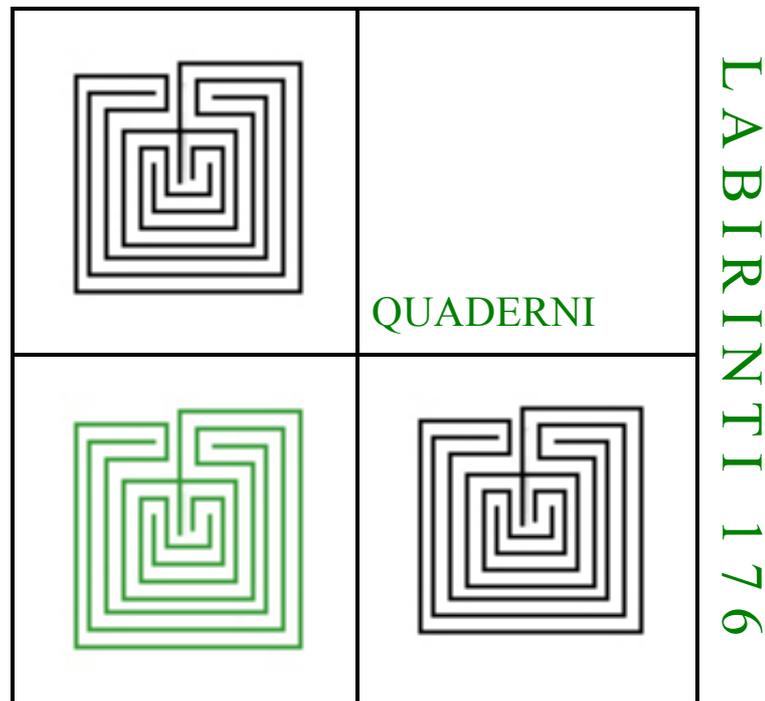


---

*BREVITAS*

PERCORSI ESTETICI TRA FORMA BREVE  
E FRAMMENTO NELLE LETTERATURE  
OCCIDENTALI

a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici



Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Labirinti 176



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*  
Caterina Mordeglia  
*Università degli Studi di Trento*  
Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 176  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-805-8

*BREVITAS*  
PERCORSI ESTETICI TRA FORMA BREVE  
E FRAMMENTO NELLE LETTERATURE  
OCCIDENTALI

a cura di  
Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



## SOMMARIO

CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Breve/lungo. Declinazioni letterarie di due radicali cognitivi	7
---	---

### I. ESPLORAZIONI STORICO-TEORICHE

IRÈNE KRISTEVA, Le fragment: l' <i>opus hoc tenue</i> par excellence	49
ADALGISA MINGATI, Forma breve e narrazione a cornice: le 'serate' o 'veglie' nella prosa russa (1770-1840)	67
MARTA AGUDO, El poema en prosa y su presunta brevedad	87
INJAZETTE BOURAOUI MABROUK, S'écrire dans l'intranquillité et le trouble du fragment: le cas de Jacques Dupin	101

### II. LE FORME BREVI DELLA POESIA

GIULIANA CALABRESE, Breves poemas sin poeta: el haiku en la poesía española contemporánea	117
ENRICO RICCARDO ORLANDO, I <i>Frammenti</i> di Giovanni Boine	135
ERIK PESENTI ROSSI, La poesia di Mario Novaro: una filosofia breve?	161
JASMINE BLASIOTTI, «Gusci» di poesia nell' <i>Harmonium</i> di Wallace Stevens	181
JACOPO GALAVOTTI, La costanza del dolore nel libro di una vita: <i>Casa e campagna</i> di Umberto Saba	197
JORDI DOCE, Contra la muerte. La escritura breve en Elias Canetti	215
STEFANO PRADEL, Léxico de la ruina: <i>Al dios del lugar</i> de J.Á. Valente	227

### III. LE FORME BREVI DELLA PROSA

FLAVIA PALMA, La manipolazione della <i>brevitas</i> novellistica nelle <i>Cene</i> del Lasca	243
NICOLÒ RUBBI, La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar	269
CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Al di qua e al di là del romanzo. Forme brevi e tensione unitaria nella narrativa italiana degli anni Ottanta	281
PAOLO GERVASI, Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari	317
ANTONIO COIRO, Una storia «distratta e interrotta»: il racconto frammentario di <i>Piove all'insù</i> di Luca Rastello	347
STEFANO PRADEL, Un tentativo di chiusura, un tentativo di apertura	357

FLAVIA PALMA

LA MANIPOLAZIONE DELLA *BREVITAS* NOVELLISTICA  
NELLE *CENE* DEL LASCA

«La novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba), ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*)»: <sup>1</sup> così Cesare Segre definisce la novella, ponendola in relazione con altre forme narrative medievali, tutte accomunate dalla brevità, che è considerata d'altro canto un tratto peculiare del genere novellistico fin dalle sue origini. Lo stesso Boccaccio doveva esserne ben consapevole se, nella *Conclusione dell'autore* del suo *Decameron*, ipotizzava che l'aver scritto dei racconti troppo lunghi poteva essere una potenziale accusa mossa contro di lui dai suoi detrattori. <sup>2</sup>

Una delle rare opere rinascimentali dedicate a un'analisi teorica della novella, il trattato di Francesco Bonciani intitolato *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), <sup>3</sup> pur non ripor-

---

<sup>1</sup> Segre 1989, 48.

<sup>2</sup> Boccaccio 2012, 912.

<sup>3</sup> Al contrario di quanto si verifica per altri generi letterari, come l'epica e la tragedia, le opere teoriche cinquecentesche sulla novella sono davvero poco numerose: quello di Bonciani è l'unico trattato dedicato esclusivamente alla novella, ma possono essere annoverate altre opere contenenti delle sezioni inerenti a una trattazione teorica del genere novellistico. Si tratta, per esempio, del *Dialogo de' giuochi* (1572) di Girolamo Bargagli, che nella parte conclusiva dà delle indicazioni su come narrare novelle, e delle *Cento novelle*

tando passi del tutto espliciti sulla *brevitas*, offre comunque delle tracce che ne mettono in evidenza l'importanza in campo novellistico. Nel dare una definizione delle novelle comiche, su cui è incentrata la sua analisi, Bonciani affermava che esse sono «imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, *di ragionevol grandezza*, in prosa, che per la narrazione genera letizia». <sup>4</sup> Più avanti, rifacendosi alla *Poetica* aristotelica su cui è modellato l'intero trattatello, sottolineava la necessità di creare una narrazione organica, dotata di un inizio, un mezzo e una fine, e aggiungeva che era necessario fare attenzione alla scelta degli episodi da narrare, sostenendo in particolare che «questo allora verrà fatto ottimamente che si piglieranno degl'episodii quegli solamente che necessarii sono e senza' quali l'azione sarebbe monca e 'mperfetta» <sup>5</sup> e concludendo che «Artistotile oltre modo biasima quella sorte di componimenti che *o troppo spessi o non necessarii eposodii* contiene». <sup>6</sup> Associando tutte queste indicazioni, dalla «ragionevol grandezza» alla scelta dei soli episodi necessari a far sì che il racconto abbia uno svolgimento chiaro e completo, fino all'ammonimento a evitare «componimenti troppo spessi», si può facilmente concludere che la novella fosse intesa dal Bonciani come un genere di estensione, se non brevissima, comunque limitata. Ma, al di là di qualsiasi definizione teorica, la convinzione che la brevità sia connaturata alla novella è evidente fin dalle prime manifestazioni del genere in Italia, basti pensare all'anonimo *Novellino*, e condizionerà sempre gli autori che vi si dedicheranno. Nel Cinquecento italiano si ha, però, un caso particolarmente interessante, rappresentato da una raccolta di novelle in cui la lunghezza dei raccon-

---

*scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di altre cento novelle antiche* di Francesco Sansovino, in apertura della quarta edizione delle quali si ha il *Discorso sopra il "Decameron"* (1571). Per una descrizione di questi testi vd. per esempio Carapezza 2014; Alfano 1998 e 2002. Per quanto riguarda, invece, la *Lezione* di Bonciani vd. anche Snyder 1989.

<sup>4</sup> Bonciani 1972, 145. I corsivi qui e in seguito sono miei.

<sup>5</sup> Ivi, 153.

<sup>6</sup> Ivi, 154.

ti gioca un ruolo davvero centrale. Si tratta delle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca: l'opera è divisa in tre parti, intitolate *Prima*, *Seconda* e *Terza Cena* e distinte per il fatto che contengono novelle rispettivamente «piccole», «mezzane» e «grandi». Sebbene vari siano stati gli studi che hanno preso in esame la raccolta del Lasca,<sup>7</sup> nemmeno nelle indagini sull'architettura dell'opera e sui suoi debiti e innovazioni rispetto al modello decameroniano è stato dato il giusto rilievo a un elemento estremamente innovativo, che costituisce un *unicum* all'interno del panorama novellistico rinascimentale e post-rinascimentale italiano: mai, infatti, si era vista né si vedrà in seguito una raccolta di novelle la cui articolazione interna è puramente basata sulla lunghezza dei racconti contenuti.

Questo intervento si propone, quindi, di analizzare il modo in cui il Lasca ha manipolato la *brevitas* novellistica per costruire la sua opera, innovando una tradizione che risaliva al Boccaccio e che sfruttava in particolare il principio della comunanza tematica per raggruppare racconti di per sé irrelati e autoconclusi. Il confronto tra alcuni *loci* rilevanti delle *Cene* e la lettera che il Lasca scrisse a Masaccio di Calorigna, volta ad illustrare i suoi progetti letterari, permetterà di individuare le motivazioni soggiacenti all'organizzazione di quest'opera decisamente *sui generis*.

Per poter meglio comprendere la strategia compositiva del Lasca è bene chiarire le travagliate vicende testuali ed editoriali delle *Cene*. Il Grazzini, vissuto a Firenze tra il 1503 e il 1584, fu particolarmente attivo nella vita culturale e accademica della città, tanto da essere membro non solo dell'Accademia degli Umidi (poi Accademia Fiorentina), ma anche tra i fondatori dell'Accademia della Crusca. Nonostante le *Cene* siano una del-

---

<sup>7</sup> Per la struttura della cornice e dell'opera in generale vd. Clements, Gibaldi 1977; Guglielminetti 1972, 1984 e 1989; Picone 2000; Cottino-Jones 1989 e 1994; Laroche 1994; Plaisance 1989. Per lo stile delle novelle vd. Barberi Squarotti 1961; Russo 1961. Per il gusto del macabro e la violenza quali elementi dominanti nelle novelle vd. Alberti 1947; Pullini 1955.

le raccolte novellistiche più interessanti del Cinquecento italiano, la fama dell'autore è dovuta principalmente alla sua produzione teatrale e lirica: le sue novelle, infatti, rimasero manoscritte fino al Settecento. D'altro canto, le *Cene*, composte a partire dagli anni Quaranta, non ci giunte complete, o per problemi legati ai testi traditi o più probabilmente perché non furono nemmeno portate a termine. La revisione definitiva da parte dell'autore è comunque da escludere se nell'autografo della *Prima Cena* sono presenti due appunti che testimoniano l'intenzione del Lasca di apporre delle modifiche a due diverse novelle.<sup>8</sup> Questa condizione precaria dell'opera non impedisce comunque di coglierne nel complesso la struttura, nonché di apprezzarne le qualità e il carattere eversivo rispetto alla tradizione e al modello boccacciano. Anzi, l'esistenza di prove che testimoniano diverse fasi redazionali garantisce la possibilità di capire più a fondo la novità delle proposte del Grazzini.

Sebbene, secondo i disegni dell'autore, l'opera dovesse contenere trenta novelle, dieci per ogni *Cena*, della *Terza* ci sono pervenute solo la decima novella e la conclusione, che vale per l'intera opera. Il codice magliabechiano VI 190, che risale all'incirca alla fine secolo XVI, attesta, però, una fase redazionale precedente a quella tramandata dagli altri manoscritti superstiti e sicuramente anteriore al 1549:<sup>9</sup> il codice riporta la *Lettera a Masaccio di Calorigna*, a cui il Lasca descrive i suoi progetti letterari, seguita da tre novelle, rappresentative ognuna della propria categoria di appartenenza. La prima novella, quella «piccola», diventerà la II 2 nella redazione seguente; la seconda, la «mezzana», evolverà successivamente in tre diverse novelle

---

<sup>8</sup> In merito a ciò, Riccardo Brusca gli definisce il *corpus* novellistico grazzinziano «o incompleto o mutilo, nella seconda *Cena* particolarmente tormentato, quasi a denunciare un'opera tanto lontana dal "si stampi" da rimanere esposta non solo a timorate revisioni, ma anche a più consistenti riscritture» (Brusca gli 1976a, IX).

<sup>9</sup> Nella *Lettera a Masaccio da Calorigna*, lo Stradino, ossia Giovanni Mazzuoli da Strada, morto nel 1549, risulta ancora vivo (cfr. Brusca gli 1976a, X).

(la I 5, la II 1 e la II 3); mentre la terza, la «grande», ossia la novella di Bartolomeo degli Avveduti, è considerata la prima prova del Lasca in campo novellistico, risalente al 1539 e concepita come novella 'spicciolata'.<sup>10</sup> Riassumendo, le edizioni moderne delle *Cene* constano di ventuno o ventidue novelle, a seconda che, accanto alle dieci delle *Prima* e alle dieci della *Seconda Cena*, venga accolta nella *Terza Cena* oltre alla decima novella, l'unica pervenuta della sua sezione, anche quella di Bartolomeo degli Avveduti. L'opera annovera, inoltre, una *Introduzione al novellare*, una conclusione per la *Prima Cena* e una per la *Terza*,<sup>11</sup> un'introduzione e una conclusione per la *Seconda Cena*.

Un'attenta analisi della *Lettera a Masaccio di Calorigna*, messa a confronto con l'*Introduzione al novellare*, getta maggiore luce sui disegni del Lasca in merito alla strutturazione della sua raccolta e all'evoluzione dei suoi progetti letterari. Questa lettera si articola in cinque momenti fondamentali: la spiegazione delle ragioni che hanno indotto il Lasca a rivolgersi proprio a Masaccio;<sup>12</sup> l'ironica lode allo Stradino; la descrizione dell'articolazione interna delle *Cene*; l'attacco ai detrattori; la chiusa, in cui il Lasca dà le ultime direttive a Masaccio, affinché faccia trascrivere per lo Stradino le tre novelle senza la lettera, che deve rimanere confidenziale.

L'autore apre, perciò, il suo discorso spiegando le due ragioni per cui ha deciso di inviare proprio a Masaccio questo primo

---

<sup>10</sup> Se, nella sua edizione della raccolta grazziniiana, Brusca gli esclude questa novella dalla *Terza Cena*, affermando che «niente, tranne la lunghezza, dimostra che essa le appartenne realmente» (Brusca gli 1976b, 532), Guglielminetti, forte della *Lettera a Masaccio*, è di opinione contraria e ritiene la novella di Bartolomeo degli Avveduti parte integrante dell'opera (Guglielminetti 1984, 44).

<sup>11</sup> Come già accennato sopra, la conclusione della *Terza Cena* funge da conclusione anche per l'intera opera.

<sup>12</sup> Molti studiosi (cfr. Bruni 1969, 161; per Brusca gli vd. Grazzini 1976, 385) sono concordi nel considerare Masaccio di Calorigna un personaggio di invenzione; Marga Cottino-Jones, invece, ritiene si tratti di un uomo non solo realmente esistito, ma anche noto all'epoca (Cottino-Jones 1994, 87 n. 7).

saggio della sua opera: da un lato questi sarebbe già a conoscenza della intenzioni dell'autore, che quindi non ritiene di doversi dilungare troppo nella spiegazione dei suoi progetti; dall'altro il Lasca, consapevole del carattere burbero e irrispettoso del suo destinatario, vuole dimostrare di non desiderare alcuna ricompensa in cambio della sua impresa letteraria. Al di là dell'ironica descrizione di Masaccio, in controtendenza rispetto alla tradizione encomiastica, ma anche alla pratica di rivolgersi a personaggi illustri affinché si facciano patroni di un'opera letteraria, a rivestire maggiore interesse ai fini dell'inquadramento dei progetti del Lasca è la prima delle ragioni addotte: il fatto che Masaccio conosca i piani dell'autore consente, infatti, a quest'ultimo di riassumere sinteticamente i tratti salienti della sua raccolta, evocando per contrasto e con sottile ironia quanto riscontrabile nella tradizione novellistica precedente:

*T'è noto e chiarissimo, perché più tosto di verno, si può dire, e di notte, un miglio o poco più longi dalla nostra città, dentro a un bello e riguardevol salotto d'un ben posto e agiato palazzo, intorno al fuoco ardente in legno secco di pino e di ulivo, che nel fin della primavera o al principio della state, e a mezzo il giorno sopra la verde e minutissima erbetta, al suave odore di mille diverse maniere di vaghi fiori, vicino a qualche limpida e freschissima fontana, alla dolce ombra di verdissimi allori o di pannocchiuti arcipressi, raccontate fussino.*<sup>13</sup>

A questi richiami ironici agli scenari idilliaci delle cornici delle raccolte di novelle precedenti, fa seguito l'anafora di sette «sai» con cui il Lasca richiama velocemente la composizione e l'organizzazione della sua brigata, sottolineando nuovamente come Masaccio sia già a conoscenza di questi dettagli della sua opera. A questo proposito va fatto notare che la scelta della novelle come passatempo volto a scacciare la noia e a dare piacere ai presenti prevede che i giovani narrino «cinque novelle innan-

---

<sup>13</sup> Grazzini 1976, 385. Tutte le citazioni dalle *Cene* sono tratte dall'edizione curata da Riccardo Bruscelli, sebbene non sia mancato anche un raffronto con la precedente edizione Verzoni. I corsivi qui e altrove sono miei.

zi e cinque doppo cena»,<sup>14</sup> scelta che subirà una variazione nella seconda redazione dell'opera, in cui solo le novelle «grandi», a causa della loro ingente mole, dovranno essere narrate in due momenti diversi, mentre le «piccole» e le «mezzane» saranno raccontate tutte prima del banchetto serale, che chiude ogni ritrovo.

È solo dopo la parentesi pseudo-encomiastica dedicata allo Stradino che il Lasca torna ad illustrare i suoi piani, descrivendo nel dettaglio il criterio quantitativo su cui si basa l'articolazione della sua raccolta. Ecco il passo in questione:

Sia contento adunque, non per amor mio ma per i meriti suoi, queste mie tre favole mandarli [*scil.* allo Stradino]: tre dico, perché sendomi risoluto di dieci, trenta comporne, *ognuna della sua decina porterà il segno e darà il saggio. E questo fo per mostrare* che nel modo che sta quella grande di Bartolomeo, la quale tu sai per che stran modo m'uscissi delle mani, come la sia, *le mezzane e le piccole so fare; così volendo dieci grandi comporne, dieci mezzane e dieci piccole, la più grande delle maggiori, la maggior delle mezzane e la men corta delle piccole ti mando*, tutte e tre amorose. Una in allegrezza e in gioia a uso di commedia, un'altra a guisa di tragedia in amaritudine e in dolore fornisce: l'altra in dolce e in amaro, in pianto e in riso fornendo, terrà dell'uno e dell'altro modo.<sup>15</sup>

In questo brano il Lasca è molto chiaro nel sottolineare come la lunghezza delle novelle non sia affatto un elemento secondario, ma anzi il principio di base su cui si fonda il suo progetto letterario. I tre racconti che egli invia a Masaccio vogliono, infatti, 'portare il segno' e 'dare il saggio' della sezione o «decina» a cui appartengono e questo è reso possibile proprio per il fatto che essi si distinguono per la loro maggiore o minore estensione sulla pagina. L'individuazione del tema trattato è del tutto marginale: il Lasca si limita a dire che tutte e tre le novelle proposte sono di argomento amoroso, distinte perché una è a lieto fine, una a fine infelice, mentre l'ultima contiene elementi tanto comici quanto tragici. È chiaro, però, che queste indica-

---

<sup>14</sup> Ivi, 386.

<sup>15</sup> Ivi, 390-391.

zioni tematiche sono solo accidentali e non hanno alcun peso nella strutturazione interna della raccolta: ciò che davvero distingue le tre *Cene* è l'ampiezza delle novelle che le costituiscono. Questa scelta strutturale, inoltre, si configura come una vera e propria sfida: il Lasca dice, infatti, di voler «mostrare» di essere in grado di scrivere anche le novelle «mezzane» e «piccole», oltre alle «grandi», com'è quella di Bartolomeo degli Avveduti.

Questo desiderio di dare prova delle proprie capacità ritorna anche nell'*Introduzione al novellare*, quando la regina della brigata decide di proporre ai compagni i suoi progetti di intrattenimento per le loro serate. Gli incontri della brigata di novellatori si svolgono a Firenze in una imprecisata fine di gennaio tra il 1540 e il 1550 nella casa di Amaranta, giovane vedova. Il gruppo è composto da cinque gentiluomini e altrettante gentildonne: dopo una battaglia con le palle di neve, quadro vivace e inedito per le cornici delle opere novellistiche, la compagnia si riunisce attorno al fuoco, a dispetto del maltempo esterno. È in questo frangente che uno dei giovani uomini mostra la sua copia del *Decameron*, inducendo una delle donne a proporre che ciascuno scelga una *Giornata* e la legga, in modo che, essendo i presenti dieci, ognuno abbia la possibilità di intervenire attivamente. Mentre i giovani si contendono le *Giornate*, «ché chi voleva la quinta, chi la terza, altri la sesta, altri la quarta e chi la settima»,<sup>16</sup> Amaranta offre una soluzione alternativa:

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, 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, sofistiche, astratte e capricciose.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ivi, 9.

<sup>17</sup> Ivi, 10-11.

È proprio in questo passo che molti studiosi hanno rinvenuto, da un lato, il debito del Lasca nei confronti del *Decameron* e, dall'altro, il tentativo di allontanarsi da esso. Michelangelo Picone ha dichiarato, infatti, che viene qui preferito il principio manierista della riscrittura letteraria a quello classicista della fedele imitazione,<sup>18</sup> mentre Marga Cottino-Jones ha parlato di una «sfida al *Decameron*», inserendola all'interno di un più ampio contesto di trasgressione rispetto alla società contemporanea, ravvisabile nell'intera opera.<sup>19</sup> Dal canto suo, invece, Francesco Bruni giustifica questo richiamo a Boccaccio e il suo successivo accantonamento come la volontà da parte del Lasca di inserire la sua opera nel solco della tradizione, per nobilitarla e sottolinearne il carattere impegnato, senza però sottomettersi passivamente al modello.<sup>20</sup>

Per quanto le parole di Amaranta possano suonare come un atto di sfida, un tentativo di superare il maestro, rivendicando individualità e autonomia, è in un altro momento del discorso della giovane che va individuato il vero punto di rottura nei confronti del modello. Fin qui, infatti, la padrona di casa ha semplicemente proposto di non limitarsi a una lettura di un testo già scritto e canonizzato, per quanto di straordinario valore, ma di proporre delle storie nuove, allo scopo di intrattenere. Si ha certamente un implicito tentativo di rivalsa da parte del Lasca, che, per bocca di un suo personaggio, si dichiara in grado di realizzare qualcosa di originale e piacevole, anche se stilisticamente non altrettanto elevato quanto l'opera boccacciana.<sup>21</sup> Tuttavia, in merito alle tematiche e alle trame sviluppate, le novelle grazzianiane si inseriscono nel solco della tradizione tracciata da Boccaccio e sono riconducibili, se non sempre al *Decameron*, almeno ad altre opere novellistiche precedenti, dal *Novelliere* di Ser-

---

<sup>18</sup> Picone 2000, 133.

<sup>19</sup> Cottino-Jones 1994, 94.

<sup>20</sup> Bruni 1969, 109.

<sup>21</sup> Ma anche questa dichiarazione di inferiorità deve essere accolta con prudenza, perché facilmente riconducibile al tradizionale *topos modestiae*.

cambi al *Novellino* di Masuccio Salernitano. Non è, quindi, a livello tematico che va ricondotta la dichiarata ricerca di «novità e varietà» proposta da Amaranta. Eversiva rispetto alla tradizione è, infatti, la scelta di principio organizzativo della materia novellistica. Così la regina della brigata prosegue:

Stasera è giovedì e, come voi sapete, non quest'altro che verrà, ma quell'altro di poi è Berlingaccio: e però voglio e chieggiovi di grazia che questi altri due giovedì sera vegnenti vi degniate di venire a cenare similmente con mio fratello e meco; perciò che *stasera, non avendo tempo a pensare, le nostre favole saranno piccole; ma queste altre due sere, avendo una settimana di tempo, mi parrebbe che nell'una si dovessero dir mezzane, e nell'altra, che sarà la sera di Berlingaccio, grandi*. E così *ciascheduno di noi, dicendone una piccola, una mezzana e una grande, farà di sé prova nelle tre guise*: oltre che il numero ternario è tra gli altri perfettissimo, richiudendo in sé principio, mezzo e fine.<sup>22</sup>

Come già visto nella *Lettera a Masaccio*, torna il criterio della lunghezza come principio distintivo delle tre diverse *Cene*. Esso, inoltre, garantisce nuovamente che tutti i presenti possano 'fare di sé prova nelle tre guise', dimostrando così la propria bravura, eloquenza e versatilità come narratori. D'altro canto la lunghezza si configura, qui ancora più che nella *Lettera a Masaccio*, non solo come un principio organizzativo della materia narrativa, ma anche come un condizionamento per le attività della brigata: non sono, infatti, le novelle ad essere adattate alle necessità del gruppo dei giovani, ma sono le serate stesse ad essere gestite e organizzate a seconda del tipo di novelle che devono essere narrate. Per fare un esempio, alla fine della *Seconda Cena* e in vista della *Terza*, la brigata non solo si accorda per trovarsi molto prima di quanto non abbia fatto nei due giovedì precedenti, ma modifica anche l'organizzazione stabilita, decidendo di narrare non tutte le novelle prima di cena, come è stato fatto fino ad allora, ma cinque prima e cinque dopo il banchetto, scelta che pur ricordando quella proposta nella *Lettera a*

---

<sup>22</sup> Grazzini 1976, 11-12.

*Masaccio* e sopra riportata, è qui motivata dal fatto che le novelle da narrare saranno lunghe e porteranno via molto più tempo delle precedenti.<sup>23</sup>

Questa strutturazione della raccolta sulla base della lunghezza dei testi è un punto fermo nella progettazione complessiva dell'opera, tanto che il Lasca, pur avendo apportato delle modifiche ad altri aspetti del suo progetto rispetto a quanto affermato nella *Lettera a Masaccio*, non ha mai cambiato idea a tal proposito, come testimonia un elenco delle sue opere, stilato probabilmente nel 1566, in cui le *Cene* sono descritte nel seguente modo:

Le Cene, o vero il Trentafavole, che sono trenta Novelle dette in Firenze da cinque Huomini, e da cinque giovani Donne di verno intorno al fuoco a veglia, in tre Giovedì; che l'ultimo venne a essere il giorno di Berlingaccio: dove se ne dissero cinque innanzi, e cinque doppo cena; per essere state le maggiori, e le più lunghe; perciocchè le prime furono piccole, e le seconde mezzane, scritte, e composte ad imitazione del Boccaccio.<sup>24</sup>

Nell'analizzare questa descrizione, Michelangelo Picone si è cimentato in un suo confronto contrastivo con il *Proemio* del *Decameron*: «All'ambientazione campagnola, propria del modello, la copia laschiana oppone un'ambientazione cittadina ("in Firenze"); alla disproporzione fra narratrici e narratori (sette contro tre) sostituisce l'assoluta parità fra i sessi (cinque e cinque); al tempo estivo o tardo primaverile, come più adatto alla fabulazione, preferisce il tempo invernale ("di verno"); invece che nelle ore pomeridiane, le novelle vengono raccontate in quelle notturne ("a veglia"), e non più su un prato bensì attorno al camino ("intorno al fuoco")». <sup>25</sup> In questo modo, analizzando la relazione/opposizione rispetto al modello decameroniano, lo studioso ha dato molto più rilievo a elementi minuti rispetto alla

---

<sup>23</sup> Grazzini 1976, 324.

<sup>24</sup> Verzone 1882, CXXIII. Indicazioni in proposito vengono fornite anche in Bruni 1969.

<sup>25</sup> Picone 2000, 130-131.

più evidente effrazione del principio di organizzazione delle novelle, limitandosi a osservare che le *Cene* si presentano come «un *Decameron* decurtato, diviso in tre giornate (meglio “nottate”) invece che in dieci, e caratterizzato da una progressione non tematica o ideologica bensì quantitativa: dalle novelle brevi della prima *Cena*, si passa a quelle mezzane della seconda, per arrivare a quelle lunghe della terza».<sup>26</sup>

A ben vedere, nella breve descrizione dell’opera sopra citata, l’autore dichiara senza alcuna remora il suo debito a livello tematico nei confronti di Boccaccio, mentre a costituire un altrettanto chiaro elemento di novità è proprio la scelta di distinguere le novelle non sulla base degli argomenti trattati, ma in base alla pura lunghezza. È interessante notare, poi, che solo le novelle «piccole» e le «mezzane» sono associate a Boccaccio, mentre le «grandi» costituiscono quasi un mondo a sé ed è proprio in merito a queste ultime che Marziano Guglielminetti ha riconosciuto la maggiore forza eversiva del Lasca nei confronti della tradizione novellistica, evidenziando che «l’intento programmatico del Grazzini di accrescere di ‘cena’ in ‘cena’ le dimensioni delle sue novelle comincia a svelarsi per qualcosa di più serio di quanto ci si poteva aspettare», sottolineando come le due novelle «grandi» pervenuteci si avvicinino a quello che diventerà poi il romanzo, allontanandosi di conseguenza dalla forma breve che dovrebbe, invece, caratterizzarle.<sup>27</sup>

La lunghezza delle novelle, quindi, ben lungi dall’essere un mero espediente formale, costituisce il principio fondamentale, che detta tanto la struttura della raccolta quanto l’organizzazione delle attività della brigata dei novellatori, che si premurano di giustificare eventuali effrazioni alla norma, comunque poco numerose. D’altro canto quello dei limiti di estensione del racconto è l’unica regola esplicita che Amaranta impone ai suoi compagni, mentre tutto il resto viene gestito secondo un regime

---

<sup>26</sup> Ivi, 131.

<sup>27</sup> Guglielminetti 1984, 43.

«repubblicano», in cui non ci sono né re né regine ufficiali,<sup>28</sup> l'ordine di intervento dei novellatori è stabilito per estrazione e non si hanno vincoli sugli argomenti narrabili. È, quindi, proprio in questa scelta *sui generis* di organizzare e distinguere le novelle per lunghezza che il Lasca infrange le regole della tradizione e si dimostra innovativo nei confronti del modello boccacciano, tanto che Francesco Bruni definisce notevole la scelta del Grazzini di non adottare il criterio tematico per ordinare i racconti, preferendogli una «tripartizione che investe la tecnica narrativa di ogni gruppo», e aggiunge che «un criterio simile sarebbe stato inconcepibile per il Boccaccio, cui pure era ben nota la differenza tra certe rapide novelle ispirate ai canoni della *brevitas*, e le narrazioni di respiro più ampio».<sup>29</sup>

A questo punto è legittimo chiedersi se alla distinzione delle novelle in «piccole», «mezzane» e «grandi» soggiaccia anche una diversa distribuzione dei temi trattati, che, per quanto non dichiarata apertamente dall'autore, possa almeno in parte ricollegare le *Cene* alla tradizione dei novellieri precedenti, non solo, quindi, al *Decameron*, ma anche per esempio al *Novellino* di Masuccio Salernitano. Questi, infatti, pur non sfruttando l'espediente delle brigate dei novellatori, aveva strutturato la sua raccolta in cinque parti, in base ai diversi argomenti trattati nelle novelle.

È stato, però, più volte sottolineato dagli studiosi che le *Cene* vedono una dominante presenza delle novelle di beffa,<sup>30</sup> in cui tendono a emergere prepotentemente la violenza, il gusto per il macabro e i toni grotteschi. Se Robert Rodini ha dichiarato che la *Seconda Cena* manifesta maggiore varietà narrativa e più consistenti contrasti nel tono della narrazione, con esempi di ambientazione pastorale nella II 1, di elementi fantastici e pre-

---

<sup>28</sup> Amaranta, però, in quanto padrona di casa, riveste in via del tutto ufficiale una posizione di preminenza rispetto agli altri membri della brigata.

<sup>29</sup> Bruni 1969, 110.

<sup>30</sup> Si vedano ad es. Brusca 1976a e Cottino-Jones 1994. Per l'analisi delle varie tipologie di beffa presenti nelle *Cene* vd. Plaisance 1972.

barocchi della II 3 e di tragedia grottesca della II 5,<sup>31</sup> non si può comunque negare che a dominare la scena sia proprio le beffa, con due sole evidenti eccezioni, le quinte novelle della *Prima* e della *Seconda Cena*, entrambe dedicate ad amori tragici. Il fatto che esse vengano collocate in due diverse sezioni dell'opera, pur essendo tematicamente affini, va a provare ulteriormente che il Lasca non ha dato alcun rilievo al principio tematico per organizzare la sua raccolta, ma ha preferito, come ha notato Brusagli, una successione delle novelle dominata dal criterio della similitudine e della serialità.<sup>32</sup> Il favore accordato dal Grazzini alla beffa e la sua preponderante adozione nell'intera opera sono, quindi, un'ulteriore prova della novità rappresentata dalla sua raccolta rispetto alla tradizione: nessun principio tematico può essere utilizzato per stabilire delle distinzioni tra le tre sezioni in cui la raccolta è divisa.

Esclusa, quindi, una qualsiasi rilevanza del principio tematico nell'organizzazione dell'opera, è bene capire quali logiche e strutture narrative vengano sfruttate per realizzare le novelle delle tre *Cene*, affinché le tre tipologie siano distinguibili le une dalle altre. A proposito Francesco Bruni ha parlato di impiego di «tecniche narrative gradatamente diverse» e sottolineato che «le novelle “piccole” della I *Cena* non si svolgono mai in più di due momenti, connessi fra loro in una narrazione breve, concentrata e unitaria. Differente l'impianto delle “mezzane”: il racconto si articola infatti in due o tre tempi, nettamente separati». <sup>33</sup> Ha aggiunto, poi, che la «prova estrema di questa “rondanza” di strutture narrative all'interno di una singola novella, il Lasca la offre nelle novelle “grandi” dell'ultima giornata, elaborando una tecnica narrativa ancora più complessa e aggrovigliata». <sup>34</sup> Anche Rodini ha notato gradi di elaborazione diversi della novella tradizionale nelle tre sezioni che compongono le *Cene*,

---

<sup>31</sup> Rodini 1970, 151.

<sup>32</sup> Brusagli 1976a, XIX.

<sup>33</sup> Bruni 1969, 144-145.

<sup>34</sup> Ivi, 148.

dichiarando la sua preferenza per i racconti brevi e sostenendo che la lunghezza sia un «handicap» per il Lasca, che gli sembra incapace di unire diversi episodi in un'unità superiore.<sup>35</sup> Dal canto suo Giorgio Pullini, nell'analizzare quella che ha definito la «struttura dispersa» delle raccolte di novelle del Cinquecento, di cui ha evidenziato la tendenza ad accostare episodi differenti, legati tra loro o dalla successione temporale o da affinità d'occasione o dall'identità dei personaggi, senza una più alta aspirazione all'unità narrativa, ha individuato come una costante nella novellistica grazzianiana l'«iterazione dello stesso caso in una sola novella, con la semplice variazione dei particolari accessori».<sup>36</sup>

La diversa lunghezza dei racconti delle tre *Cene* sarebbe, quindi, determinata dalla maggiore o minore accumulazione all'interno delle novelle di episodi, che possono anche essere o meno oggetto di indugio descrittivo. Una prova convincente di questo si può ottenere confrontando tre novelle, la I 3, la II 4 e la II 6, aventi come protagonisti gli stessi personaggi, sempre intenti a organizzare astute beffe: si tratta di Scheggia e Pilucca,<sup>37</sup> che ricordano da vicino i Bruno e Buffalmacco boccacciani. L'unico motivo per cui la prima di queste tre novelle è in una sezione diversa dell'opera rispetto alle altre due è la sua lunghezza: la I 3, infatti, è all'incirca la metà della II 6. Il fatto, poi, che la II 4 sia lunga quasi il doppio della II 6 stessa ha indotto il Lasca a giustificarne l'eccessiva ampiezza. Essa ha comunque una dimensione nettamente inferiore alle due novelle «grandi» pervenuteci, quindi può a buon diritto essere annoverata tra le «mezzane».

Tornando alla struttura dei tre racconti, si può notare come la I 3, a differenza delle altre due, sia estremamente compatta: essa racconta come, in cambio di due scudi d'oro, Scheggia, Pilucca

---

<sup>35</sup> Rodini 1970, 151-152.

<sup>36</sup> Pullini 1955, 406-407.

<sup>37</sup> Nella I 3 e nella II 4 Scheggia e Pilucca sono accompagnati dal fidato amico Monaco.

e Monaco convincano Geri Chiaramontesi a indossare un'armatura e a creare scompiglio, armato di una roncola, nella bottega di un merciaio; quando il giovane esegue la richiesta, i tre danno l'allarme, dicendo che è impazzito. Dopo che Geri è stato rinchiuso una notte intera in una stanza e creduto davvero pazzo, la verità viene a galla.

Questa semplice struttura si oppone a quelle delle altre due novelle narrate nella *Seconda Cena*. La II 6 contiene una beffa giocata a Guasparri del Calandra e articolata in due momenti diversi: il superstizioso Guasparri, preso di mira da Scheggia e Pilucca, tornando a casa di notte, si imbatte in due spiriti, in realtà dei fantocci, e, corso dagli amici per chiedere il loro aiuto, torna sul posto e non trova nulla di strano; se ne va, perciò, a casa, dove trova la sua stanza da letto trasformata in una lugubre camera ardente. Corre di nuovo dagli amici e, non appena torna con loro a casa sua, scopre che lo strano allestimento è scomparso. Soltanto l'intervento di un parente scaltro farà capire a Guasparri di non essere impazzito, ma di essere stato preso di mira dagli astuti Pilucca e Scheggia, che lui credeva amici. Nonostante i tempi d'azione siano molto ravvicinati, leggendo la novella emerge chiaramente lo scarto tra il primo e il secondo momento in cui si articola la beffa. La scena dell'ingresso di Guasparri nella 'camera ardente', che viene descritta nei suoi macabri e lugubri particolari, rivela inoltre una pianificazione più attenta ed elaborata da parte dei beffatori rispetto alla fase precedente del loro piano.

Anche la II 4, sebbene molto più lunga, è articolata in due parti: nella prima Scheggia, Pilucca e Monaco convincono Giansimone berrettaio dei poteri del negromante Zoroastro attraverso un finto incantesimo, nella seconda, che si svolge a distanza di qualche tempo, Giansimone viene persuaso di essere stato citato in tribunale per aver partecipato a queste operazioni occulte, per poi essere salvato dallo stesso Zoroastro. La lunghezza maggiore di quest'ultima novella rispetto alla II 6 è dovuta al tentativo dell'autore di giustificare la presenza nello

stesso testo di due episodi diversi, sfruttando un ulteriore nucleo narrativo intermedio, utile a chiarire il passaggio dalla prima alla seconda beffa. Se, quindi, nella II 6 si ha un'unica beffa articolata in due momenti ben distinti, la II 4 contiene due beffe diverse in un solo racconto.

Un'ulteriore prova di questa tendenza del Lasca a procedere alla creazione di novelle più ampie tramite l'accumulazione di episodi si ottiene confrontando le due fasi redazionali delle *Cene*. Basti pensare alla seconda novella del codice magliabechiano VI 190, definita dal Lasca nella *Lettera a Masaccio* «la maggior delle mezzane». In essa sono individuabili tre diversi blocchi narrativi, che nella successiva redazione dell'opera confluiranno in tre diverse novelle: la prima parte della novella magliabechiana<sup>38</sup> corrisponde alla quasi totalità della successiva novella II 1; l'episodio centrale del finto sogno-visione ricorre, invece, con poche modifiche nella II 3; la parte conclusiva corrisponde, invece, alla seconda parte della futura I 5. Le articolazioni interne della novella II del codice Magl. VI 190, che produrranno così esiti narrativi diversi nella successiva redazione dell'opera, hanno indotto Bruni ad addurre questo racconto come prova della «natura policentrica» e della «separabilità dei vari momenti narrativi nei quali si articola la narrativa del Lasca».<sup>39</sup>

In merito al discorso sulle trasformazioni delle misure delle novelle nelle diverse fasi redazionali dell'opera, riveste particolare interessante anche la novella di Falananna, che nel codice magliabechiano è considerata «la men corta delle piccole» e diventerà in seguito la seconda novella della *Seconda Cena*, venendo, quindi, «inserita fra le mezzane anche se subisce – dice Bruni – solo modificazioni stilistiche insignificanti dal punto di vista della lunghezza».<sup>40</sup> Se questo è vero per la quasi totalità della novella, si può notare una tendenza all'amplificazione nel-

---

<sup>38</sup> Questa prima parte corrisponde ai tre quinti circa della novella.

<sup>39</sup> Bruni 1969, 165.

<sup>40</sup> Ivi, 162.

la conclusione, dedicata alla surreale fine del protagonista, Falananna. Nel racconto, infatti, vengono narrate le vicende di questo fiorentino sciocco e credulone, che, colpito dalle parole di un prete sulla vita ultraterrena, decide di voler morire ed esaspera a tal punto la moglie Mante e la suocera da indurle a escogitare un piano per liberarsi di lui. L'amante di Mante, Berna, travestitosi da frate, convince Falananna di essere morto, ma durante la processione funebre che deve condurre la sciocca vittima al sepolcro accade l'impensabile: Falananna, infatti, risponde d'istinto a un conoscente che ha inveito contro di lui, creando così un gran trambusto. Mentre fugge da una folla inferocita, lo sciocco personaggio arriva al ponte della Carraia e, caduto nell'Arno, prende fuoco, bruciando fino alla morte. Quel giorno, infatti, un fiammingo ha dato dimostrazione alla Signoria fiorentina di una olio di sua invenzione, che, a contatto con l'acqua, brucia. Dopo la 'vera' morte di Falananna, Mante sposa Berna e vive con lui felice e contenta.

Come già accennato sopra, fino all'episodio della fuga precipitosa di Falananna, poche sono le modifiche all'interno del testo, soprattutto in merito alla sua lunghezza, che possano giustificare la trasformazione della novella da «piccola» a «mezzanovella». Nella parte conclusiva, però, la seconda redazione del racconto risulta decisamente più estesa e arricchita di dettagli,<sup>41</sup> dando prova di quella «puntualità della informazione» di cui parla Alberto Chiari a proposito delle *Cene*.<sup>42</sup> Nonostante, infatti, la successione degli eventi sia la stessa, la narrazione si trasforma quasi in una cronaca, volta a riportare con esattezza tutto ciò che accade in tempo reale al protagonista, tanto che Marga Cottino-Jones nota qui le tracce di una più attenta revisione testuale da parte dell'autore, improntata su di una «più serrata lo-

---

<sup>41</sup> Per il passo corrispondente nel codice magliabechiano e per quello della redazione successiva cfr. Grazzini 1976, 408-409, 181-182.

<sup>42</sup> Chiari 1965, 324.

gica temporale e causale degli eventi, accompagnata da un uso raffinato della sintassi». <sup>43</sup>

Nel passaggio dalla prima redazione dell'opera alla seguente notiamo, quindi, due grandi mutamenti in merito alla misura dei racconti e, quindi, alla loro collocazione nella raccolta: da un lato la «men corta delle piccole» diventa una novella «mezzana»; dall'altro la «maggior delle mezzane» evolve in tre diverse novelle, una «piccola» (I 5) e due «mezzane» (II 1 e 3). Come spigare queste trasformazioni? Per quanto riguarda il caso del racconto di Falananna, è probabile che i dettagli aggiunti nella conclusione abbiano indotto l'autore a modificare il collocamento della novella nella raccolta, facendola rientrare nella *Seconda Cena*, essendo essa già presentata nel codice magliabechiano come la più estesa delle «piccole». D'altro canto, confrontandola con le altre novelle della rispettiva sezione, si noterà la sua omogeneità in ampiezza rispetto agli altri racconti della giornata, mentre risulterebbe abnorme se associata alle novelle della *Prima Cena*, la cui lunghezza è nettamente inferiore. Anche la qualifica di «maggior delle mezzane» attribuita alla seconda novella del codice magliabechiano giustifica il fatto che da essa si siano poi sviluppate due diverse novelle nella seconda redazione, a cui va aggiunto il fatto che essa ha fornito anche lo spunto per un terzo racconto. <sup>44</sup>

Tutti questi dati testimoniano con quanta attenzione il Lasca abbia impiegato il principio della lunghezza come espediente organizzativo e strutturale della sua opera. Ed è proprio a questo livello, piuttosto che nelle minute modifiche al modello di cornice decameroniano, che va ricercata la carica innovativa delle *Cene*, per quanto molti studiosi abbiano dato finora poco rilievo a questo aspetto decisamente *sui generis* dell'opera grazzianiana.

---

<sup>43</sup> Cottino-Jones 1994, 111.

<sup>44</sup> Va d'altro canto ribadito, come già accennato sopra, che, se la II 1 è contenuta quasi nella sua totalità nell'antecedente novella magliabechiana, la I 5 è rappresentata solo nella sua seconda metà, mentre la II 3 ha in comune con la redazione precedente esclusivamente l'episodio del sogno-visione.

Marga Cottino-Jones ha addotto, ad esempio, come prove della «*trasgressione*, non solo verso il *Decameron*, bensì anche verso la società in cui l'opera nasce»<sup>45</sup> la scelta dell'ambientazione durante il Carnevale, la vittoria delle donne sugli uomini durante la battaglia delle palle di neve, con cui si apre l'opera, e la preferenza per il regime repubblicano per gestire le attività della brigata. Non sono, però, questi i veri elementi trasgressivi nell'opera del Grazzini rispetto alla tradizione novellistica, o almeno non sono i più rilevanti, trattandosi nei fatti di mere *variations* giocate su aspetti ormai canonizzati. Anche la richiesta di Amaranta di non leggere le novelle del Boccaccio, ma di inventarne di nuove simboleggia soltanto in parte il distacco del Lasca rispetto al modello e il segno della sua volontà di rinnovamento e di autonomia. Si tratta nella sostanza di una spia, di un'indicazione che deve condurre alla vera innovazione grazziniiana nel campo della novella, ossia il dominio della misura, del criterio quantitativo come discriminare tra le novelle e la sua conseguente applicazione per strutturare l'opera, con la parallela esautorazione del criterio tematico, che in campo novellistico era stato fino ad allora il principio organizzativo per antonomasia. La forma esteriore surclasse, quindi, il contenuto stesso delle novelle.

D'altro canto, è innegabile che questo novelliere sia ormai lontano dall'armonia e dall'ordine, che dominano il *Decameron*, tanto che Marziano Guglielminetti ha individuato nei racconti grazziniiani «la rappresentazione di un'inquietudine personale più profonda», dovuta al fatto che il Lasca ha sperimentato la vita dell'intellettuale «minacciato da un'organizzazione cortigiana della cultura»:<sup>46</sup> l'indugio sulla violenza e il gusto per il grottesco, che permeano le novelle grazziniiane, anche se a finale 'comico', testimoniano come questa atmosfera di precarietà sia ben radicata nell'animo dell'autore, separandolo nettamente da Boccaccio. Allo stesso tempo, però, al di là delle singole no-

---

<sup>45</sup> Cottino-Jones 1994, 94-95.

<sup>46</sup> Guglielminetti 1984, 151-152.

velle, ad essere ancora più rappresentativo di tale sentimento di disagio nei confronti sia della società del tempo sia della tradizione letteraria è proprio l'organizzazione 'quantitativa' che l'autore impone alla sua opera. Lo stesso Guglielminetti ha definito manieristica la strutturazione delle *Cene* in base alla «misura»,<sup>47</sup> ma è proprio questo il punto: la misura, la quantità, la lunghezza del racconto sono il vero perno attorno a cui ruotano le *Cene* e credo che vada ricondotta proprio a questo aspetto dell'opera la professione di 'novità e varietà' pronunciata da Amaranta nell'*Introduzione al novellare*. Qui, infatti, risiede la voluta rottura rispetto al modello boccacciano, che tradisce naturalmente anche l'appartenenza dell'autore a una società in cui le certezze si stanno sempre più affievolendo e in cui la forma esteriore tende sempre più ad avere la meglio e a surclassare il contenuto.

Il caso del Lasca è, infatti, un *unicum*: dopo di lui nessun altro autore di novelle utilizzerà il criterio della lunghezza dei brani narrativi per articolare la propria raccolta. Nelle *Cene* esso non solo si configura come un elemento strutturale, ma anche come una grave effrazione alla tradizione, visto che, per dirla con Francesco Bruni, «un criterio simile sarebbe stato inconcepibile per il Boccaccio».<sup>48</sup> Proprio in questa scelta 'inconcepibile' va cercato il potenziale eversivo rispetto al modello tradizionale della raccolta di novelle, la vera innovazione tentata dal Lasca e mai più perseguita da altri: non solo la mera quantità ha la meglio sui temi trattati, che passano in secondo piano e, anzi, si ripetono senza grandi variazioni di novella in novella, ma si ha anche un rifiuto di una regola non scritta del genere novellistico, ossia del rispetto della brevità, grazie alla quale il motto di

---

<sup>47</sup> «Non meno sintomatico della rielaborazione manieristica della formula del *Decameron* è il proposito, espresso nella *Introduzione al novellare*, di ordinare le novelle delle *Cene* secondo la quantità: prima le piccole, poi le mezzane e infine le grandi; quasi che la misura, e soltanto la misura, fosse il segno di distinzione nel *Decameron* da un motto della prima giornata alla storia romanzesca di Griselda nella decima» (Ivi, 39).

<sup>48</sup> Bruni 1969, 110.

spirito e la beffa hanno la loro massima espressione, potendo contare sulla concisione, sulla velocità e sull'immediatezza. Il Lasca, invece, manipola la *brevitas* della novella, tanto dilatando i limiti del racconto, quanto accumulando episodi di per sé potenzialmente brevi e creando così, a seconda delle esigenze, strutture sempre più ampie e spesso testimoni di una mancanza di unità superiore.<sup>49</sup> L'attenzione per la lunghezza delle novelle ha indotto il Grazzini a creare queste strutture a blocchi accostati o sovrapposti per poter accrescere la misura del testo novellistico stesso: tutto nell'opera ruota attorno al principio della lunghezza, che a livello narrativo plasma la forma dei racconti e al livello della finzione della cornice condiziona l'organizzazione delle attività della brigata. Il criterio quantitativo domina e condiziona, dà forma e senso alla raccolta.

Ben lontani dall'«armonica *variatio*»<sup>50</sup> del *Decameron*, le *Cene* danno prova di una tendenza all'innovazione della tradizione, di cui viene riconosciuto il valore, ma in cui l'autore non può più riconoscersi a pieno. Solo il Lasca, tra i tanti autori di raccolte di novelle, darà volutamente un rilievo inedito a un tratto esteriore come la lunghezza dei racconti, adottandolo quale principio organizzativo e facendolo divenire, declinato in vari modi, il perno dell'intera opera.

#### Bibliografia

- G. Alberti, *Il Lasca: lettura e digressioni*, «Belfagor», 2 (1947), pp. 187-202.  
 G. Alfano, *La cornice senza brigata nel "Discorso sopra il Decameron" di Francesco Sansovino*, «Filologia antica e moderna», 14 (1998), pp. 17-35.

---

<sup>49</sup> Bruni parla di «creazione di centri di gravità differenti che nel *Decameron* avrebbero dato vita a narrazioni diverse» (1969, 145).

<sup>50</sup> Brusagli 1976a, XIX.

- G. Alfano, *Novella, conversazione, 'caso'*. Note sul Dialogo de' giuochi di Girolamo Bargagli, «Filologia e critica», 27 (2002), pp. 277-288.
- G. Barberi Squarotti, *Struttura e tecnica delle novelle*, «Giornale storico della letteratura italiana», 138 (1961), pp. 497-521.
- G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano 2012.
- F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1972, vol. 3, pp. 135-173.
- F. Bruni, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Liguori, Napoli 1969.
- R. Brusagli, *Introduzione*, in A. Grazzini, *Le cene*, Salerno, Roma 1976a, pp. 9-43.
- R. Brusagli, *Nota al testo*, in A. Grazzini, *Le cene*, Salerno, Roma 1976b, pp. 503-533.
- S. Carapezza, *Da Oretta a Griselda. Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, «Parole rubate», 10 (2014), pp. 133-156.
- A. Chiari, *La fortuna del Boccaccio*, in U. Bosco et al. (ed.), *Questioni e correnti di storia letteraria*, Marzorati, Milano 1965, pp. 275-348.
- R.J. Clements, J. Gibaldi, *Anatomy of the novella. The European tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press, New York 1977.
- M. Cottino-Jones, *Il "realismo grottesco" come modello di "trasgressione". "Le Cene" del Grazzini*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo II, pp. 851-60.
- M. Cottino-Jones, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno, Roma 1994.
- A. Grazzini, detto Il Lasca, *Le cene*, a cura di C. Verzone, Sansoni, Firenze 1890.
- A. Grazzini, *Le cene*, a cura di R. Brusagli, Salerno, Roma 1976.

- M. Guglielminetti, *Introduzione*, in *Novellieri del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1972, pp. IX-LIV.
- M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Zanichelli, Bologna 1984.
- M. Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 83-102.
- B. Laroche, *L'espace de la cornice du Decameron au Cene*, in B. Laroche et al. (eds.), *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1994, pp. 11-41.
- M. Picone, *Riscritture cinquecentesche della cornice del "Decameron"*, «Versants», 38 (2000), pp. 117-38.
- M. Plaisance, *La structure de la beffa dans les "Cene" d'Antonfrancesco Grazzini*, in A. Rachon (ed.), *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1972, 45-97.
- M. Plaisance, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 103-118.
- G. Pullini, *Novellistica minore del '500*, «Lettere italiane», 7, 4 (1955), pp. 389-409.
- R.J. Rodini, *Antonfrancesco Grazzini. Poet, dramatist, and novelliere. 1503-1584*, The University of Wisconsin Press, Madison Milwaukee and London 1970.
- L. Russo, *Novellistica e dialoghistica nella Firenze del '500*, «Belfagor», 16 (1961), fasc. 1, pp. 261-83.
- C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 47-57.

- 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), Salerno, Roma 1989, tomo II, pp. 939-955.
- C. Verzone, *Introduzione*, in C. Verzone (ed.), *Le Rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca*, Sansoni, Firenze 1882, pp. IX-CXXIV.