304n, 308-309 e n, 311n, 332, 337-338, 357
- Stromboli, Carolina: 206n
- Stufa, Giulio della: 136n
- Stussi, Alfredo: 177 e n, 179n, 181 e n, 183 e n, 187n, 190 e n
- Taccone, Baldassarre: 260 e n
- Tangheroni, Marco: 20n
- Tarugi, Giovannangiola: 93n
- Tasso, Torquato: 42, 301 e n, 306n
- Tebaldeo, Antonio: 260n
- Tedaldi, Francesco: 67, 68n, 80, 98 e n
- Tempera, Mariangela: 262n
- Tenenti, Alberto: 88 e n
- Terpening, Ronnie H.: 325n
- Terreni, Andrea: 150n
- Terrusi, Leonardo: 11, 60n, 209
- Tessa, Delio: 182
- Testa, Enrico: 177n
- Thomas, William: 364 e n
- Thomasset, Claude: 122n
- Thompson, Stith: 107n
- Timeo di Tauromenio: 108
- Tinti, Paolo: 86, 87n
- Tirso de Molina (Gabriel Téllez): 42n
- Tisconi Benvenuti, Antonia: 73n, 86n, 277n, 284n, 285 e n
- Tolomei dell'Assassino, Stella: 73n
- Tolomei, Claudio: 196
- Tomasi, Franco: 318n
- Tommaseo, Nicolò: 49 e n
- Tommaso di Saluzzo: 81n
- Tonelli, Natascia: 66n, 122n, 127n, 130n
- Tonetto, Giada: 137n
- Torre, Andrea: 11, 122n, 311n
- Toscan, Jean: 350n
- Tosi, Paolo Antonio: 174n, 198n
- Tottel, Richard: 354n, 356
- Tournoy, Gilbert: 78 e n, 93 e n, 96-97n, 99n, 101n, 105 e n,
- Trachsler, Richard: 276n, 282, 283n

Traina, Giuseppe: 81n, 142n  
 Tramontana, Carmelo: 81n, 142n, 268n  
 Travi, Biancamaria: 64n  
 Travi, Ernesto: 144n, 300n  
 Trevisan, Benedetto (Benedetto Trivigiano): 158, 185, 186 e n, 296n, 298, 299n, 300 e n, 301n, 308  
 Trissino, Giangiorgio: 344, 351n  
 Trotula: 121n  
 Trovato, Paolo: 179n, 200n,  
 Trovò, Sabrina: 141n  
 Trunz, Erich: 36n  
 Tura, Adolfo: 90n

Vaccari, Olimpia: 20n  
 Vaccaro, Giulio: 227n  
 Vaccaro, Luciano: 194n  
 Vagenheim, Ginette: 101n  
 Valenti, Cristina: 260n  
 Valerio, Sebastiano: 210n  
 Valvassori, Giovanni Andrea: 279  
 Varchi, Benedetto: 319  
 Varotti, Carlo: 298n  
 Vasari, Giorgio: 13, 335 e n, 340 e n, 341 e n, 342  
 Vecchi Galli, Paola: 72n  
 Vega Ramos, Maria José: 52n, 58n  
 Vene, Magali: 349n  
 Venier, Matteo: 68n, 140n  
 Veniero, Domenico: 317n  
 Ventrone, Paola: 223 e n, 235n, 242 e n  
 Verardi, Carlo: 260  
 Verbeke, Werner: 101n  
 Vescovo, Piermario: 10, 247, 255n  
 Vettori, Francesco: 245n  
 Vettori, Giuseppe: 112n  
 Vettori, Pietro: 31, 55 e n  
 Vianello, Valerio: 67n, 190n  
 Viano, Vincenzo: 279 e n  
 Vicomercato, Bartolomeo: 133n  
 Vigo, Francesco: 68n, 112n, 141n, 198n  
 Villani, Gianni: 308n

Villari, Susanna: 262n, 263n, 265n, 271n, 336n  
 Virano Mora, Rosanna: 107n  
 Virgili, Antonio: 196n  
 Virgilio, Publio Marone: 96n, 259, 353  
 Visconti, Gaspare: 77 e n, 83, 84  
 Vitale, Vincenzo: 115n, 122n  
 Viti, Paolo: 66n, 67n, 76n, 105n  
 Von Kulessa, Rotraud: 147n  
 Von Tippelskirch, Xenia: 148n  
 Von Wiese, Benno: 36n

Walley, Robert: 354n  
 Watkins, Richard: 362n  
 Weaver, Elissa: 149n  
 Weinberg, Bernard: 16n, 31n, 50n, 51n, 52n, 53, 55n, 57n, 60n, 63n, 64, 168n  
 Weiss, Robert: 94n  
 Wells, Stanley: 355n  
 Whigham, Frank: 355n  
 Wilson, Thomas: 356 e n  
 Wolfer, Isabel: 95 e n, 96n  
 Wood, Sharon: 139n  
 Wyatt, Michael: 355n

Zabagli, Franco: 67n  
 Zaccarello, Michelangelo: 65n, 238n  
 Zambecari, Francesco: 78  
 Zambra, Luigi: 72n  
 Zampese, Cristina: 274n, 282n  
 Zanato, Tiziano: 67n, 72n, 290n  
 Zanella, Antonio: 105 e n, 107n  
 Zanetti, Daniel: 297n  
 Zanetti, Girolamo: 198 e n, 200n  
 Zannoni, Giovanni: 66n, 68n, 76n  
 Zarri, Gabriella: 118-119n, 127n, 148n  
 Zava, Alberto: 67n, 190n  
 Zava, Giulia: 242n  
 Zendri, Christian: 318n  
 Zenobi, Luca: 33n  
 Zilioli, Alessandro: 185n  
 Zimmermann, Margarete: 147 e n



## FrancoAngeli

### a strong international commitment

Our rich catalogue of publications includes hundreds of English-language monographs, as well as many journals that are published, partially or in whole, in English.

The **FrancoAngeli**, **FrancoAngeli Journals** and **FrancoAngeli Series** websites now offer a completely dual language interface, in Italian and English.



Since 2006, we have been making our content available in digital format, as one of the first partners and contributors to the **Torrossa** platform for the distribution of digital content to Italian and foreign academic institutions. **Torrossa** is a pan-European platform which currently provides access to nearly 400,000 e-books and more than 1,000 e-journals in many languages from academic publishers in Italy and Spain, and, more recently, French, German, Swiss, Belgian, Dutch, and English publishers. It regularly serves more than 3,000 libraries worldwide.

*Ensuring international visibility and discoverability for our authors is of crucial importance to us.*

---

## FrancoAngeli



torrossa  
Online Digital Library

# Vi aspettiamo su:

**[www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it)**

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE  
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,  
marketing, operations, HR

Psicologia e psicoterapia:  
teorie e tecniche

Didattica, scienze  
della formazione

Economia,  
economia aziendale

Sociologia

Antropologia

Comunicazione e media

Medicina, sanità



Architettura, design,  
territorio

Informatica, ingegneria  
Scienze

Filosofia, letteratura,  
linguistica, storia

Politica, diritto

Psicologia, benessere,  
autoaiuto

Efficacia personale

Politiche  
e servizi sociali



**FrancoAngeli**

La passione per le conoscenze

Questo   
LIBRO

 ti è piaciuto?

---

**Comunicaci il tuo giudizio su:**  
[www.francoangeli.it/opinione](http://www.francoangeli.it/opinione)



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI  
SULLE NOSTRE NOVITÀ  
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



**FrancoAngeli**

La passione per le conoscenze

Copyright © 2025 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835179641

**I** venti saggi raccolti nel volume propongono una riflessione pluri-prospettica sui vari nodi che caratterizzano il genere novellistico tra Quattro e Cinquecento. Al centro della ricerca si trova la molteplicità delle forme della narrazione breve, analizzate a livello linguistico, macrostrutturale e nella loro alternanza tra prosa e verso. Si indagano inoltre altri temi fondamentali quali il rapporto con i modelli e la loro eredità nella lunga durata; il legame con l'oralità; la collocazione nella normativa teorica cinquecentesca; l'ambigua relazione con il pubblico delle donne e la complessa caratterizzazione dei personaggi femminili che ne discende; l'osmosi con gli altri generi letterari; la fortuna europea.

*Sandra Carapezza* insegna Letteratura italiana all'Università degli Studi di Milano. Tra i suoi interessi di ricerca, oltre alla novella del Cinquecento, ci sono la *Commedia* dantesca, il poema rinascimentale, la *querelle des femmes* e i *Promessi sposi*. In ambito novellistico, ha pubblicato studi su Bandello, Cornazano, Costo, Doni, Giraldi, Grazzini, Sansovino e Straparola.

*Elisa Curti* insegna Letteratura italiana all'università Ca' Foscari Venezia. Si occupa di letteratura medievale e rinascimentale, con qualche sconfinamento nel Novecento. I suoi interessi, di taglio critico e filologico, si concentrano in particolare su Giovanni Boccaccio, Angelo Poliziano, la novellistica rinascimentale, Pietro Bembo e la poesia femminile cinquecentesca.

*Monica Marchi* insegna Letteratura italiana all'Università degli Studi di Siena. I suoi interessi di ricerca, di tipo critico-filologico, spaziano dal Quattrocento (Pseudo Gentile Sermini, Masuccio Salernitano, Bernardo Lapini, la produzione novellistica spicciolata) al Cinquecento (Giovanni Della Casa) sino al Novecento (Arturo Loria, Mario Tobino, Carlo Emilio Gadda).