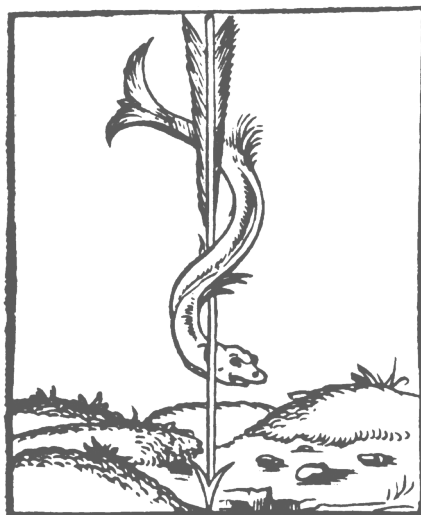


SCHEDE UMANISTICHE

Rivista semestrale
dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese

nuova serie
anno XXXVI/1
2022

Maturandum.



DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
CLASSICA E ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA



Schede Umanistiche
Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese
ANVUR: A

Direttore responsabile
Leonardo Quaquarelli

Comitato scientifico

Luisa Avellini, Andrea Battistini †, Francesco Bausi (Università della Calabria, Rende), Marco Antonio Bazzocchi, Carla Bernardini (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna), Concetta Bianca (Università di Firenze), Cécile Caby (Université Lyon), Elisa Curti (Università Ca' Foscari, Venezia), Angela De Benedictis, Jeroen De Keyser (Università di Torino), Perrine Galand (École Pratique des Hautes Études, Paris), Marc Laureys (Universität Bonn), Lara Michelacci, Mauro Novelli (Università di Milano), Giuseppe Olmi, Marianne Pade (Aarhus University), Fulvio Pezzarossa, Ezio Raimondi †, Paolo Rosso (Università di Torino), Francesco Sberlati, Fiorenza Tarozzi †, Oreste Trabucco (Università di Bergamo), Paola Vecchi, Diego Zancani (Balliol College, Oxford)

Redazione

Luca Vaccaro

«Schede Umanistiche» è una rivista internazionale e pubblica articoli in italiano, inglese, francese e spagnolo. Ogni testo inviato alla Redazione è reso anonimo e sottoposto al processo di peer review, che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi, il cui parere motivato scritto verrà comunicato all'autore, insieme al giudizio finale favorevole o sfavorevole alla pubblicazione. I documenti della valutazione sono archiviati presso la Redazione.

Amministrazione

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx 21 – 06012 Città di Castello – Tel. (051) 4853205

Abbonamenti annuale doppio numero:

conto corrente IBAN: IT43M0888337070020000202355 – BIC/SWIFT: CCRCIT2TBDB
Italia € 48,00 | Estero € 58,00 – Via aerea € 70,00
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n.5. 963 del 3.4.1991

ISBN 978-88-6680-434-5
ISSN: 1122-6323

©2022

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx, 21 – 06012 Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it
Finito di stampare nel mese di Novembre 2022
da Gesp – Città di Castello (PG)

La novella italiana
dal *Decameron* al Rinascimento

a cura di Elisa Curti e Flavia Palma

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici – Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi Umanistici

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DEPARTMENT OF CLASSICAL PHILOLOGY
AND ITALIAN STUDIES

Introduzione

Elisa Curti

L'immagine più efficace a rendere il senso dello sviluppo della novella, dalle origini due-trecentesche alla sua multiforme fioritura in età rinascimentale la si deve a Giancarlo Mazzacurati. Parlando infatti del genere e della sua espansione, Mazzacurati impiega una similitudine celebre – almeno per chi si occupa di novelle – quella della colonia di spugne che, separatasi dalla matrice originaria, pur mantenendo elementi e morfologie assai simili, se ne differenzia per toni e funzioni in base all'ambiente in cui va a collocarsi:

Più di ogni altro 'genere' della letteratura dei primi secoli, la novella si presta a un simile paragone, per l'elasticità della struttura, per la varietà delle dimensioni che può assumere, dal brevilquio al lungo racconto romanzesco, per la porosità con cui può assorbire diversi sapori e colori del tempo e dei luoghi e accogliere i più variopinti linguaggi storici, pur rimanendo immersa in una memoria di archetipi relativamente semplice.¹

Il lungo processo di metamorfosi e adattamento della novella italiana dal Medioevo al pieno Rinascimento è l'oggetto di indagine dei saggi raccolti in questo volume, che spaziano nel tempo dal *Decameron* al pieno Cinquecento (e oltre, con Basile), partendo dalla Toscana per allargarsi

¹ G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 88-89.

ad altre realtà geografiche e culturali. Il rapporto complesso che la novella rinascimentale instaura con il grande archetipo rappresentato dal *Decameron* è il filo conduttore che unisce, in modi e forme diverse, i vari studi qui presentati. Un rapporto giocato per lo più intorno ad una tensione tra adesione e scarto rispetto al modello di per sé ineludibile.

L'ipotesi di lavoro, da cui nasce il progetto, è che nello sviluppo secolare della novella fino all'età moderna si possa riconoscere una mancata soluzione di continuità, un filo che, pur con grande esuberanza e originalità, lega tra loro le molteplici realizzazioni di una stessa forma. Una forma complessa, ibrida, che si mescola con piacere alla lirica, alla cronaca all'apoftegmatica, che si fa spesso *performance*.

I diversi interventi si agglutinano intorno ad alcuni nodi geografici: la tradizione toscana, quella delle corti del nord (Milano e Ferrara), la fortuna veneta – sia nella sua dimensione inventiva, sia in quella di riflessione teorica e linguistica – e infine l'esperienza meridionale. L'obiettivo non vuole essere quello di tracciare ipotetiche storie regionali della novella, ma di riconoscere tratti costanti e peculiarità, con un'attenzione particolare alla geografia (che è anche e soprattutto geografia umana ed editoriale) e alla storia.

Dunque non si poteva che partire dal *Decameron*, indagato nella sua dimensione materiale e filologica e poi ripercorso guardando ai suoi modelli, con gli interventi di Marco Cursi e Maria Pia Ellero. I saggi che seguono afferrano idealmente il testimone dal titolo *Verso l'Umanesimo* scelto da Ellero e, partendo dall'esperienza senese dell'Illicino, oggetto dello studio di Monica Marchi, 'escono' dalla Toscana per spaziare tra la corte sforzesca (Sandra Carapezza), in cui Antonio Cornazano dà nuova forma alla tradizione della novella comica, e quella estense, che vede la più tarda esperienza di Giovan Battista Giraldi Cinzio, di cui Susanna Villari indaga in particolare il sistema delle cornici.

I quattro saggi dedicati alla fortuna veneta della novella prendono le mosse da un racconto veneziano inedito, la cui tradizione, di ambito aristocratico, è legata alla silloge di amore infelice nota come *Refugio de' miseri* (Alessandro Polcri), per poi rileggere la celeberrima vicenda daportiana di Giulietta e Romeo concentrandosi sui silenzi dei personaggi (Flavia Palma). Seguono due interventi che si misurano, da prospettive diverse, con la norma linguistica bembiana (Alessio Cotugno) e con le sue ricadute letterarie anche novellistiche, come nel caso di Giovanni Brevio.

Il percorso si conclude a sud con due esempi cronologicamente e morfologicamente molto distanti: da un lato Ilaria Tufano passa alla lente della questione antifratesca il testo di Masuccio Salernitano per rintracciare indizi di una cronologia interna, dall'altro Giancarlo Alfano si concentra sui racconti del *Cunto de li cunti*, visti come esempio *sui generis*, ma sempre debitore del *Decameron*, di narrazione in cui 'voce' e 'libro' (ovvero situazione di racconto e narrazione incorniciante) coesistono.

Chiude il volume il saggio di Elisabetta Menetti che riflette sul mondo di valori di riferimento della novellistica italiana rinascimentale e, soprattutto, sul loro venir meno, a rimarcare, almeno idealmente, il filo rosso che attraversa le diverse e multiformi esperienze indagate.

Questo percorso tra le novelle è il frutto di un convegno di studi tenutosi a Venezia, lo scorso autunno (*La novella italiana dal Decameron al Rinascimento. Forme e luoghi*, 30 settembre-1° ottobre 2021), nella cornice di due giornate che hanno visto, dopo la lontananza forzata della pandemia, il rinnovarsi del piacere della parola condivisa in uno spazio reale. A quella occasione gioiosa torna il pensiero, nella speranza che il dialogo si rinnovi anche con i lettori di queste pagine.

Ancora sulla tradizione manoscritta del Decameron. Qualche riflessione e alcune novità

Marco Corsi

Il codice non è mai meccanica riproduzione (come le diverse copie di un libro a stampa o di un negativo fotografico) e non nasce quasi mai come entità fissa e bloccata, ma è spesso l'esito di tutto un processo di approssimazioni e reazioni, è la conclusione di una serie di scelte [...] e sempre porta le tracce delle tendenze ideali, sociali, linguistiche, culturali che ne accompagnarono la formazione.¹

Queste parole di Vittore Branca poste nella prefazione al suo volume sulla *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio* – terminata di scrivere a Venezia nel settembre del 1957 – rappresentano un preciso segnale della progressiva consapevolezza, che andava maturando in quegli anni, della necessità di accostarsi allo studio di ogni tradizione manoscritta riservando grande attenzione ai dati materiali che sono in grado di fornirci informazioni preziose non soltanto sui modi di trascrizione e di circolazione, ma anche sulla «storia della genesi e dell'elaborazione di un'opera».² Una ventina d'anni dopo Armando Petrucci dava l'avvio ad un lungo e appassionante itinerario di ricerca, compiuto insieme ad un'animoso brigata di giovani studiosi, con l'obiettivo di mettere a punto nuove strategie di

¹ V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I. *Un primo elenco di codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. xxxi (poi ristampato in ID., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I. *Un primo elenco dei codici e tre studi*. Premessa di C. Delcorno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014).

² *Ibid.*

indagine riguardanti le complesse relazioni che legano testualità e prodotti grafici. Venivano così elaborate le categorie di *rapporto di scrittura*, il tasso di partecipazione diretta di un autore alla registrazione scritta di un suo testo in tutte le fasi di elaborazione, e di *rapporto di lettura*, il nesso che connette «l'utente potenziale, il testo e la tipologia materiale del libro»,¹ o, più semplicemente «quella sorta di complicità» che si instaura tra un libro e il suo lettore.² Anch'io ho avuto la fortuna di partecipare a quella stagione di studi e ormai da diversi anni ho concentrato l'attenzione sulla tradizione manoscritta del *Decameron*, un tema di indagine trattato approfonditamente sia da Branca che da Petrucci in momenti diversi dei loro percorsi scientifici.³ In un volume edito nel 2007 ho provato a tracciare un quadro d'insieme dei testimoni superstiti, ponendo al centro della mia ricerca i fatti grafici,⁴ esplorando le condizioni e gli ambienti in cui i codici furono prodotti e tentando di ricostruire le reazioni suscitate dall'opera nel pubblico dei lettori, più o meno colti, che entrarono in contatto con essa.⁵ Da allora in poi sono tornato ad occuparmi più volte di manoscritti del *Centonovelle*, sempre però in relazione ad alcuni casi particolari, legati a figure di copisti di speciale interesse; il convegno odierno fornisce una buona occasione per tornare a proporre un aggiornato quadro d'insieme, che tenga conto delle novità emerse in questi ultimi quindici anni.

Il mio contributo sarà suddiviso in quattro parti: dapprima mi soffermerò sui nuovi testimoni manoscritti che sono stati individuati (1) e sulle figure di copisti di cui è stato possibile scoprire l'identità (2). In seguito, dopo una breve riflessione sui modelli librari prescelti per la trasmissione

¹ A. PETRUCCI, *Introduzione*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. VII-XXIX: XXIII.

² L. MIGLIO, *Lettori della Commedia: i manoscritti*, in *Per correr miglior acque: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 295-323: 304.

³ Talvolta non senza spunti polemici; al proposito vedi M. CURSI, *Segno tra i segni: Armando Petrucci, l'autografia letteraria e le Tre corone trecentesche*, in *Scrittura e Civiltà. In ricordo di Armando Petrucci*. Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15 ottobre 2021), i.c.s.

⁴ Da intendere in senso largo, come l'intero fenomeno della realizzazione materiale del testo.

⁵ Cfr. M. CURSI, *Il Decameron: scritte, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.

del *Centonovelle* (3), presenterò una piccola novità riguardante il codice più celebre della più antica diffusione, il manoscritto che ci consente di osservare Boccaccio al suo scrittoio, impegnato a mettere in atto le sue strategie di produzione grafico-visive d'autore, l'autografo berlinese Hamilton 90 (4).

1. I testimoni

La tradizione manoscritta decameroniana è indubbiamente consistente, ma probabilmente meno corposa di quanto potremmo attenderci: il totale dei codici registrato nel 2007 – ottenuto sommando quelli contenenti l'intera opera, i frammenti e l'antica antologia magliabechiana II.II.8 – ammonta a 51 unità per i secoli XIV e XV;⁶ si tratta di un numero di tutto rispetto, che tuttavia risulta largamente inferiore a quello dei testimoni superstiti di altre opere di Boccaccio tradizionalmente ritenute minori, come ad esempio il *Filostrato* (81 mss), la *Fiammetta* (78 mss), il *Corbaccio* (69 mss) e molto vicino a quello di opere come il *Teseida* (58 mss) o il *Filocolo* (50 mss).⁷ Tale disparità, che cresce in modo esponenziale se allarghiamo il confronto agli altri due grandi capolavori delle Tre corone (la *Commedia*, di cui restano più di 800 testimoni⁸ e i *Rerum vulgarium fragmenta*, per i

⁶ Dal computo sono esclusi sette codici miscelanei, contenenti una o due novelle del *Decameron*, e due testimoni in cui si leggono soltanto brevi o brevissime porzioni dell'opera; al proposito cfr. CURSI, *Il Decameron* cit., pp. 119-126.

⁷ Per il *Filostrato*, cfr. F. MARRANI, *Filostrato*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 75-77. Per la *Fiammetta* e il *Corbaccio*, cfr. M. CURSI, «*Misere vesti, lieti inchiostri, impomiciate carte*»: codici, copisti e lettori della *Fiammetta* e del *Corbaccio*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace*, Elegia di madonna Fiammetta et Corbaccio, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 35-70: 37-44. Per il *Teseida*, cfr. E. AGOSTINELLI, *A Catalogue of the Manuscripts of Il Teseida*, «Studi sul Boccaccio», XV, 1985-1986, pp. 1-83. Per il *Filocolo*, cfr. M. CURSI, *Boccaccio alla Sapienza: un frammento inedito del Filocolo (e alcune novità intorno ad Andrea Lancia)*, «Critica del testo», X, 3, 2007, pp. 33-58: 51-55.

⁸ Al riguardo cfr. MIGLIO, *Lettori della Commedia* cit., p. 298; V. GUIDI, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 215-228.

quali registriamo più di 450 codici tre-quattrocenteschi),⁹ è un dato spesso sottovalutato quando si propone la consolidata visione dell'eccezionale successo riscosso dal *Decameron*, anche se occorre tenere presente il fatto che il *Centonovelle* fu caratterizzato con ogni probabilità da un notevole indice di dispersione, ben superiore rispetto a quello delle altre opere fin qui menzionate; questa tendenza fu favorita da un lato dalle caratteristiche materiali dei manoscritti, prevalentemente di un livello esecutivo medio o medio-basso che negava loro la cura riservata ai codici di lusso e dall'altro dall'atteggiamento di «confidenza lieta e familiare»¹⁰ con cui i lettori maneggiavano le loro copie, soggette ad un'inevitabile usura. Del resto, alcuni segnali piuttosto significativi attestano che l'interesse per l'opera rimase molto vivo fino alla fine del secolo XV: l'alto numero di codici attualmente irreperibili (54, secondo le rilevazioni di Vittore Branca)¹¹ e il fatto che le edizioni stampate entro l'anno 1500 furono 11, ben più numerose rispetto a quelle del *Teseida* (2), del *Corbaccio* (2), del *Filostrato* (4), della *Fiammetta* (5), in linea con il *Filocolo* (8) e la *Commedia* (15) e decisamente inferiori solamente al *Canzoniere* petrarchesco (25).

Il quadro fin qui delineato non ha subito variazioni sostanziali negli ultimi anni; a mia conoscenza, è stato possibile aggiungere una sola unità ai manoscritti decameroniani dei secoli XIV e XV; mi riferisco ad un frammento formato da due carte membranacee solidali tra loro che formano la terza e la quarta guardia iniziale del cod. Castiglioni 12 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (tav. 1), contenente una copia del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, sottoscritta nel 1398 dal copista pisano Paolo di Duccio Tosi.¹² Il testo decameroniano, in una minuscola cancelleresca diritta e ariosa, è presente solamente nel *recto* della c. III e

⁹ Il dato risulta da un censimento in corso di svolgimento nell'ambito del Progetto Prin *Itinera. La rete intellettuale europea del Trecento e l'alba del Rinascimento attraverso lo studio dei corrispondenti di Petrarca e delle loro relazioni*, del quale coordino l'unità locale dell'Università di Napoli "Federico II", ed è passibile di ulteriori integrazioni.

¹⁰ V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II. *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, p. 198.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 137-146.

¹² Cfr. M. CURSI, *Un'antica carta di prova del Decameron (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, cod. Castiglioni 12)?*, «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 105-126.

si limita agli otto paragrafi iniziali del *Proemio*. La singolarità del frammento milanese dipende dal fatto che esso non costituisce il relitto di un intero manoscritto, ma un caso – molto raro e per questo di particolare interesse – di foglio di prova, allestito in vista della possibile realizzazione di un libro. Tale funzione è attestata da una serie di caratteristiche grafiche e codicologiche: la scrittura è di alto livello esecutivo, lo spazio per l'iniziale miniata è stato lasciato in bianco, la copia è effettuata soltanto sul *recto* della carta iniziale. Questi saggi di scrittura erano richiesti da committenti particolarmente avveduti, che prima di ordinare l'esecuzione di un manoscritto richiedevano una dimostrazione delle capacità grafiche da parte dei copisti; la loro conservazione è molto rara, poiché di norma erano realizzati allo stato di fogli sciolti; solamente il reimpiego in funzione di guardia poteva garantirne la conservazione. Quando ho segnalato il foglio braidense, davo notizia di altri quattro esempi di carte di prova a me note; tra di esse ha una particolare rilevanza lo *specimen* di scrittura richiesto a fra Giovanni da Campagnola da un committente assai esigente, Francesco Petrarca.¹³ Tornando al frammento decameroniano, la trascrizione è da attribuire alla medesima mano che realizzò il codice del *Dittamondo*, Paolo di Duccio Tosi; egli fu poi effettivamente invitato a confezionare il manoscritto o il committente, dopo aver visionato la carta di prova, decise di tirarsi indietro? Naturalmente non siamo in grado di rispondere a questa domanda; possiamo dire, tuttavia, che la progettazione di un *Decameron* in minuscola cancelleresca su membrana consente di aggiungere un nuovo e prestigioso prototipo alla casistica dei modelli librari prescelti per la trasmissione dell'opera, su cui ci soffermeremo tra poco.

¹³ Il foglio di prova costituisce la carta di guardia del cod. 1655 della Bibliothèque Nationale de France; il manoscritto confezionato da Giovanni da Campagnola è il Lat. 5816, conservato nella medesima biblioteca; al proposito cfr. *ivi*, pp. 114-115. Un nuovo esempio di foglio di prova in un manoscritto trecentesco, il Cors. 1143 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, contenente i *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo e datato al 1348, è segnalato in M. CURSI, *Presentazione del volume I* manoscritti datati della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana di Roma, «Approfondimenti», 2022, i.c.s.

2. I copisti

Nel volume edito nel 2007 era stato possibile registrare la presenza di tredici copisti di cui ci è nota l'identità, otto ascrivibili all'insieme degli amanuensi *per passione*, alfabeti liberi di scrivere che copiavano da sé e per sé, e cinque al gruppo degli scribi *a prezzo*, professionisti inseriti in un sistema di produzione che rispondeva alle richieste di una committenza in prevalenza alto-borghese.¹⁴ Tra i copisti *per passione* annotiamo una maggioranza di appartenenti al ceto mercantescio; si vedano, ad esempio, il lanaiuolo Giovanni d'Agnolo Capponi, cui si deve la trascrizione del Par. Ital. 482, con ogni probabilità avvenuta allo scrittoio di Boccaccio, sotto il diretto controllo dell'autore;¹⁵ il magnate decaduto Francesco d'Amaretto Mannelli,¹⁶ che sottoscrisse il suo celebre codice nel 1384;¹⁷ o ancora il veneto Domenego Caronelli, copista del Vat. Ross. 947, che faceva parte

¹⁴ Sulla copia per passione e a prezzo, cfr. la sintesi proposta in M. CURSI, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 148-155.

¹⁵ Riguardo al manoscritto parigino vedi, da ultimo, M. CURSI, *Il Parigino Italiano 482: un Decameron allo scrittoio del Boccaccio*, in *Boccaccio e la Francia. Boccaccio et la France*, a cura di Ph. Guérin e A. Robin, Firenze, Cesati, 2017, pp. 117-151.

¹⁶ Sulla sua figura vedi almeno M. CURSI, *Il libro del mercante: tipicità ed eccezioni*, in *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni*. Atti del Convegno dell'Associazione Italiana Paleografi e Diplomatisti (Fisciano-Salerno, 26-28 settembre 2009), a cura di G. De Gregorio e M. Galante, Spoleto, Cisam, 2012, pp. 170-175; K. P. CLARKE, *Leggere il Decameron a margine del codice Mannelli*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G. M. Anselmi et al., Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 195-207; ID., *Author-Text-Reader: Boccaccio's Decameron in 1384*, «Heliotropia», XIV, 2017, pp. 101-115; M. LA VITA, *Le postille al Corbaccio nel codice Ottimo di Francesco d'Amaretto Mannelli*, «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 21-75; E. MORETTI, *Francesco d'Amaretto Mannelli copista, lettore e filologo delle opere di Boccaccio*, Tesi di dottorato in Civiltà e culture linguistico-letterarie dall'Antichità al Moderno (ciclo XXXIV), Università degli Studi Roma Tre, Tutor Prof. M. Fiorilla.

¹⁷ Sul quale cfr. il recente M. CURSI – M. FIORILLA, *Fisionomia del manoscritto ed ecdotica: Boccaccio e Mannelli copisti del Decameron*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno Internazionale (Centro Villa Altieri / Palazzetto degli Anguillara, 23-26 ottobre 2017), a cura di A. Mazzucchi e E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 229-274.

di una famiglia capace di costruire una grande fortuna attraverso i traffici commerciali.¹⁸

Quanto ai copisti a prezzo, due di essi furono costretti da imprevedibili disavventure di carattere personale ad intraprendere l'attività di copia a pagamento: il senese Ghinozzo di Tommaso Allegretti, esiliato a Bologna per ragioni politiche,¹⁹ e il fiorentino Giovanni di Bernardo Ardinghelli, incarcerato nella prigione delle Stinche a causa delle pressanti richieste dei suoi creditori.²⁰ Molto diverso e per certi versi eccezionale il caso del monaco benedettino Nicolaus, che nel 1396 terminava la trascrizione di un *Decameron* con ogni probabilità destinato ad un committente esterno al monastero in cui risiedeva (forse la Badia).²¹

Di altri copisti non sappiamo nulla, ma alcune informazioni contenute nelle sottoscrizioni ci aiutano a comprendere il loro *status*: potremo così supporre che ser Taiuto di Balduccio da Pratovecchio completò una copia dell'opera a Pisa, nel 1438, per venderla al podestà Lodovico di Cece da Verrazzano, presso cui prestava servizio.²² O ancora che Filippo d'Andrea

¹⁸ Riguardo al quale vedi M. CURSI, *Due antiche sillogi decameroniane a Udine e una rigatura inconsueta*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. Ferracin e M. Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 263-282; A. FERRACIN, *Il Decameron di Domenico Caronelli*, «Studi sul Boccaccio», XLIV, 2016, pp. 3-170.

¹⁹ Ai 16 codici di sua mano finora noti, ho potuto di recente aggiungere altri tre manoscritti, tutti contenenti il volgarizzamento del compendio dell'*Eneide* attribuito ad Andrea Lancia (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.60 e II.II.62; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2189). Cfr. M. CURSI, *Scrivere 'a chonfini': tre nuovi manoscritti di Ghinozzo di Tommaso Allegretti*, in *'E subito riprende il viaggio'. Per Antonio Saccone*, a cura di S. Acocella et al., Avellino, Edizioni Sinestesie, 2020, pp. 45-62.

²⁰ Sul quale vedi CURSI, *Il Decameron* cit., pp. 105-111; ID., *Copiare alle Stinche: due nuovi codici di Giovanni Ardinghelli*, in *Scrivere, leggere, conservare. A colloquio con Armando Petrucci*, a cura di N. Cannata e M. Signorini, «Studj romanzi», n.s., X, 2014, pp. 155-183.

²¹ Si tratta del Banco Rari 37 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sul quale cfr. CURSI, *Il Decameron* cit., pp. 74-76.

²² «Yhesus. Questo libro, chiamato Ciento Novelle, è scritto di mano di ser Taiuto di Balduccio da Pratvechio nel MCCCC°XXXVII e nel 1438. Lo scrisse a Pisa, sendo chon Lodovico di Ciecie da Verazano el notaio de malifizi in ufizio, essendo ditto Lodovicho chapitano e podestà di Pisa» (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 superiore 106 II, carta di guardia finale membr., *recto*; cfr. *ivi*, pp. 96-97).

da Bibbiena fosse un copista per passione, visto che poco dopo la metà del sec. XV confezionò un *Centonovelle* «per sé, suoi parenti et amici».²³

Questo quadro, mosso e variegato, si è potuto arricchire con l'identificazione di tre nuovi copisti, tutti da ricondurre all'insieme degli scriventi *a prezzo*:

- il primo è il già nominato Paolo di Duccio Tosi;²⁴ originario di Pisa, non abbiamo notizie sul suo conto; oltre al codice del *Dittamondo*, corredato dalla guardia con la carta di prova decameroniana, trascrisse almeno altri cinque manoscritti; quattro di essi, datati agli anni compresi tra il 1403 e il 1419 (o 1429), contengono la *Commedia*, il quinto un'interessante miscellanea in cui si susseguono il *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, la *Canzone alla Vergine* di Petrarca e l'epistola boccacciana a Pino de' Rossi;²⁵
- il secondo è Giovanni di ser Piero Compiobbesi;²⁶ fiorentino, appartenente ad una famiglia di antica nobiltà, era figlio di un notaio ma non esercitò la professione paterna; la sua mercantesca mostra decise influenze cancelleresche, che furono forse il retaggio di un'educazione grafica avvenuta in ambito parentale; da tale punto di vista è interessante un confronto con la scrittura del padre Piero, di cui conserviamo ben 27 documenti, datati ad un periodo compreso tra il 1341 e il 1388. Giovanni Compiobbesi trascrisse otto manoscritti, tutti contenenti opere della letteratura volgare, negli anni al passaggio tra il Trecento e il Quattrocento; tra di essi spiccano due copie del *Decameron* (tav. 2), due del *Corbaccio* e tre della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. Il suo *status* di copista a pagamento, attestato dalla scelta di copiare più volte

²³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi M. VII.XLVIa, per il quale cfr. ivi, p. 94.

²⁴ Cfr. la precedente nota 12 e contesto.

²⁵ Al proposito cfr. M. BOSCHI ROTIROTI, *Paolo di Duccio Tosi. Un copista dantesco e non solo*, in *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*. Catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Trivulziana, 4 agosto - 18 ottobre 2015) [http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/attdbs/bachecaroot/danteincasatrivulzio/approfondimenti_ita/Boschi%20Rotiroti_Paolo%20di%20Duccio.pdf]. Ad essi si può forse aggiungere il Laur. Tempi 1, la cui attribuzione alla mano del Tosi è dubbia.

²⁶ Cfr. M. CURSI, *Ritrovare l'identità perduta: Giovanni di ser Piero Compiobbesi copista del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXXVI, 2008, pp. 1-38, cui si rimanda per le considerazioni proposte qui di seguito.

- la medesima opera, è confermato dalla documentazione d'archivio, che mostra l'esistenza di rapporti di collaborazione con importanti botteghe di cartoleria, come quella di Michele di Giovanni Guarducci;
- il terzo copista ad essere stato identificato è ser Giovanni di ser Lorenzo Bandini;²⁷ anch'egli fiorentino, del quartiere di Santa Maria Novella, era un notaio, che dopo aver iniziato un'attività professionale di successo in cui si alternarono incarichi pubblici e privati, nel 1440 fu costretto all'immobilità da un malanno descritto nel suo libro di *Ricordanze*. Si trattava probabilmente di una paralisi di una parte del corpo, secondo quanto dichiarato nella portata catastale del 1442: «Questa è la sustanzia di ser Giovanni di ser Lorenzo di ser Agnolo Bandini, el quale è stato e è infermo e ratrato, già sono anni 3, con grande povertà e fatiche» (tav. 3). Sulla stessa linea quanto si legge in un ricordo del 1446: «Ricordo che insino nel 1440, essendo io opprassato da infermità di contrattura di nervi...». L'accidente che gli era occorso comportò un rapido peggioramento delle sue condizioni economiche, tanto che la richiesta di essere classificato come *miserabile*, ovvero contribuente esente per povertà, venne accolta dal Comune. Nonostante le precarie condizioni di salute, ser Giovanni poteva continuare a scrivere nella sua elegante corsiva di base cancelleresca e decise, quindi, di intraprendere un'intensa attività di copia a prezzo; nelle sue *Ricordanze* sono menzionati molti codici da lui trascritti, tra i quali è stato possibile identificare un volgarizzamento della *Quarta Deca* di Livio,²⁸ una *Vita Civile* di Matteo Palmieri²⁹ e il nostro *Decameron*.³⁰ Tutti e tre i manoscritti furono ordinati da un amico del Bandini, il possidente terriero Giovanni di Giannozzo Gianfigliuzzi, che li pagò in parte in denaro, in parte fornendo al copista il necessario per vivere. Sappiamo così che per la trascrizione dei primi due codici (oltre che di un *Vangelo* e di un *Salterio* che non ho potuto identificare) egli ottenne cinquanta lire e sessanta staia di grano. Quanto, poi, alla copia del *Centonovelle*; il compenso

²⁷ Cfr. M. CURSI, *Il potere della scrittura: ser Giovanni Bandini e il suo Centonovelle*, «Studi sul Boccaccio», XXXVIII, 2010, pp. 1-28; anche in questo caso si rimanda al saggio qui menzionato per le notizie fornite in questo paragrafo.

²⁸ Holkham Hall, Earl of Leicester Library, 543.

²⁹ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 76.67.

³⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Italiano 484.

che era stato concordato fu utilizzato da ser Giovanni per ordinare al vaiaio Lorenzo di Giuntino una «fodera di fianchi di golpe falsata dalla cintola in su, e flettata, e i boccaletti da mano di puzola foderata posta in su la cioppa e una buona cappellina per me», indumenti preziosi per chi, costretto all'immobilità, doveva subire i rigori dell'inverno. La copia di testi letterari, ultima risorsa a disposizione di chi cercava di riconquistare una dignità che la malattia andava negando, diveniva così un'azione salvifica, capace di assicurare cibo, abiti e forse persino qualche momento di evasione dal proprio 'carcere' domestico.

3. I modelli

Passiamo ora ad esaminare rapidamente alcune tra le architetture librarie adottate da coloro che dovettero affrontare il problema di scegliere la messa in codice più adatta per la trasmissione di un'opera complessa e caratterizzata da un imponente carico testuale come il *Decameron*. Un discorso d'insieme sarebbe impossibile in questa sede, visto il tempo a disposizione, e quindi limiterò le mie considerazioni al gruppo dei codici in mercantesca; questa scrittura, in effetti, ebbe il ruolo di maggior rilievo nella trasmissione dell'opera, sia nella prima diffusione (10 codici su 23, ovvero il 43% del totale), sia nella seconda diffusione (13 manoscritti su 38, per un complessivo 34%). Quasi tutti i *Decameron* in mercantesca presentano caratteristiche comuni: supporto cartaceo, formato medio, apparato decorativo modesto, aspetto poco curato; molti anni fa Armando Petrucci ha proposto una possibile classificazione per i testimoni di questo tipo, elaborando la categoria di libro-zibaldone, il terzo e più umile modello 'nazionale' di libro volgare, che si affianca al più elevato libro-registro e al tradizionale libro gotico, in testuali variamente formalizzate.³¹ La definizione di libro-zibaldone è certamente valida ancora oggi e ha il pregio di rendere efficacemente le disordinate modalità di produzione, realizzata in

³¹ Cfr. A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. Asor Rosa, II, 1-2. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, nuovamente pubblicato in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017 (da cui si cita), pp. 127-246: 147-151, 167-176.

ambienti spesso contraddistinti da una tumultuosa «volontà di acculturazione extra-scolastica». ³² Occorre dire, tuttavia, che se viene rapportata ai codici della tradizione decameroniana, mostra qualche limite; prendiamo, ad esempio, il caso del cod. Pluteo 42.1 (tav. 4), il cosiddetto *Ottimo*, sottoscritto dal copista *per passione* Francesco d'Amaretto Mannelli nel 1384, e quello del coevo Ricc. 1061 (tav. 5), di mano di un anonimo scrivente *a prezzo*. Pur essendo entrambi confezionati su carta, con impaginazione a due colonne, in scrittura mercantesca, mostrano dimensioni, abilità esecutiva, cura paragrafematica e testuale molto diverse tra loro e rimandano ad ambienti di produzione e fruizione che, pur facendo capo allo stesso *milieu* mercantile, dovevano avere poco davvero in comune. E ugualmente avremo difficoltà a mettere sullo stesso piano testimoni come il Par. Ital. 63, vergato da Ludovico di Salvestro Ceffini in una scrittura morbida, armonica e fluida, corredato da un imponente apparato illustrativo e l'anonimo V.u.6 della Kungliga Biblioteket di Stoccolma, in una mercantesca disordinata e dimessa.

Per tentare di fare ordine in questo quadro d'insieme piuttosto variegato, potremo tentare di ricorrere ad una nuova classificazione di questo gruppo di codici, affiancando alla definizione di libro-zibaldone quella di libro mercantesco, caratterizzato da vari livelli esecutivi:

- libro mercantesco d'uso: per codici cartacei, di taglia piccola o media, dotati di semplici apparati decorativi (spesso aggiunti dal copista), in scritture prive di qualsiasi ambizione formale (2 manoscritti);³³
- libro mercantesco di diletto: per codici cartacei, di taglia piccola o media, dotati di un apparato decorativo di bottega, in scritture di buon livello esecutivo (17 mss);³⁴

³² A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, II. *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 497-524: 514, nuovamente pubblicato in Id., *Letteratura italiana* cit. (da cui si cita), pp. 11-44: 29.

³³ Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1061 + Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II, 56; Stoccolma, Kungliga Biblioteket, V.u.6.

³⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4057; Barb. lat. 4058; Barb. lat. 4106; Vat. lat. 9893. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 107; Pluteo 42.3; Pluteo, 42.4; Pluteo 90 sup. 105. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.20. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.J.6.6. Montevarchi, Biblioteca

- libro mercantescio da banco: per codici cartacei, di taglia grande, dotati di un apparato decorativo di bottega, in scritte di livello esecutivo buono o ottimo (2 mss);³⁵
- libro mercantescio illustrato: per codici cartacei, di taglia piccola, media o grande, dotati di un apparato decorativo di bottega e di illustrazioni, in scritte di livello esecutivo buono o ottimo (1 ms);³⁶
- libro mercantescio di lusso: per codici membranacei, di taglia piccola, media o grande, dotati di un apparato decorativo di bottega e di eventuali illustrazioni, in scritte di livello esecutivo ottimo (1 ms).³⁷

Il grafico 1 presenta una visione d'insieme dei codici mercanteschi del *Centonovelle* articolati secondo questa possibile ripartizione:

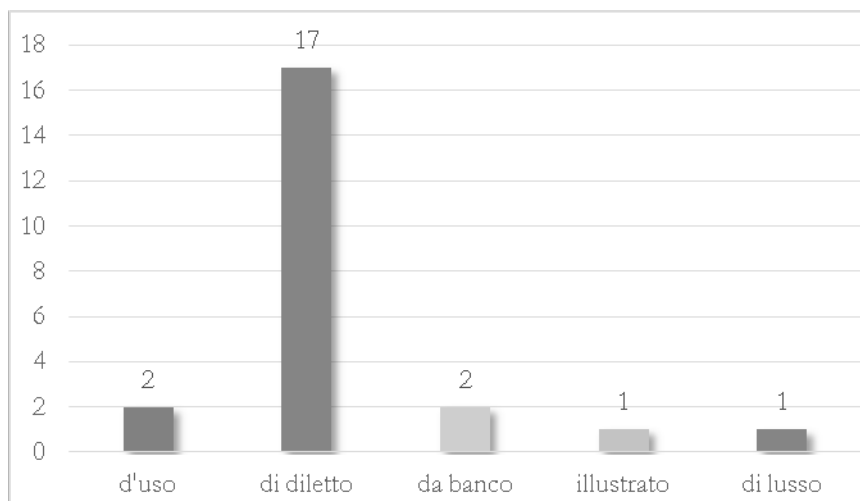


Grafico 1

dell'Accademia Valdarnese del Poggio, 1. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 8538. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 62; Ital. 488; Ital. 1474. Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Vitali 26. Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, 952.

³⁵ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 42.1; Pluteo 42.2.

³⁶ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 63.

³⁷ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Ital. 482.

Ciò che emerge piuttosto chiaramente è la presenza di un modello dominante, quello del cosiddetto libro mercantescò di diletto, di livello esecutivo medio (17 manoscritti). La maggior parte dei testimoni appartenenti a questo insieme è riconducibile all'azione di copisti *a prezzo*,³⁸ la circostanza non meraviglia, poiché piuttosto di rado chi svolgeva un'attività di mercatura aveva il tempo e la capacità di intraprendere l'operazione di copia di testi letterari che richiedeva perizia scrittoria e conoscenza dei canoni che regolavano l'organizzazione del flusso testuale nella pagina. La soluzione più semplice per avere una copia del *Decameron*, dunque, era quella di rivolgersi ad un circuito di produzione che, pur non potendo essere accostato alle prestigiose botteghe professionali da cui uscivano manoscritti di altissimo pregio (si pensi, ad esempio, ai Danti del Cento), era comunque in grado di confezionare codici dall'aspetto dignitoso, capaci di mettere gli acquirenti nelle migliori condizioni di lettura. I tre testimoni del libro mercantescò da banco spiccano per le loro grandi dimensioni, che si attestano intorno ai 40 cm. di altezza; è difficile dire se dietro questa scelta ci sia la volontà di accostare il *Centonovelle* ai grandi libri di studio o se, al contrario, il riferimento fosse costituito dal libro *grande* (o *mastro*), il principale strumento di conto dell'attività aziendale.³⁹ Del tutto isolato il tipo del libro mercantescò illustrato, rappresentato dal solo Par. Ital. 63, frutto della collaborazione tra il Ceffini, scrivente per passione, e gli artisti di una bottega di miniatura fiorentina di buon livello (tav. 6). Ai due estremi della scala gerarchica, infine, incontriamo da una parte i due modesti libri d'uso, che sembrano rispondere ai bisogni di lettori dotati di mezzi economici limitati, e dall'altra il libro mercantescò di lusso Par. Ital. 482, di mano di Giovanni d'Agnolo Capponi, caratterizzato dall'eccezionale associazione tra questa scrittura e il supporto membranaceo, oltre che dalla presenza di un ciclo illustrativo costituito da 18 disegni tracciati a penna ed acquerello, di varia dimensione e tipologia.

³⁸ 8 codici; 3 sono attribuibili a copisti *per passione* e i restanti 6 sono di origine dubbia.

³⁹ Al riguardo vedi CURSI, *Il libro del mercante* cit., p. 154.

4. L'autografo

Una serie di indizi di carattere grafico e paragrafematico rende certi del fatto che il Capponi realizzò la sua copia da un autografo boccacciano, lavorando presumibilmente allo scrittoio dell'autore, intorno al 1360.⁴⁰ Una decina d'anni dopo Boccaccio dava l'avvio alla copia del più celebre manoscritto del *Decameron* giunto fino a noi, il berlinese Hamilton 90. Come ben noto, le scelte di carattere materiale compiute dall'autore furono molto diverse rispetto a quelle dei codici di cui abbiamo trattato finora: l'uso della membrana, l'impaginato a due colonne, la tipologia grafica semigotica, l'ampio spazio per i margini, lo studiato ordinamento gerarchico delle iniziali sono elementi di giudizio che mostrano chiaramente il proposito di confezionare il *Centonovelle* come un *tractatus* scientifico di ambito universitario, un libro, dunque, che rispondeva ad una vocazione insieme «narrativa e trattatistica (con mutuo sostegno delle parti)».⁴¹ A tale proposito diversi anni fa Corrado Bologna evidenziava la permanenza, forse inconscia, nel Boccaccio della maturità dei modelli librari incontrati nel primo periodo napoletano, di quei libri in forma di trattato su cui si fondava la didattica nell'università gotica⁴² e Lucia Battaglia Ricci più di recente ha rilevato un altro segnale, minimo ma significativo, del rapporto intertestuale che connette il libro di novelle e la biblioteca giuridica del suo autore, notando che il suo *incipit* riprende «il medesimo, pregnante, aggettivo con cui inizia il *Decretum Gratiani* [...]: *Humanum genus / Humana cosa*».⁴³

L'Hamilton 90, dopo l'avventuroso riconoscimento dell'autografia autoriale, dapprima proposto da Alberto Chiari e in seguito definitivamente convalidato da Vittore Branca e Pier Giorgio Ricci,⁴⁴ è divenuto

⁴⁰ Al proposito, cfr., da ultimo, CURSI, *Il Parigino Italiano 482* cit., p. 149.

⁴¹ R. BRAGANTINI, *Appunti sull'ordine dei racconti e l'organizzazione testuale del Decameron*, in *Boccaccio in America*, a cura di E. Filosa e M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 175-190: 175.

⁴² C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, vol. I, Torino, Einaudi, 1993, pp. 343-344.

⁴³ L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, p. 133.

⁴⁴ La vicenda è ricostruita in M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 8-10.

uno dei codici più studiati della nostra letteratura in volgare; nonostante ciò, restano da chiarire alcuni aspetti delle prassi di copia adottate da Boccaccio, ormai anziano, per la messa in pagina della sua opera maggiore. Un punto su cui vale la pena di soffermarsi riguarda una particolare abitudine grafica che, a mia conoscenza, non trova riscontro nei manoscritti della tradizione del *Centonovelle*. Se proviamo a scorrere le rubriche dell'autografo berlinese, noteremo facilmente che al termine di un buon numero di sommari l'autore aggiunge la parola *rubrica* (tav. 7); la frequenza con cui tale indicazione fa la sua comparsa è piuttosto alta: su un totale di 92 occorrenze (ottenuto sottraendo ai 110 sommari relativi agli inizi di giornata e di novella, quelli mancanti a causa della caduta di due fascicoli), rileviamo 40 luoghi in cui Boccaccio decise di inserire il lemma, distribuiti lungo tutto il corso della copia, in modo apparentemente casuale. L'inserimento dell'espressione *rubrica* all'interno delle didascalie introduttive è un tratto comune a diversi manoscritti della tradizione decameroniana:⁴⁵ procedendo a ritroso, la ritroviamo nel Par. Ital. 487, un codice misto (cartaceo e membranaceo) risalente al terzo quarto del secolo;⁴⁶ nel ms. 8538 della Bibliothèque de l' Arsenal, trascritto intorno al 1420 nel carcere delle Stinche da Giovanni Ardinghelli; nei due codici di mano di Giovanni di ser Piero Compiobbesi,⁴⁷ da assegnare al periodo di passaggio tra i due secoli, e nell'Estense α.U.4.16, un membranaceo in un'elegante semigotica, di qualche anno anteriore; infine, nel Par. Ital. 482, il codice confezionato da Giovanni d'Agnolo Capponi allo scrittoio del Boccaccio. In tutti questi manoscritti, tuttavia, il lemma *rubrica*, reso per esteso o con l'abbreviazione *R* o *Robr*, è sempre accompagnato da un'indicazione numerica progressiva, in cifre arabe o romane; la sua funzione appare ben definita: aiutare il lettore a ritrovare la novella che desidera leggere, contraddistin-

⁴⁵ Secondo V. BRANCA – P. G. RICCI, *Un autografo del Decameron (codice Hamiltoniano 90)*, Padova, Cedam, 1962, p. 11, n. 15, «la cura di tutti questi particolari, l'aggiunta della stessa parola 'rubrica' alla fine dei sommari, sono abitudini caratteristiche del Boccaccio, come confermano le trascrizioni autografe del *Teseida* e delle opere di Dante». In realtà una verifica compiuta sul Laur. Acq. e doni 325 (*Teseida*) e sulle *Commedie* toledana, riccardiana e chigiana non ha permesso di ritrovare l'uso della parola 'rubrica'.

⁴⁶ Si noti che in questo manoscritto i sommari vengono più spesso definiti 'Cap(itolo)'.

⁴⁷ Par. Ital. 62 (solamente nelle carte di mano del Compiobbesi) e Barb.lat. 4057 (a partire dalla nov. I 4).

ta da un numero corrispondente a quello da cui è contrassegnata nella tavola iniziale. Il caso dell'autografo berlinese non è assimilabile a quelli finora descritti: perché Boccaccio inserisce la parola *rubrica* solamente al termine di alcuni sommari? E qual è la sua funzione, visto che non è seguita da nessuna indicazione numerica? Nella sua descrizione del codice, contenuta nell'introduzione al facsimile del 1975, Vittore Branca sostenne che Boccaccio volesse semplicemente «completare la riga», rispondendo ad un'esigenza di armonia nell'impaginato.⁴⁸ In effetti, scorrendo le carte del manoscritto si ha la precisa percezione del fatto che quando lo spazio libero è ampio, egli aggiunge l'indicazione *rubrica*, quando è ridotto o del tutto assente non sente il bisogno di inserirla; se poi compiamo una verifica sistematica, misurando la porzione di rigo rimasta in bianco che il copista-autore si trovava di fronte dopo aver completato la copia di ciascun sommario, tale interpretazione viene pienamente confermata. Si consideri, infine, il caso della nov. I 5 (c. 9r), in cui la parola *Rubrica* compare per due volte, dapprima a completare il rigo contenente il sommario e poi alla fine del rigo successivo, seguita da alcuni tratti verticali brevi (tav. 8).⁴⁹ Che cosa può essere avvenuto? Pare evidente che Boccaccio non inserì la rubrica contestualmente alla trascrizione, ma in un secondo momento; egli, dunque, aveva lasciato uno spazio bianco per il sommario corrispondente a circa tre righe di scrittura, che però risultò troppo esteso; per questa ragione, quando si trovò a trascrivere la rubrica fu costretto a inserire quell'ulteriore riempitivo, del tutto incongruo.

A ben pensarci, un comportamento di tal genere, mirato ad ottenere un impaginato il più omogeneo possibile, trova riscontro anche nell'abitudine di aggiungere in posizione finale di rigo delle lettere superflue (quasi sempre *i*, ma talvolta *m* o *n*)⁵⁰ che vengono poi depennate. Siamo dinanzi, insomma, ad una vera e propria «religione degli spazi marginali» che rimanda alle abitudini dei copisti professionali in gotica ma era ampiamente condivisa, tanto che anche Francesco Petrarca in molti luoghi del suo *Bu-*

⁴⁸ V. BRANCA, *Introduzione*, in G. BOCCACCIO, *Decameron. Fac-simile dell'autografo conservato nel Codice Hamilton 90 della Staatsbibliothek Kulturbesitz di Berlino*, a cura e con introduzione di V. Branca, Firenze, Fratelli Alinari - Istituto di Edizioni Artistiche, 1975, p. 19.

⁴⁹ Potrebbe trattarsi di tre lettere che sembrano formare una parola (*min?*).

⁵⁰ Un elenco completo di tali interventi in BRANCA, *Introduzione* cit., p. 19, n. 2.

colicum Carmen Vat. lat. 3358 «per evitare antiestetici vuoti, provide ad allungare graziosamente le lettere finali, soprattutto la *s* e la *z*».⁵¹

Viene da chiedersi se tale atteggiamento boccacciano possa avere una qualche relazione con un'anomalia di carattere testuale che è stata recentemente rilevata da Enrico Moretti in undici codici della tradizione del *Centonovelle*, che alla fine di alcune ballate poste a concludere le giornate presentano la ripetizione della ripresa, in forma completa o con le prime parole seguite da *et cetera*;⁵² tale reduplicazione talvolta sembra essere inserita con funzione di riempitivo,⁵³ mentre in altri casi rivestiva certamente una funzione diversa.⁵⁴

Tra questi manoscritti spiccano due testimoni molto vicini nella resa testuale all'Hamiltoniano, il Pluteo 42.1, in cui la replicazione riguarda la ballata IV («Lagrimando dimostro et cetera») e il quattrocentesco Holkham misc. 49, conservato presso la Bodleian Library di Oxford, che mostra la ripetizione della ripresa per la ballata III («Niuna sconsolata», c. 64v [tav. 9]).

Il Mannelli è tuttora oggetto di un serrato dibattito sul suo rapporto di discendenza diretta o di collateralità rispetto all'autografo, fatto di non poco rilievo in ragione dell'apporto che l'*Ottimo* può fornire alla ricostruzione del testo delle parti ormai perdute del codice hamiltoniano (dal quale caddero due o tre fascicoli); viene da chiedersi, dunque, se alcune di queste ripetizioni, di cui non si ha traccia nell'Hamilton 90, fossero presenti nell'antigrafo di servizio d'autore di cui si servì il copista fiorentino (se davvero è un collaterale di B).

Infine, quanto al codice di Holkham Hall, appartiene ad un ridottissimo gruppo di testimoni che riprendono fedelmente le scelte di impagi-

⁵¹ Le due citazioni sono tratte da A. PETRUCCI, *Spazi dei testi e strategie petrarchesche*, in *La parola scritta e le sue grazie. A proposito della mostra 'Petrarca nel tempo'. Discorsi di Alberto Asor Rosa, Rosanna Bettarini, Michele Feo, Armando Petrucci, Claudia Villa*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2006, pp. 45-56: 55.

⁵² L'anomalia è stata segnalata in CURSI – FIORILLA, *Fisionomia* cit., p. 268 e poi studiata più approfonditamente in E. MORETTI, *Nuove indagini sulla tradizione del Decameron: varia lectio e innovazioni di copisti*, «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 5-19: 14-15.

⁵³ Come ad esempio nel Laur. Plut. 41.1 o nel Vat. lat. 9893.

⁵⁴ Come nel Marc. Ital. 446 o nel Par. Ital. 1474, in cui i versi aggiunti non vanno a completare una parte del rigo rimasta in bianco.

nazione boccacciana, con qualche lieve scarto; sul piano filologico ormai trent'anni fa Anna Laura Bellina esclude la sua dipendenza diretta dall'Hamiltoniano, senza tenere conto, però, dei numerosi interventi revisori che caratterizzano il manoscritto, tanto che di recente Teresa Nocita ha nuovamente proposto un accostamento tra i due codici.⁵⁵ Anche in questo caso non si può escludere che la replicazione della ripresa sia la traccia di un'originaria variante d'autore, ma la circostanza resta tutta da verificare.

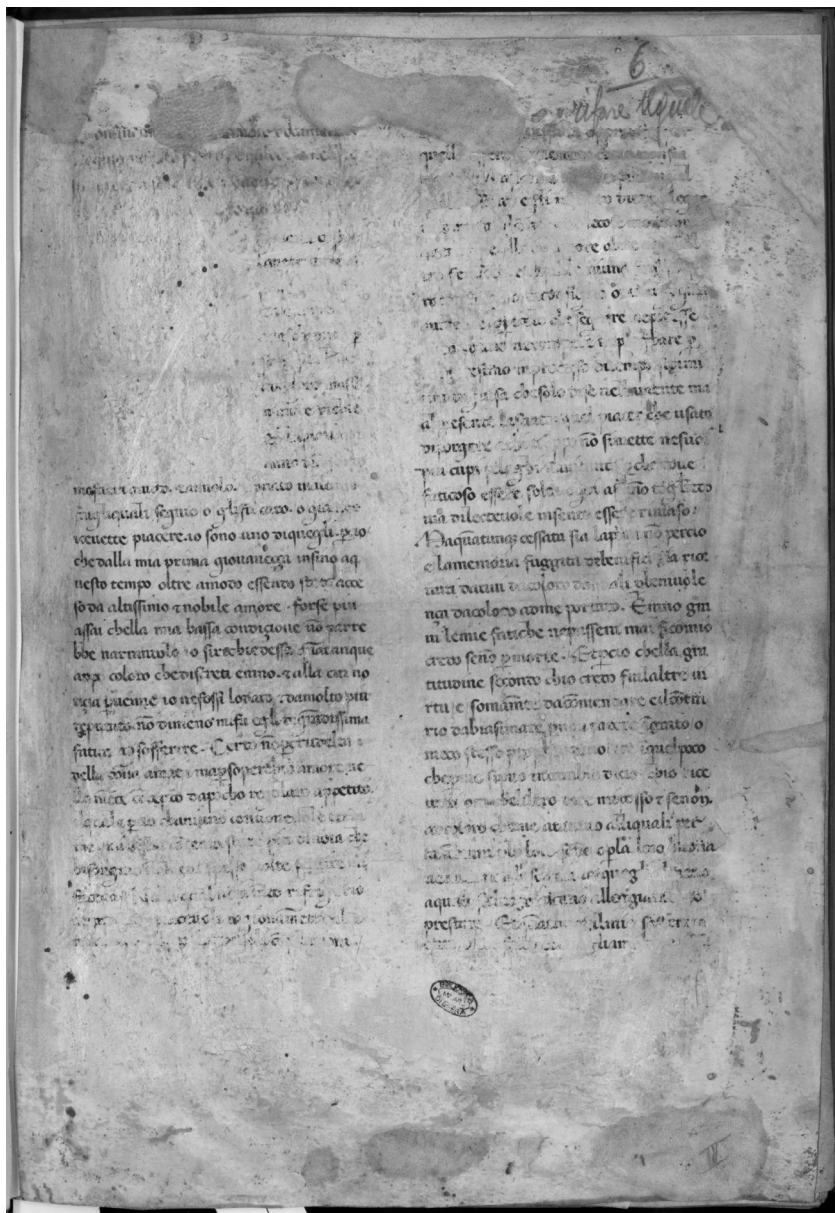
La complessità dei rapporti che legano il codice di Oxford e l'Hamiltoniano è attestata anche dal fatto che entrambi i testimoni sono accomunati da un errore riguardante la prima delle due iniziali minori che marcano la novella di Tedaldo degli Alisei (III 7), ovvero l'inserimento di una *C* al posto di una *A* (tav. 10a-b); tale comune svista deve farci supporre che il codice di Oxford discenda direttamente dal Berlinese oppure è più economico ipotizzare la presenza di un testimone intermedio?⁵⁶ L'analisi codicologica non fornisce ulteriori elementi di giudizio; c'è un dettaglio, però, finora passato inosservato, che potrebbe avere un certo peso nella questione: al termine di tutti i sommari del manoscritto di Oxford è aggiunta la parola *rubrica*, priva di qualsiasi indicazione numerica, come avviene, in un numero più limitato di occorrenze, nel Berlinese. Siamo dinanzi ad una semplice coincidenza o ad un ulteriore indizio della parentela tra i due manoscritti?

Rispondere alle numerose domande poste finora è difficile, per non dire impossibile; mi pare, tuttavia, che esse confermino che la rilevazione di caratterizzanti scelte di carattere paragrafematico e di abitudini grafiche minime ma significative può avere ricadute di un certo peso sulle indagini di natura strettamente filologica e in futuro potrà forse «dare risultati significativi per ulteriori messe a punto del testo boccacciano».⁵⁷

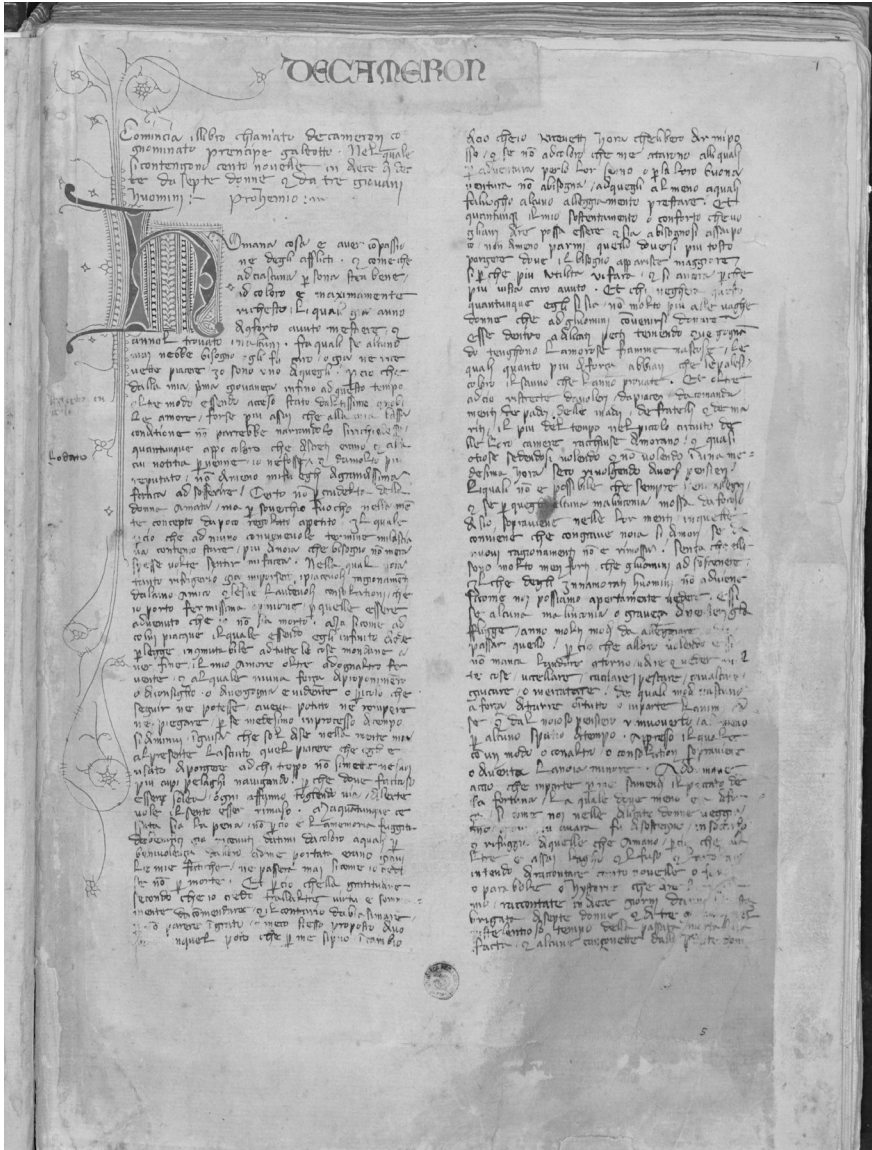
⁵⁵ Cfr. T. NOCITA, *Tradizione testuale del Decameron. Nuovi accertamenti sul codice Holkham Misc. 49 (H)*, in *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni*. Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015), a cura di S. Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 77-87.

⁵⁶ Cfr. M. CURSI, *Descrizione del manoscritto (Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 49)*, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2013, pp. 43-56: 54.

⁵⁷ M. FIORILLA, *Per il testo del Decameron*, «L'Ellisse», V, 2010, pp. 9-38: 38.



Tav. 1. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, cod. Castiglioni 12 (c. III).



Tav. 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Pluteo 42.1, c. 1r.

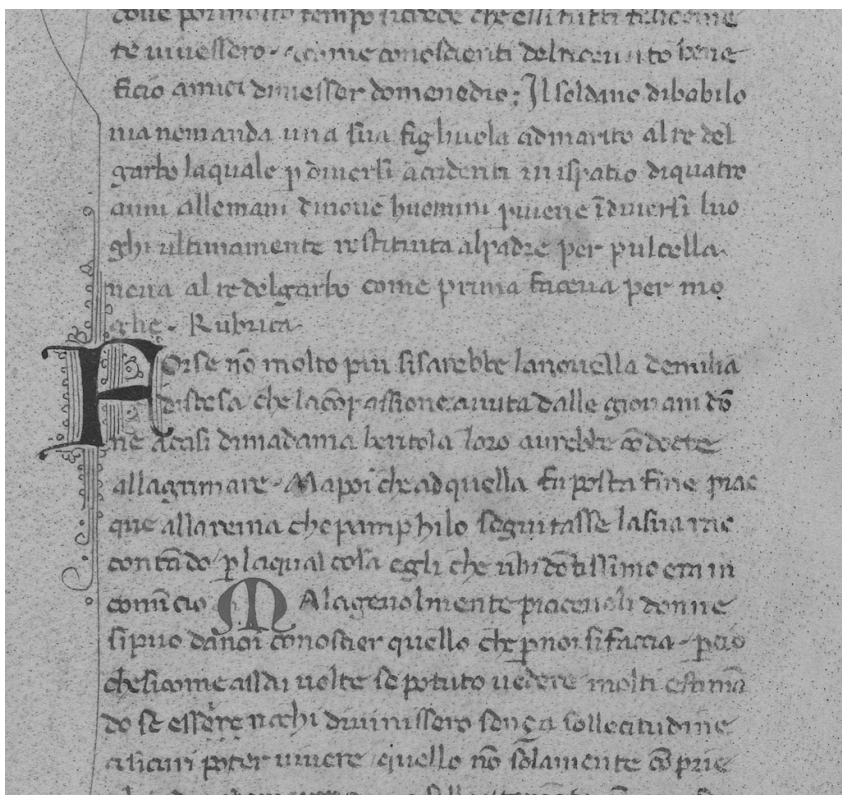
amare gressi progama
 no marpentidominto fo
 nostra reli gion amanda
 rsi qm lu rda e qm gura
 di unne meritante m
 pare distruere faspato
 sento essere d'ist. furo d
 uro ad fando pur g'elgi
 nastro fondaminto q'iste
 ngnio p'lagel'g'is d'uro co
 duro ex igid' fano atuo; n
 forti onom' uchiuo fore
 pp'ime ora tutto aperto ti
 d'g'o suo yonna g'g'ofa
 p'furo; d'p'p'imo f'om
 on d'imo d'unge alla g'ie
 fa ap'uy f'ando d'isto
 g'g'ime d'illo vostra fan
 ta sed m'f' g'uff'are/
 Giomatto d'egale asportano
 di r'ho m'nte ro r'ancia ro
 r'usione ap'iste r'omo luy
 g'g'is v'g' d'ice fu il'p'm con
 tanto g'omo d'g'g'omoy
 f'iste r'om'f'ro d'ono d'ig'ar
 us; r'oluy inf'ur'ie on d'ist'f'
 ne r'ig'ise v'g'ur' d'ila
 nro g'g'ad'om' d'om'f'f'ro
 d'are ill'at'f'imo l'ep'ali o
 d'end' g'g'f'f' f'ad' m'onda
 no p'f'orm'nto d'f'are/
 Et g'omatto r'leuo d'of'f'uro
 f'ont' on' m'ello g'g'omoy
 et g'g'f'f' r'g'nd'al'ent' d'uo
 m'm il'f'ur' r'g'p'at'm'nto on
 a'f'f'are m'le n'of'f' f'ed' f'og'
 q'c' r'g'f' p'f'orm'nto ap'of'f'p'oi
 buono d'ual'et're d'no r'g'f'f' d'it'



Concl'gi sedente iudice r'g'onano
 quella d'ice anella r'essa uno
 grande peccato d'alf'ala d'no
 appare'f'uto d' num'co' m'
 g'omatto y'ma

Poi g'g'om'nd'ate d'atu
 ti f'omo uello d'ny'f'i
 le c'f' f'it'g'ge come
 alla r'emo pi'g'ie f'ylom'no
 r'of' g'om'm'o ap'arlare fa
 no uello d'ny'f'ile d'it' m'
 r'et'orno am'm'ov'io il' d'ub'ro
 fo g'g'of' g'io ad' uem'ito ad' u'
 ng'ud'eo / p'ro g'g'io ad' d'io
 ed'illo d'ur'ito d'illo n'of'f'ro
 f'ed' c'af'f' g'ome f'uto d'it'ro
 d'af'f'and're o'g'g' m'oy ad' d'it'

Tav. 6. Paris, Bibliothèqu National de France, cod. Ital. 63, c. 5r.



Tav. 7. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, cod. Hamilton 90, c. 21r (part.).

guini ad alle uigilie ma hora che mostro mel auer
 te ui prometto se questa mi perdonate di mai piu in cio
 no peccare anzi faro sempre comero ad uoi o ueduto
 fare La bato che accorto huomo era prestamete co
 nolte coltra no solamente auer piu dilu saputo ma
 ueduto co che esse auera facto pche dalla sua colpa
 stesla rimorso si uergogno di fare al monaco quello
 che egli sicome lui auera meritato perdonatogli a i
 postogli dico che ueduto auera silentio honestamen
 te misero lagiouanetta di fion a pi piu uolte si dee cre
 dere ue ia facesser tornare La mancha lana dimon ferito
 co un conuito di galline co alquante leggiadre parlet
 te reprime il folle amore dehr di fianca Rubrica
L Anouella da dyoneo tradtata Rubrica in
 prima co un pro di uergogna punse i cuori delle
 donne ascoltanti co honesto rossore nellozo uiso appa

Tav. 8. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, cod. Hamilton 90, c. 9r (part.).

mi fu imposto. Et così vengo impo levante se per
 suo allea retta ceta herno castano.

Est il bello il giardino a si videro
 Et alcuno non usi che elegge di vider
 lo usate per più piacere, almeo vider femore an
 a non faceret el ga erpo adama nota ar
 squire amare et non gli tegli altri animali
 che erano p quello mte. Alca ierna fese ero
 uole p meo Leo talento can tennu arrip
 nota iudicio girano et figurare. Dyonio
 o la fiammata dionotono ar caner vimef
 fa giugidmo etela terna red uagu. Dyo lo
 meta opimphelo fiorono ar giugere ar fac
 che a così che una cosa et che altra faceret iug
 genosi et tempo iora bello erua appena aspera
 ta sopanenne p che melle letuole vintono
 alla bella fonte quia con giugidmo videro
 canon la iera. **D**io lo iudico per non a
 sate nel cana d'oro raquale che mane am
 a almeo cano stare come lenare an on letuole
 così comano che la laureta una raga prentes
 se ronele ma canone laquale disse. Signo
 mo valla tua canone io non lo uerete me
 alcuna no allamete che si assa comenno
 le ar così hea lempara fano quelle che to o
 uolere to ne vno notenne. Ma laquale il re
 velle muna rui cosa potette esse alme che a
 bella op'aqueole apao ete quale nita cortale
 la oi. **L**a laureta altoza co' noe alia fca
 que ma co manera alquanto p'ero si risp'ea
 de laire comm'io così :

Mina consolata. r'arelesi a qui
 no. den un sospuo lassa una
 mozata.

Molli d'emoque itale ce
 ogni stella mi fice ar suo dilec
 to uaga leggatoa g'atosa o bella. De' rar
 qua giu arognalro intelcato atam segno oi
 quella bita che sempre almi stanel consp'ato
 Et il mortal difecto come mal cono sauta no
 mung'ant'ite ang' ma v'iseg'ata.

Sia chi me'ce ama o uolennete gioui
 o nera mi p'ese. nelle sue baaca o tenno
 alio iusticia. Et emia ocdy nuto ma ag'eg'at
 mi fesse. Et io come corele vime il fca ro
 gnie : ma t'oe ne forvolente ar me parata :

Diamisi un'igi sui presump'ioso. un
 giovineto fero se nobil rep'ucato ce
 talozio. Et presa temi o confilto perfico

Terrenete e gedole la oncio lassa quasi m'iofeco
 agnoierno pauero per ben diuola almonno
 uer'ue non esse occupata :

To m'aleico lanna fienma quanto p
 ierta usse. fienma iubella nella ob
 so. **D**iuo giu o l'eta tuoc in queffa. io me
 ro sta vna. iencia che p'una rep'ucata ho
 nella. **C**on la fca f'ista m'ota fesse. amato d
 io r'ae effi m'el cosa p'ouata.

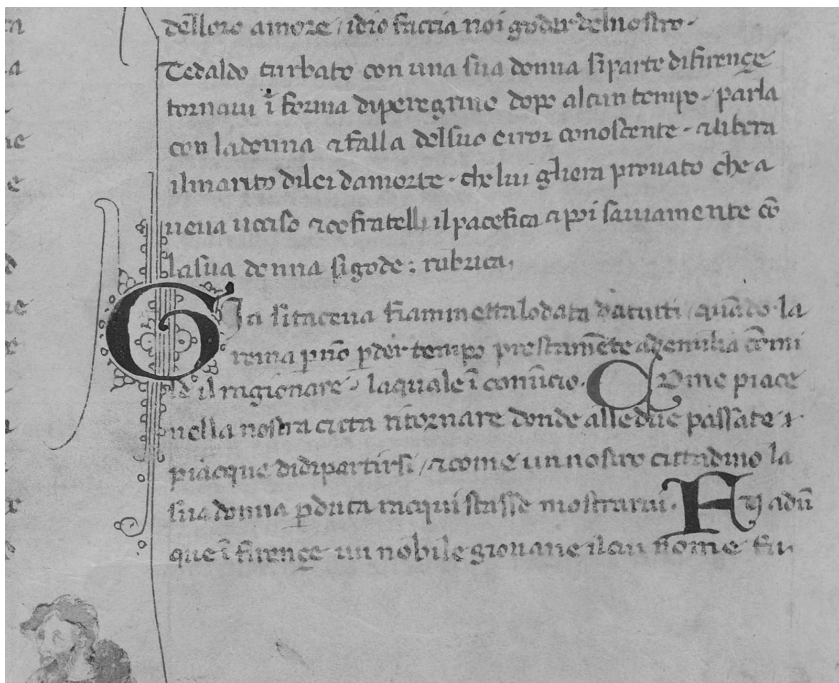
Cio amante red qual prima su. piu de
 altra canone dix'ioa neta. f'entano
 ar colin. **C**he me ero rep'ero v'encia vime
 che p'aten. **C**he ob'io no p'oso fa che lo f'inta. ob
 quella f'ama f'iera. no fa che p' me t'ate. o co
 sta su m'ip'eti la r'omate. **M**una consolata.

Qu' fice sine la laureta alla sua
 canone nella quale notata ra
 tuu v'ice. f'amente v'ar'ueci
 su ing'la o ebbu o quegi che
 uerente uolono alla metanese che fosse meglio
 un buon p'oco che una bella to'la. **A**li r'ono
 v'ip'u sublime o m'ig'hoce o piu uico intellecto
 del quale al presente noce no arate. **A**re top
 po queffa su l'eta o m'ia i'ron auento f'ica i
 molli rep'eri accente ne fece p'm altre can
 ete m'iofo che giu ag'ue f'ella do' ete coman
 cio che f'alla p'che l'ona p'm'ing'at'io r'omare
 comarato che conta b'ona noce canone alla
 sua g'ama se tenesse : —

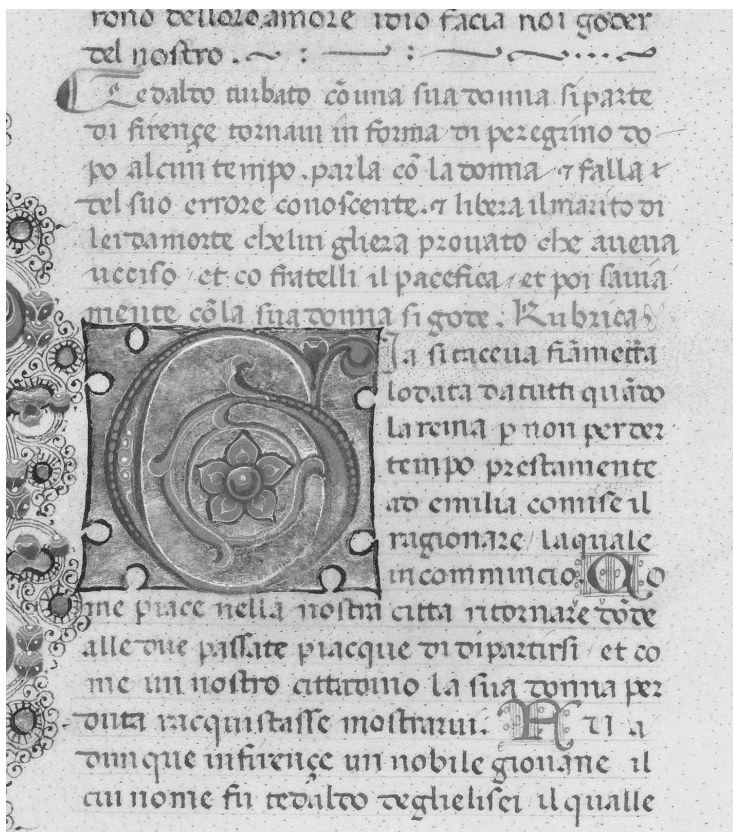
Con fice la r'eci g'omata del r'ecomen. **S**uo
 m'ina la quarta. **S**ella quale f'ere il r'eggine
 to di p'he lo f'irato si r'ag'ona u'el'ato h'ca i
 mo' e'erro inf'ice f'ice. **A**li r'ia : —

Al f'ime con
 ne si p'ce puro
 le re f'uni b'oni
 ni o si per le cose
 come m'ate uol
 te o u'icor o le
 ete eromana to
 che lom'penoso
 uento r'ac'ere
 r'et'annida no
 r'ouesse potette sono laire torn olepui lenare
 come r'eg'h'alce. **S**ia io mi r'ento r'eta ma ce
 r'annone u'gnimato. **P**ao che f'uggente io ce
 f'emp'ie e'f'entano di f'uggere ing'gnato il f'ice
 imp'ero ar quello m'iofo f'irato no gl'amete
 p'ar'ani ma anota i'le p'of'ond'issime u'ulti mi
 sono ing'gnato v'it'are. **I**l'che alla m'ar'ite

Tav. 9. Oxford, Bodleian Library, cod. Holkham misc. 49, c. 64v.



Tav. 10a. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, cod. Hamilton 90, c. 39v (part.).



Tav. 10b. Oxford, Bodleian Library, cod. Holkham misc. 49, c. 55v.

*Verso l'Umanesimo.
Il Decameron e i suoi modelli*

Maria Pia Ellero

Nell'ultimo decennio, e specialmente negli anni che hanno seguito il centenario, l'attività intellettuale di Boccaccio, non solo latino ma anche volgare, è stata variamente ricondotta alla cultura protoumanistica. Questa interpretazione si è basata principalmente sulla ricostruzione di sezioni sempre più ampie della sua biblioteca, che ha gettato luce sia sulla figura di Boccaccio come scopritore ed editore di testi classici, sia sulla sua capacità di appropriarsi di opere ancora ignote al pubblico del suo tempo o che erano riaffiorate da poco all'orizzonte della cultura europea.¹ La riflessione che mi propongo di sviluppare in queste pagine segue una linea in parte diversa. Vorrei mostrare cioè come la prossimità di Boccaccio alla cultura umanistica emergente non si esprima soltanto nella sua abilità di scoprire testi classici sconosciuti alla sua epoca, ma anche nel modo in cui legge testi già noti al pubblico medievale, in alcuni casi veri e propri capisaldi della cultura tradizionale. E vorrei mostrare anche come, almeno per il *De-*

¹ Si vedano a titolo di esempio I. CANDIDO, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo, 2014; M. EISNER, *Boccaccio's Renaissance*, in *Boccaccio and the European Literary Tradition*, a cura di P. Boitani ed E. Di Rocco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 45-55; M. VEGLIA, *La strada più impervia. Boccaccio fra Dante e Petrarca*, Padova, Antenore, 2014; M. PETOLETTI, *Il Boccaccio e la tradizione dei classici latini*, in *Boccaccio letterato*, a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 105-112; *A Boccaccian Renaissance. Essays on the Early Modern Impact of Giovanni Boccaccio and his Works*, ed. by M. Eisner and D. Lummus, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2019.

cameron, lo studio di queste modalità di ricezione ci permetta di registrare il rapporto che il testo intrattiene con la tradizione e di conseguenza di verificare concretamente il progetto culturale che esso sottintende.

Ho scelto due esempi molto noti: uno è l'Ovidio fonte del Proemio e della Conclusione dell'Autore; l'altro è l'*Ethica* di Aristotele, che credo implicata come modello interdiscorsivo nella definizione della nozione di industria nella terza giornata. Si tratta di autori molto studiati in relazione a Boccaccio, sui quali mi limiterò ad aggiungere qualche considerazione a quanto già stabilito da altri.

1. Ovidio e il programma poetico del Decameron

Partiamo dal Proemio. Possiamo assumere come un dato acquisito la sua dipendenza dai *Remedia amoris* e dall'*Eroide* di Ero a Leandro.

E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti [delle donne innamorate], in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca *l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giuocare o mercatare*.²

² G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, Proemio 12. D'ora in poi *Decameron*. Salvo diversa indicazione, in tutte le opere citate i corsivi sono sempre miei. Dell'ampia bibliografia sulla presenza di Ovidio nel *Decameron* mi limito a citare i testi di cui ho tenuto conto in queste pagine: J. SMARR, *Ovid and Boccaccio: a Note on Self-Defense*, «Mediaevalia», XIII, 1987, pp. 247-255; P. M. FORNI, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze, Olschki, 1993, *passim*; L. ROSSI, *Presenze ovidiane nel Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XX, 1993, pp. 125-137; A. BARCHIESI – PH. HARDIE, *The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio*, in *Classical Literary Careers and Their Reception*, ed. by Ph. Hardie and H. Moore, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 59-88; I. CANDIDO, *Ovidio e il pubblico del Decameron*, «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 1-15; R. BRAGANTINI, *Tre congedi ovidiani*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di G. Capecci, T. Marino e F. Vitelli, Firenze, Società editrice fiorentina, 2018, pp. 71-77.

Boccaccio mutua da entrambi i testi ovidiani il catalogo delle attività 'rimediali', dalla sola Eroide la contrapposizione tra il mondo maschile e quello femminile, e il divieto per le donne di praticare le attività consigliate agli uomini. Sulla base dei riscontri testuali, Barchiesi e Hardie hanno interpretato il *Decameron* come una sorta di *sequel* del ciclo didascalico di Ovidio, ma anche come un suo correttivo.³ Vestendo i panni di *alter Ovidius*, Boccaccio avrebbe concepito la sua raccolta come un ideale quinto libro di rimedi rivolto alle donne, a rettifica della dissimetria 'gender oriented' della serie ovidiana, con i primi due libri dell'*Ars* indirizzati al pubblico maschile, il terzo a quello femminile, i *Remedia* ancora agli uomini. Se questa interpretazione è corretta, il *Decameron* espliciterebbe nel Proemio e svilupperebbe con le novelle ciò che Ovidio promette ai vv. 49-52 dei *Remedia*: «sed quaecumque viris, vobis quoque dicta, puellae, | credite: diversis partibus arma damus, | e quibus ad vestros siquid non pertinet usus, | attamen exemplo multa docere potest».⁴ Ciò che nei *Remedia* è detto agli uomini, dice Ovidio, vale anche per le donne e se queste non possono mettere in atto i comportamenti suggeriti all'uditorio maschile, a causa dei costumi che lo vietano, potranno desumere quelli appropriati alla loro condizione utilizzando i precetti del libro come modelli da riadattare alle mutate circostanze.

In altre parole, parte dell'invenzione di Boccaccio nel *Decameron* consisterebbe nel trasformare il pubblico femminile solo potenziale dei *Remedia* nel destinatario attuale ed esplicito delle sue novelle. Ma con una differenza importante: i *Remedia* non contengono esempi, ma appunto precetti; il valore esemplare del discorso didascalico è a carico del lettore – o meglio, delle lettrici che negli insegnamenti rivolti al pubblico maschile dovranno vedere altrettanti modelli di comportamento da ricodificare entro un diverso sistema di norme. Nel *Decameron* invece non c'è una precettistica esplicita, ma una sequenza di narrazioni, la cui *utilitas* didattica da un lato è programmatica dall'altro paradossalmente sfuggente. Come tradurre infatti le novelle in modelli concreti di comportamento se già l'uditorio rappresentato nel testo, la brigata, non ne propone un'interpretazione univoca? L'interpretazione del

³ BARCHIESI – HARDIE, *The Ovidian Career Model* cit., p. 80.

⁴ OVIDIO, *Remedia amoris*, a cura di P. Pinotti, Bologna, Patron, 1993²; d'ora in poi, *Remedia*.

lettore, dunque, acquista un peso maggiore che in Ovidio nella realizzazione di una delle funzioni assegnate al libro. Rispetto al programma poetico del *Decameron* inoltre, il valore modellizzante dei *Remedia* richiede un ulteriore correttivo, perché alle sue novelle Boccaccio non attribuisce solo una funzione rimediale, ma anche una funzione consolatoria: le donne potranno trarre dalla raccolta «utile consiglio» per il futuro, «passamento di noia» nel presente, una consolazione speculare a quella ricevuta dall'*auctor* ai tempi dell'*impetus* giovanile. Ma, se non i *Remedia*, per la congiunzione di funzione rimediale e funzione consolatoria altri testi ovidiani potevano venire in soccorso – lo vedremo tra poco.

Tra i punti di contatto fra l'Ovidio erotico-didascalico e il Proemio, Barchiesi e Hardie segnalano anche l'autorappresentazione del poeta innamorato:⁵

Per ciò che, *dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo oltre modo* essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, [...] mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, [...] *per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito*: il quale, per ciò che *a niuno convenevole termine* mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea. [...]. Ma sì come a Colui piacque il quale, essendo Egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine il mio amore, oltre a ogn'altro fervente e il quale niuna forza di proponimento o di consiglio o di *vergogna* evidente, o pericolo che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere né piegare, per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha *al presente* lasciato quel piacere che egli è usato di porgere *a chi troppo non si mette* ne' suoi più cupi pelaghi navigando; per che, dove faticoso esser solea, ogni affanno togliendo via, dilettevole il sento esser rimasto (*Decameron* Proemio 3-5).

L'immagine del poeta innamorato è ricorrente nei proemi ovidiani, quasi una *sphragis*, una firma d'autore. La troviamo, in particolare, nel programmatico «uror» del componimento proemiale degli *Amores*: «*Uror*, et in vacuo pectore regnat Amor»,⁶ e nell'esordio dei *Remedia* (7-8): «ego

⁵ BARCHIESI – HARDIE, *The Ovidian Career Model* cit., p. 79.

⁶ OVIDI *Amores*, a cura di F. Munari, Firenze, La Nuova Italia, 1951, I 26.

semper amaui, | et si, quid faciam, nunc quoque quaeris, amo», in una forma più articolata e più vicina al Proemio del *Decameron*, perché il motivo del poeta amante è congiunto al tema del decorso di tempo.

All'identificazione proposta da Barchiesi e Hardie aggiungerei un ulteriore tassello che comprende i due versi successivi dei *Remedia* e in particolare il v. 10: «Quin etiam docui qua possis arte parari | et quod *nunc ratio* est, *impetus ante* fuit». Qui Ovidio fonda la sua autorevolezza di precettore sull'esperienza. Il tema dell'esperienza come elemento fondante della scrittura è pertinente anche nel Proemio del *Decameron* ed era un luogo comune negli *accessus* alle opere didascaliche del poeta latino.⁷ Ma quello che più ci interessa del modello ovidiano è la bipartizione del tempo autobiografico. L'autobiografia ideale del poeta innamorato è tutta inscritta dentro l'esperienza erotica, che perdura nel tempo; cambia però la qualità della passione: all'*impetus* del passato si oppone la *ratio* del presente.

L'autobiografia parallela del Proemio decameroniano ruota attorno a questo stesso tema: l'amore «mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, [...] per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito» – scrive Boccaccio, e all'*impetus* di allora contrappone l'attitudine dell'oggi, che rifugge dall'eccesso passionale: «il mio amore, oltre a ogn'altro fervente [...] per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente *m'ha al presente lasciato quel piacere* che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi». Nel Proemio, la condizione emotiva attuale non è esplicitamente rubricata all'insegna della *ratio*, ma vedremo tra un momento che la costellazione lessicale impiegata da Boccaccio punta in quella direzione.

L'obiettivo di questo discorso però non è tanto quello di aggiungere una nuova tessera al mosaico ovidiano del Proemio, quanto ragionare su due cose. La prima è questa: abbiamo visto che nel Proemio Boccaccio utilizza Ovidio in funzione di *self-fashioning*; come si posiziona questa modalità di riscrittura rispetto alla ricezione tardo medievale di Ovidio? All'altezza cronologica del *Decameron*, il riuso di Ovidio in chiave di *self-*

⁷ R. HEXTER, *Ovid in the Middle Ages: Exile, Mythographer, and Lover*, in *Brill's Companion to Ovid*, ed. by B. Weiden Boyd, Leiden, Brill, 2002, pp. 413-442: 432. Sulla ricezione medievale di Ovidio: *Ovid in the Middle Ages*, ed. by J. G. Clark, F. T. Coulson and K. L. McKinley, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

fashioning non era di per sé una novità. In un contributo recente su questo tema, Jeremy Dimmick ha mostrato che la riscrittura del modello ovidiano per definire la figura autoriale era topica nella letteratura mediolatina già a partire dai poeti della cerchia carolingia,⁸ ma si potrebbero citare gli esempi più tardi di Baudri de Bourgueil e, soprattutto, di Arrigo da Settimello e Albertino Mussato. In questi casi però l'Ovidio reimpiegato in funzione di *self-fashioning* non è il poeta erotico, ma quello dell'esilio, un Ovidio moralista, il cui modello permetteva di costruire la figura dell'*auctor* insistendo sul rapporto tra letterati e potere, oppure sull'instabilità della fortuna. Boccaccio se ne ricorderà nelle *Genealogiae*, quando utilizzerà l'elegia conclusiva del IV libro dei *Tristia* per tracciare la sua autobiografia ideale di letterato.⁹

Nel *Decameron*, la strategia di Boccaccio è diversa; ma, certo, la scelta dell'Ovidio erotico come modello per definire la figura autoriale è suggerita dalla specificità di genere del *Decameron* e non sorprende in un libro volgare che si propone di consolare donne innamorate. Forse è più interessante chiedersi se e come l'autorappresentazione dell'autore come *alter Ovidius* contribuisca a definire questa specifica figura autoriale rispetto a modelli letterari più attuali per Boccaccio. Il secondo punto che vorrei discutere è appunto questo. In un lavoro degli anni '80, Mercuri ha messo a confronto il Proemio del *Decameron* con *RVF* 1,¹⁰ riscontrando una

⁸ J. DIMMICK, *Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry*, in *The Cambridge Companion to Ovid*, ed. by Ph. Hardie, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 264-287. Sull'autorappresentazione di Boccaccio come *alter Ovidius* cfr. R. HOLLANDER, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia University Press, 1977, p. 114.

⁹ L'*Ovidian career* forniva anche un modello di rappresentazione dell'*auctor* fondato sul passaggio dall'innamoramento giovanile alla funzione di *preceptor amoris* in età più matura, e infine all'abbandono definitivo della materia erotica. Esso è ben attestato negli *accessus* alle opere ovidiane e nello pseudo-ovidiano *De vetula*, cfr. R. HEXTER, *Ovid in the Middle Ages*, cit., pp. 432 e 441-442. Dalla fine del 1200, comincia inoltre ad affermarsi una ricezione avversa all'Ovidio delle opere amatorie, cfr. M. ZAGGIA, *Introduzione* a OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. Zaggia, vol. I, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 3-409: 163.

¹⁰ Riporto il testo, traendolo da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2008³: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono | di quei sospiri ond'io nudriva 'l core | in sul mio primo giovanile errore | quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono: || del vario stile in ch'io piango et ragiono, | fra le vane speranze e 'l van dolore,

straordinaria convergenza di temi: il fondarsi della scrittura sull'esperienza personale, la bipartizione del tempo biografico, la centralità dell'esperienza amorosa nella scansione di questo tempo, il motivo della vergogna, la chiamata in causa di due diversi tipi di interlocutore: per Petrarca gli intendenti d'amore e il volgo, per Boccaccio le donne innamorate cui è indirizzato il libro come beneficio, gli amici che lo hanno consolato cui è idealmente dedicato come testimonianza di gratitudine.¹¹

Non possiamo dire nulla di certo su quanto Boccaccio sapesse del *Canzoniere* prima del 1359-60, quando ne trascrive la forma Chigi. E possiamo dire ancora meno sulla datazione esatta del Proemio decameroniano. Ma, anche senza ipotizzare un rapporto diretto tra i due testi,¹² si può osservare che nel nostro Proemio l'intertestualità ovidiana costruisce un'autorappresentazione che rovescia quella disegnata da Petrarca in *RVF* 1, dopo il discrimine della Peste Nera. Facendo leva sul modello dei *Remedia*, Boccaccio mette in scena un *auctor* che all'esperienza erotica giovanile non risponde con il pentimento dell'età matura – né tanto meno con la conversione –, ma rappresenta quell'esperienza come permanente e caratterizzante. Il tema della vergogna – un tema chiave in *RVF* 1 – non riguarda la totalità dell'esperienza amorosa, ma soltanto i caratteri di eccesso della passione giovanile, la sua dismisura rispetto a un'ideale *metriopàtheia* di ascendenza aristotelica.

A guardare più attentamente, nel Proemio del *Decameron* l'opposizione ovidiana di *impetus* e *ratio* è incapsulata in un lessico e in una costellazione tematica che richiamano la dottrina delle passioni di Aristotele. Vanno in questa direzione il riferimento al «poco regolato appetito», ossia

| ove sia chi per prova intenda amore, | spero trovar pietà, nonché perdono. || Ma ben veggio or sì come al popol tutto | favola fui gran tempo, onde sovente | di me medesimo meco mi vergogno; || et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, | e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente | che quanto piace al mondo è breve sogno».

¹¹ R. MERCURI, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. I *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 229-455: 417-419.

¹² Tuttavia un simile rapporto non può essere escluso *a priori*, se è corretta l'ipotesi di Santagata, che fissa il termine *post quem* per il progetto del *Decameron* alla primavera del 1351, quando Boccaccio avrebbe potuto avere da Petrarca notizia dei *Rerum vulgarium fragmenta* e forse leggerne il proemio (cfr. M. SANTAGATA, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 181-183).

al moto passionale non regolato dall'abito etico della virtù, e il richiamo al «convenevole termine» cioè alla *medietas* come individuazione della misura appropriata, «convenevole» appunto, rispetto a circostanze, agenti, tempi e oggetti dell'impulso emotivo. Ma, in generale, l'insistenza di Boccaccio sull'area semantica dell'eccesso è riconducibile a temi aristotelici. Questo Ovidio rimediale e aristotelizzato del Proemio è il rovescio dell'Ovidio stoicizzato dal quale *RVF* 1 desume il tema della vergogna per gli *iuvenilia* (*Tristia*, V 1, 7-9; *Ex Ponto*, I 1, 59-60), inquadrandolo entro un ripudio atarassico delle passioni che oblitera l'esperienza erotica.

Un discorso in parte simile vale anche nei riguardi dell'altro grande modello volgare, cioè Dante – e qui basterà un cenno rapidissimo, perché scrivo davvero cose note a tutti. Il nuovo libro Galeotto che si propone di guarire l'*aegritudo* malinconica delle donne invalida nei suoi presupposti il libro Galeotto che aveva perduto i cognati di *Inf.* V, presentandosi, ovidianamente, come profilassi rispetto alle conseguenze potenzialmente mortali dell'amore. Se è così, il posizionamento del Proemio rispetto a Ovidio definisce almeno in parte il posizionamento del *Decameron* rispetto a due altri modelli letterari, ben più urgenti per Boccaccio, perché più recenti e perché afferenti al territorio comune della letteratura volgare: Petrarca e Dante.

A proposito del valore modellizzante dei *Remedia* rispetto al *Decameron*, ho ricordato poco sopra il tema della *consolatio*. Questo tema apre la Conclusione dell'Autore. Come ha mostrato Janet Smarr,¹³ l'autodifesa che Boccaccio pronuncia in questa sede è debitrice di *Tristia* II, non senza un rapido ricordo del libro rimediale di Ovidio. La rete delle riprese è molto fitta e il regesto che segue ne comprende solo una parte:

Le quali, chenti che elle si sieno, e nuocere e giovar possono, sì come possono tutte l'altre cose, avendo riguardo all'ascoltatore (*Decameron* Conclusione dell'Autore 8).

posse nocere animis carminis omne genus.
Non tamen idcirco crimen omnis habebit:
*nil prodest, quod non laedere possit idem.*¹⁴

¹³ SMARR, *Ovid and Boccaccio* cit., pp. 248-250.

¹⁴ OVIDI *Tristia*, edidit J. B. Hall, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1995, II 264-266; d'ora in poi *Tristia*.

Chi non sa ch'è il *vino* ottima cosa a' viventi, secondo Cinciglione e Scolaiò e assai altri, e a colui che ha la febbre è nocivo? direm noi, per ciò che nuoce a' febricitanti, che sia malvagio? Chi non sa che il *fuoco* è utilissimo, anzi necessario a' mortali? direm noi, per ciò che egli arde le case e le ville e le città, che sia malvagio? *L'arme* similmente la salute difendon di coloro che pacificamente di viver desiderano, e anche uccidon gli uomini molte volte, non per malizia di loro, ma di coloro che malvagiamente l'adoperano (*Decameron* Conclusione dell'Autore 9).

igne quid utilius? si quis tamen urere tecta
 comparat, audaces instruit igne manus.
 eripit interdum, modo dat *medicina* salutem,
 quaeque iuvet, monstrat, quaeque sit herba nocens.
 et latro et cautus praecingitur *ense* viator;
 ille sed insidias, hic sibi portat opem
 (*Tristia* II, 268-272).

[...] data tempore prosunt,
 et data non apto tempore vina nocent.
 (*Remedia amoris*, 131-132)

Tutti i richiami all'elegia ovidiana identificati finora ruotano attorno all'idea che la responsabilità morale degli effetti della lettura sia da ascrivere ai lettori e a loro soltanto. Il tema è enunciato esplicitamente nel paragrafo 8 della Conclusione e ai vv. 255-266 di *Tristia* II, e poi è articolato variamente attraverso una serie di *exempla* e di argomentazioni che Boccaccio mutua dalla stessa elegia di Ovidio e, per uno degli esempi (il vino), dai *Remedia*.

Penso si possano suggerire altri due punti di contatto con i *Tristia*, credo non rilevati finora: uno è il tema della separazione tra poesia e vita, l'altro la compresenza del motivo consolatorio e di quello rimediale. Il tema della separazione tra poesia e vita occupa un'ampia porzione di *Tristia* II:

Nec tamen est facinus versus evolvere mollis;
 multa licet castae non facienda legant.

[...]

Crede mihi, distant mores a carmine nostro –
 vita verecunda est, Musa iocosa mea –

[...]

nec liber indicium est animi, sed honesta voluptas
(*Tristia* II, 307-308 e 353-357)

mentre è appena accennato nella Conclusione dell'Autore:¹⁵ «Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire [...]; né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benché mature e *non pieghevoli per novelle*, [...] dette sono» (*Decameron* Conclusione dell'Autore 7). Tuttavia esso risulta ben rappresentato in tutta la cornice del *Decameron*, un libro Galeotto che però invita fermamente le sue lettrici a non confondere letteratura e vita.¹⁶

L'altro punto di contatto è la convergenza delle funzioni consolatoria e rimediale che compare nei *Tristia*. Boccaccio attribuisce questa duplice funzione al *Decameron*, non senza interferenze di campo tra i due temi. Si è già detto dell'aspetto rimediale; per quanto riguarda quello consolatorio, se ne potranno vedere di seguito due occorrenze:

Sono adunque, discrete donne, stati alcuni che, queste novelle leggendo, hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda *di piacervi e di consolarvi* e, alcuni han detto peggio, di commendarvi, come io fo (*Decameron* IV Intro. 5).

Nobilissime giovani, a consolazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono, io mi credo [...] quello compiutamente aver fornito che io nel

¹⁵ È sviluppato però in altri luoghi della cornice, tra i quali *Decameron* X Concl. 4: «quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenza dette ci sieno e del continuo mangiato e bevuto bene e sonato e cantato (cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste), niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare».

¹⁶ Un tema analogo in OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi* cit., Prologo IV, 4: «non però è male a sapere il male, ma è male adoperare il male». La pertinenza di questo passaggio per la *Fiammetta* è evidenziata da Carrai (S. CARRAI, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2017, p. 32), al quale rinvio in generale per il rapporto di Boccaccio con i volgarizzamenti dal latino. Segnalo infine che nel prologo alle chiose di un volgarizzamento fiorentino dei *Remedia*, attribuito ad Andrea Lancia, il tema rimediale converge con il motivo della compassione come *causa scribendi*, cfr. *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris*, a cura di V. Lippi Bigazzi, vol. I, Firenze, Accademia della Crusca, 1987, p. 355.

principio della presente opera promisi di dover fare (*Decameron* Conclusione dell'Autore 1).

Quello consolatorio e quello rimediale erano *topoi* ben attestati nella letteratura latina, ma mai congiunti prima che in questo passo dei *Tristia*:

ergo quod vivo durisque laboribus obsto,
 nec me sollicitae taedia lucis habent, gratia,
 Musa, tibi: nam tu *solacia* praebes,
 tu *curae requies*, tu *medicina* venis.
 tu dux et comes es, tu nos abducis ab Histro,
 in medioque mihi das Helicone locum.
 (*Tristia* IV, 10, 115-120)

Quando Ovidio mette insieme i due motivi, riconosce alla letteratura una funzione consolatoria che fino ad allora era stata prerogativa della sola filosofia. È un'operazione consapevole: lo segnala la dimensione intertestuale di questa elegia ovidiana, che utilizza la stessa terminologia impiegata da Cicerone nel terzo libro delle *Tusculanae* e nel secondo del *De officiis*,¹⁷ per chiarire appunto la funzione rimediale e consolatoria della sapienza filosofica.

Ai *Tristia*, al *De officiis*, forse anche alle *Tusculanae*, Boccaccio poteva affiancare il *De consolatione Philosophiae*, dove Boezio opponeva la falsa consolazione della letteratura, che corrompe l'anima degli afflitti, a quella autentica della filosofia.¹⁸ Dall'*Elegia di madonna Fiammetta* fino

¹⁷ CICÉRON, *Tusculanes*, texte établi par G. Fohlen, Paris, Les Belles Lettres, 1960, III 3, 6: «Est profecto *animi medicina*, philosophia; cuius auxilium non ut in corpore morbis petendum est foris, omnibusque opibus viribus, ut nosmet ipsi nobis mederi possimus elaborandum est»; CICERO, *De officiis*, a cura di G. Picone e R. R. Marchese, Torino, Einaudi, 2012, II 2, 6: «Nam sive oblectatio quaeritur animi *requiesque curarum*, quae conferri cum eorum studiis potest, quae semper aliquid anquirunt, quod spectet et valeat ad bene beateque vivendum?». Sulla presenza del *De officiis* nel *Decameron* si vedano P. CHERCHI, *L'onestate e l'onesto raccontare nel Decameron*, Firenze, Cadmo, 2004; G. VELLI, *Giovanni Boccaccio, Centonatore/Recreator, or on the Free Use of the Written Word*, in *Boccaccio in America*, a cura di E. Filosa e M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 243-246: 245.

¹⁸ Si veda BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a cura di C. Moreschini, Torino, UTET, 2014, I 1, 7-11: «Quae [Philosophia] ubi poeticas Musas vidit nostro adsistentes toro fletibusque meis verba dictantes, commota paulisper ac torvis inflammata luminibus:

alle *Esposizioni*, Boccaccio si impegna a fondo su questo tema, sforzandosi di precisare il rapporto tra letteratura e consolazione, ma selezionando diversamente le sue fonti, un po' come fa per il tema erotico e per quello della fortuna, ora privilegiando l'Ovidio dei *Tristia* ora incentrando le sue argomentazioni su un Boezio profondamente reinterpretato.

L'Ovidio che emerge dagli apparati paratestuali del *Decameron* è insolito: un Ovidio teorico della letteratura, funzionale a definire questioni cruciali nella poetica del novelliere, da allineare ai più tradizionali Ovidio mitografo e moralista delle *Genealogiae* e Ovidio erotico del *Filocolo* e della *Fiammetta*. Sia nel Proemio sia nella Conclusione dell'Autore, la commistione dei riferimenti ai *Tristia* o ai *Remedia* con riferimenti ben riconoscibili all'Orazio dell'*Ars poetica* è indicativa in questo senso.¹⁹ Ma se l'Ovidio erotico, mitografo, moralista erano già presenti all'*aetas ovidiana*, per quanto ne so il suo riuso in chiave metaletteraria è un dato nuovo. Da questo inedito 'Ovidio teorico', Boccaccio sembra desumere la sua idea di poesia e in particolare il tema della letteratura come *consolatio* e *remedium*, la separazione di poesia e vita, la responsabilità del lettore nella definizione del rapporto tra etica e letteratura. Nel *Decameron* quest'idea di poesia diventa anche un programma poetico, un programma alternativo rispetto ad altre esperienze letterarie recenti e pure carissime a Boccaccio.

Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere, quae dolores eius non modo *nullis remediis* foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis? Hae sunt enim quae infructuosos affectuum spinis uberem fructibus rationis segetem necant *hominumque mentes assuefaciunt morbo, non liberant*. [...] Sed abite potius Sirenes usque in exitium dulces *meisque eum Musis curandum sanandumque relinquit*. Boccaccio discute questo passo in *Genealogiae Deorum gentilium*, XIV 5 e 20, ed *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, I (i), 72 e 106-111, ma esso è sottinteso anche in vari luoghi dell'*Elegia di madonna Fiammetta* e della *Comedia delle ninfe fiorentine*. Sulla ricezione del passaggio boeziano da parte di Boccaccio cfr. S. GENTILI, *La nature de la poésie et la solitude des poètes de Pétrarque à Boccace*, in *Boccace humaniste latin*, édité par H. Casanova-Robin, S. Gambino Longo et F. La Brasca, Paris, Garnier, 2017, pp. 303-321.

¹⁹ Si vedano *Decameron* Proemio 14: «Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente *diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e *utile consiglio* potranno pigliare» e Conclusione dell'Autore 6: «Sanza che alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore» con i loro scoperti riferimenti ad *Ars poetica*, vv. 333-334 e 343-344 rispettivamente.

2. Rileggere Aristotele: fortuna e industria

Veniamo adesso ad Aristotele e alla nozione di 'industria'. Ho già parlato in un'altra occasione di questo tema.²⁰ In quel caso, mi interessava mettere a fuoco la nozione di fortuna nella seconda e terza giornata del *Decameron*, nelle pagine che seguono vorrei considerare un diverso punto di vista e guardare al tema dell'industria, non tanto come aspetto della narrazione decameroniana, quanto come testimonianza di un nuovo modo di leggere Aristotele. Riassumo il più brevemente possibile i termini della questione. La tesi che proponevo allora e che riformulo qui quasi negli stessi termini è che nel *Decameron* lo spettro semantico della parola 'industria' non sia del tutto esaurito dai concetti di 'saggezza' o 'prudenza ingegnosa', ma, pur includendo entrambe queste nozioni generali, comprenda anche un'accezione tecnica, già codificata nell'ambito della filosofia morale e particolarmente nella riflessione di Aristotele sulle facoltà mentali che ruotano intorno alla prudenza.

A Napoli, ancora studente di diritto, Boccaccio aveva commissionato, probabilmente a uno scriba professionista, una copia dell'*Ethica* aristotelica; poi, tra il 1340 e il 1345, già a Firenze, sugli ampi margini lasciati liberi dallo specchio di scrittura aveva trascritto di suo pugno il commento di Tommaso d'Aquino.²¹ In questo codice, ben prima di concepire il grande contenitore della terza giornata e di disporre in serie le novelle della decade, in una bella e nitida *littera textualis* gotico-libreraria, aveva potuto leggere la definizione aristotelico-tomista di industria.

²⁰ M. P. ELLERO, *Per un lessico dell'industria. Osservazioni sulla seconda e sulla terza giornata del Decameron*, «Lettere italiane», LXIX, 1, 2017, pp. 34-57. Per la presenza della *Nicomachea* nel *Decameron* si vedano, tra gli altri: V. RUSSO, «Con le Muse in Parnaso». *Tre studi sul Decameron*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 16-26; F. BAUSI, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXVII, 1999, pp. 205-253; M. P. ELLERO, *Federigo e il re di Cipro: Note su Boccaccio lettore di Aristotele*, «MLN», CXXIX, 1, 2014, pp. 180-191; M. PASCALE, *Nella casa di Marte. Per una fenomenologia dell'ira nel Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XLVI, 2018, pp. 133-154.

²¹ Per una descrizione del codice, oggi conservato alla Biblioteca Ambrosiana con la segnatura A204inf. (A), cfr. A. M. CESARI, *L'Etica di Aristotele del codice Ambrosiano A 204 inf.: un autografo del Boccaccio*, «Archivio Storico Lombardo», XCIII-XCIV, 1968, pp. 69-100 (cfr., in particolare, p. 84, per la datazione); M. CURSI, *Giovanni Boccaccio – Autografi*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla e M. Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 47-53: 52-53. Il ms. ambrosiano reca la traduzione di Roberto di Lincoln.

Nel VI libro del trattato, dopo aver distinto le virtù intellettuali da quelle morali, Aristotele osserva che la prudenza è la sola virtù della mente implicata nella realizzazione delle virtù etiche, perché è suo compito individuare i corsi d'azione più appropriati per conseguire gli scopi che quelle virtù ci dettano. Per fare questo però, la prudenza si serve di un'altra facoltà intellettuale («quandam aliam potentiam», commenta Tommaso).²² Aristotele la chiama δεινότης e la definisce come un principio moralmente neutro, che serve la virtù quanto il vizio.

Nella traduzione latina sulla quale Tommaso basa il suo commento, la forma greca originale δεινότης è traslitterata come «dinotica». Davanti alla rinuncia del suo traduttore, Tommaso si comporta come aveva già fatto il suo maestro, Alberto di Colonia, ossia cerca e trova un sinonimo latino: *industria*.²³ Per realizzare le virtù morali, scrive, è necessaria l'azione di una facoltà della mente «quam vocant dinoticam, quasi ingeniositatem quandam sive *industria*». La *dinotical/industria* è un principio operativo capace di escogitare i mezzi più efficaci per conseguire un dato fine («operativum principium, quod *ingeniatur vias ducentes ad finem*»), sia esso virtuoso o vizioso.²⁴

Per questa ragione, l'*industria* non ha niente a che fare con le virtù – morali o intellettuali – né del resto con i vizi: «non pertinet ad virtutem moralem», spiega Tommaso. E, siccome può essere utilizzata in maniera ugualmente efficace per scopi più e meno rispettabili, potremo chiamarla

²² S. THOMAE DE AQUINO *Sententia libri Ethicorum*, cura et studio Fratrum Praedicatorum, in *Opera Omnia* iussu Leonis XIII edita, Romae, ad Sanctae Sabiniae, 1969, t. XLVII, p. 372; d'ora in poi *Sententia libri Ethicorum*.

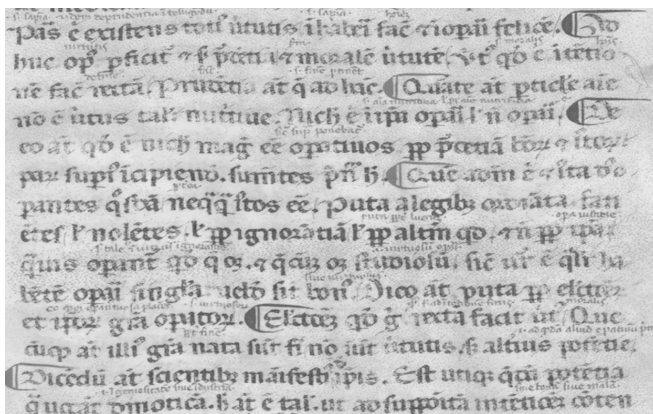
²³ *Sententia libri Ethicorum*, pp. 372-373: «Est itaque quaedam potentia, id est operativum principium, quam vocant *dinoticam*, quasi *ingeniositatem* quandam sive *industriam*, quae talis est ut per eam homo possit operari ea quae ordinantur ad intentionem quam homo praesupposuit, sive bonam sive malam, et quod per ea quae operatur possit sortiri, id est *consequi, finem*»; ALBERTI MAGNI *Super Ethica commentum et quaestiones*, edidit W. Kübel, Monasterii Westfolorum in aedibus Aschendorff, 1968-1972, p. 504: «*deinotita est quaedam naturalis industria*, per quam aliquis potest bene invenire vias ad consequendum finem suum sive in bonis sive in malis, et haec quidem perficitur per habitum prudentiae ad sagaciter inveniendum ea quae sunt ad finem in bonis et honestis, et corruptio istius est *astutia*, quae invenit vias in malis sicut *malitia* quaedam existens».

²⁴ *Sententia libri Ethicorum*, p. 372: «virtus moralis facit electionem rectam, quantum scilicet ad intentionem finis, sed ea quae nata sunt fieri propter finem *non pertinent ad virtutem moralem*, sed ad quandam aliam potentiam, id est ad quoddam aliud operativum principium, quod *ingeniatur vias ducentes ad finem*».

prudenza quando ci permette di realizzare fini onesti, mentre la chiameremo astuzia quando gli obiettivi realizzati saranno disonesti: «Si quidem igitur intentio sit bona, laudabilis est. Si autem prava, astutia. Propter quod et prudentes deinos et astutos dicimus esse». Ho trascritto dal manoscritto ambrosiano il testo aristotelico che ci interessa:

Electionem quidem igitur rectam facit virtus. Quaecumque autem illius gratia nata sunt fieri non sunt virtutis, sed alterius potentiae. [...] Est utique quaedam potentia *quam vocant dinoticam*; haec autem est talis ut ad suppositam intentionem contententia possit haec operari et sortiri ipsis. Si quidem igitur intentio sit bona, *laudabilis est*. Si autem prava, *astutia*. Propter quod et prudentes deinos et astutos dicimus esse.²⁵

Boccaccio aveva letto attentamente queste righe: una *manicula* mette in evidenza l'inizio della spiegazione sulla *dinotica*/industria («Virtus quidem enim intentionem facit rectam, prudentia autem quae ad hanc»: A, c. 49v), una fitta serie di minute glosse interlineari autografe la correda.²⁶



A, c. 49v.

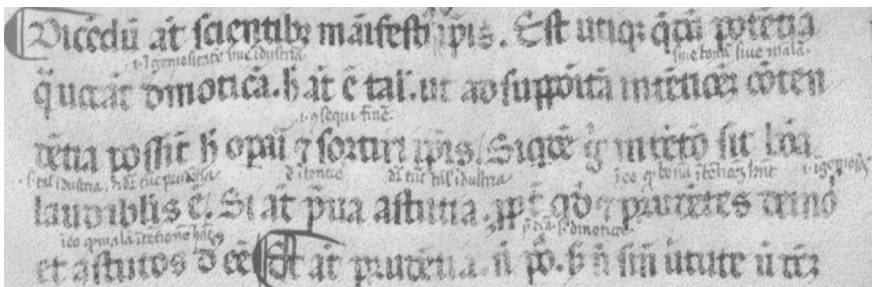
²⁵ A, c. 49v; *Etica Nicomachea*, 1144a20-28.

²⁶ Sulle glosse autografe di A, rinvio a S. BARSELLA, *I «marginalia» di Boccaccio all'Etica Nicomachea di Aristotele* (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 Inf.), in *Boccaccio in America*, a cura di E. Filosa e M. Papio, Ravenna, Longo, 2012, pp. 143-155; G. FIORINELLI, *A proposito di alcune postille boccacciane nell'Ambrosiano A 204 inf.*, «Heliotropia», XVI-XVII, 2019-2020, pp. 107-168.

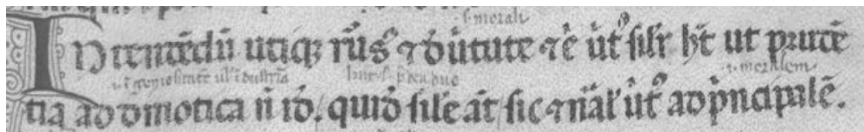
Le chiose di Boccaccio utilizzano il commento di Tommaso per chiarire o integrare la prosa ellittica di Aristotele, spesso trascrivendolo *verbatim* negli interlinei. Così, l'esotico *dinotica* è chiosato sistematicamente con «ingeniositas sive industria», «id est ingeniositatem vel industriam», come aveva già fatto il commentatore:

Est utique quaedam potentia quam vocant dinoticam] id est *ingeniositatem sive industriam*
laudabilis est] scilicet talis *industria* et dicitur tunc prudentia
astutia] dicitur tunc *industria*

Virtus moralis facit electionem rectam, quantum scilicet ad intentionem finis, sed ea quae nata sunt fieri propter finem non pertinent ad virtutem moralem, sed ad quandam aliam potentiam, id est ad quoddam aliud operativum principium, quod ingeniatur vias ducentes ad finem [...]. Est itaque quaedam potentia, id est operativum principium, quam vocant dinoticam, *quasi ingeniositatem quandam sive industriam*.²⁷



A, c. 49v



A, c. 50r

²⁷ A, c. 49v; *Sententia libri Ethicorum*, p. 372.

Quando scrive le novelle della terza decade, Boccaccio conosce bene la nozione aristotelica di *dinotica* e la sua traduzione latina come «industria», la facoltà cognitiva che ci permette di escogitare «le vie che conducono a un dato fine», «quod *ingeniatur vias ducentes ad finem*». E i narratori del *Decameron* non sembrano averla dimenticata, quando mettono in scena le inchieste intellettuali dei loro personaggi riguardo alle strategie più adatte per conseguire gli oggetti dei loro desideri:

[Masetto] cominciò [...] a *pensare che via dovesse tenere* a dovere potere esser con loro (*Decameron* III 1 12).

[Lo stalliere di III 2] Né si fece a voler dir parole alla reina [...], ma a voler provare se *per ingegno* con la reina giacer potesse; *né altro ingegno né via c'era se non trovar modo* [...]. *E pensando seco del modo, prese per partito* [...] (*Decameron* III 2 11)

[La gentildonna di III 3] *essendosi accorta* che costui usava molto con un religioso, [...] *estimò* costui dovere essere ottimo mezzano tra lei e 'l suo amante. *E avendo seco pensato che modo tener dovesse* [...] (*Decameron* III 3 8)

[Rustico] lasciati stare dall'una delle parti i pensier santi e l'orazioni e le discipline, a recarsi per la memoria la giovanezza e la bellezza di costei incominciò, e oltre a questo *a pensar che via e che modo egli dovesse con lei* [Alibech] *tenere*, acciò che essa non s'accorgesse lui come uomo dissolutato pervenire a quello che egli di lei desiderava (*Decameron* III 10 10).

Luigi Surdich e Giancarlo Alfano hanno interpretato l'*industria* decameroniana rispettivamente come «l'invenzione della strategia più opportuna per ottenere il risultato auspicato», «la capacità di pianificare una serie di azioni miranti a uno scopo preciso».²⁸ Credo che l'inter testo mobilitato da Boccaccio per questa giornata dia loro ragione.

Come l'*industria* aristotelica, anche quella boccacciana può essere declinata *in bono*, e valere perciò come prudenza (è però una parola che Boc-

²⁸ Rispettivamente L. SURDICH, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 137; G. ALFANO, Scheda introduttiva a *Decameron* III, in G. BOCCACCIO, *Decameron* cit., pp. 497-502: 498.

caccio non usa mai nel *Decameron*, preferendo al suo posto «avvedimento», «saviezza»), oppure può essere declinata *in malo*, e valere come astuzia o malizia. Non si può essere prudenti quando si commette adulterio, anche se si è bravissimi a metterlo in pratica senza farsi scoprire. In questo caso, si è astuti o maliziosi, come lo stalliere di III 2 («l'*astuzia* d'un forse di minor valore tenuto che Masetto [...] sì come colui che *malizioso* era»: *Decameron* III 2 3 e 28) o il monaco che seduce la moglie di Frate Puccio: «E postole l'occhio adosso e una volta e altra bene *astutamente*, tanto fece che egli l'accese nella mente quello medesimo disidero che aveva egli» (*Decameron* III 4 10). Per contro è «savia» Giletta di Narbona, il solo personaggio della giornata il cui desiderio sia consacrato dal vincolo del matrimonio e pertanto onesto: «la damigella è bella e *savia* e amavi molto» (*Decameron* III 9 25).

Non è un caso perciò che per lei la *quête* conoscitiva nella quale consiste l'industria sia rappresentata mediante il lessico della prudenza. Quando racconta l'invenzione dello stratagemma che consentirà a Giletta di farsi riconoscere dal conte Bertrando di Rossiglione come sua moglie, Neifile, narratrice della novella e regina della giornata, indugia sui processi di deliberazione del suo personaggio, sui lenti procedimenti di analisi delle condizioni di realtà che li precedono: «La contessa queste parole *intendendo raccolse bene; e più tritamente esaminando vegnendo ogni particolarità e bene ogni cosa compresa*, formò il suo *consiglio*» (*Decameron* III 9 37). Chi è prudente infatti è «bene consiliativus», chiosa Boccaccio alla carta 46r del suo manoscritto, sa deliberare in modo efficace riguardo ai mezzi più adatti per conseguire un fine virtuoso – parafraso ancora una sua glossa:

Videtur autem prudentis esse posse *bene consiliari circa ipsi bona et conferentia* [...] *ad bene vivere totum* <<est prudens bene consiliativus>> integra Boccaccio nell'interlinea>. Signum autem quoniam et circa aliquid prudentes dicimus <<non simpliciter sed circa aliquid>> quando *ad finem aliquem studiosum* <<id est virtuosum vel bonum>> *bene ratiocinabuntur*.²⁹

Diversamente dalle altre virtù dianoetiche, che consistono nella conoscenza di leggi e principi universali, la prudenza richiede un'analisi accu-

²⁹ A, c. 46r; *Etica Nicomachea*, 1140a24-30.

rata dei particolari: «Neque enim prudentia universalium solum, sed oportet et singularia cognoscere; activa enim, actio autem circa singularia». ³⁰ E Neifile ha cura di attribuire lo stesso procedimento di analisi dei *singularia* all'inchiesta del suo personaggio: «e più tritamente esaminando vegnendo ogni particolarità [...] formò il suo consiglio».

Se, come credo, la nozione decameroniana di industria equivale all'aristotelica *dinotica*, Boccaccio avrebbe messo in atto una lettura innovativa sia del trattato morale di Aristotele sia del tradizionale tema della fortuna. ³¹ Gli elementi di novità implicati nell'operazione di riscrittura della fonte aristotelica da parte di Boccaccio possono essere ricavati dal contesto tematico-narrativo nel quale questa riscrittura prende posto. Nella terza giornata, l'industria è lo strumento che permette ai personaggi di fronteggiare la fortuna: di contrastarne i disegni o di piegarli a proprio vantaggio. Questo contesto tematico è tratteggiato dalla regina alla fine della seconda giornata, dedicata, appunto, ai «diversi casi della fortuna» (*Decameron* II Concl. 10). Nella terza decade si parlerà ancora dei «fatti della fortuna», ma con una variante cruciale: il «lieto fine» non dovrà essere ascritto all'azione della fortuna stessa, ma all'industria dei protagonisti:

Quivi quando noi saremo domenica appresso dormire adunati, [...] sarà ancora più bello che un poco si restringa del novellare la licenzia e che sopra *uno de' molti fatti della fortuna* si dica, e ho pensato che questo

³⁰ A, c. 47r. La memoria di queste pagine di Aristotele da parte di Boccaccio è inclusiva, non solo abbraccia la definizione del prudente come «bene consiliativus» ma si estende anche alle materie che sono oggetto del *consilium* o deliberazione. Come spiega Aristotele, possiamo deliberare solo su cose che siano realizzabili e che dipendano da noi: «Consiliatur autem nullus de impossibilibus aliter habere neque non contingentibus ipsi agere» (A, c. 46r; *Etica Nicomachea*, 1140a32). È quello che fa Giletta quando stabilisce, «dopo lungo pensiero, di voler sapere se quelle due cose potessero venir fatte» e solo successivamente delibera «quello che far dovesse» (*Decameron* III 9 32-33). La prima fase dell'inchiesta è dunque funzionale a stabilire se le condizioni imposte da Bertrando di Rossiglione siano o no *materia consiliabile*.

³¹ Sulla ricezione dell'*Etica Nicomachea* nel XIV secolo si veda da ultimo D. A. LINES, *Aristotle's Ethics in the Italian Renaissance (ca. 1300-1650). The Universities and the Problem of Moral Education*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, con bibliografia pregressa. Per la presenza dell'*Ethica* nella letteratura italiana tardo medievale cfr. S. GENTILI, *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2005.

sarà: di *chi alcuna cosa molto desiderata con industria acquistasse o la perduta recuperasse* (*Decameron* II Concl. 8-9).

Il canovaccio narrativo suggerito da Neifile è molto simile a quello delle dieci novelle precedenti, fondate anch'esse sul rovesciamento di una situazione negativa: «si ragiona di chi, *da diverse cose infestato, sia* oltre alla sua speranza *riuscito a lieto fine*» (*Decameron* II Intro. 1). L'inciso «oltre alla sua speranza» marca la differenza di fondo tra la giornata dedicata alla sola fortuna, dove il lieto fine è impreveduto da parte dei protagonisti, e quella dedicata all'interazione di fortuna e industria, dove l'*happy end* è frutto di un'attenta pianificazione. A riprova di questa differenza, nelle *fabulae* della terza giornata i principali snodi narrativi sono scanditi dalla formula «s'avisò», 'si accorse, comprese', ma anche 'decise, deliberò', che sostituisce l'«avvenne che» della giornata precedente, a segnare il passaggio da un'azione dominata dal caso a un'azione orientata dall'ingegno umano.

I personaggi della terza decade si danno un gran da fare per escogitare i modi di pervenire a un fine desiderato, il cui conseguimento può essere ostacolato o favorito dalla fortuna. Prudenti o astuti, tutti hanno eguale successo: i due monaci furbissimi e ipocriti che seducono le mogli di frate Puccio e del povero Ferondo come l'assennata Giletta, lo stalliere «malizioso», innamorato della regina, e il suo antagonista, il «savio» Agilulf. Questi personaggi così diversi sono tutti ugualmente efficaci nel contrastare la fortuna, perché sanno cogliere le occasioni offerte dal caso e sfruttarle a loro vantaggio,³² mentre non è pertinente, in vista di tale azione di contrasto, il giudizio sulla coloritura morale dell'azione stessa.

Opponendo industria a fortuna, Boccaccio rilegge in modo nuovo un capitolo del sesto libro dell'*Ethica*, nel quale il tema della fortuna non è mai pertinente. Nello stesso tempo, indica una via alternativa rispetto alla tradizione medievale che prescriveva di rispondere alla fortuna, buona o cattiva, mediante la virtù morale e la rinuncia ascetica ai beni del mondo. Nella terza giornata del *Decameron*, alla fortuna non risponde la virtù morale, come in Boezio, Tommaso e Dante, ma una facoltà intellettuale

³² In generale, i personaggi della giornata danno sbocco ai loro desideri sfruttando un'occasione fortuita e casuale, si veda, per esempio: «Questo ragionamento con gran piacere toccò l'animo dell'abate, e parvegli che la fortuna gli avesse al suo maggior disidero aperta la via» (*Decameron* III 8 10).

eticamente neutra. Per quanto ne so, l'accostamento dell'*industria dinotica* alla fortuna è una delle tante invenzioni di Boccaccio come lettore creativo di Aristotele. Rileggendo in modo non tradizionale un libro ben noto, la terza giornata del *Decameron* suggerisce, come poi il più tardo Umanesimo, che la fortuna può essere contrastata, e perfino piegata a compiacere i nostri desideri, non opponendole un'equanime e atarassica virtù morale, ma una facoltà cognitiva moralmente neutra, e promuove una definizione nuova del rapporto tra la fortuna e le azioni degli uomini.

*Storie di donne, storie di una città:
la produzione novellistica di Bernardo Lapini*

Monica Marchi

In un recente contributo¹ Barbara Gelli ha analizzato il linguaggio dei dispacci a Venezia e a Napoli del triennio 1450-1453 di Francesco Aringhieri e, attraverso il caso specifico dell'ambasciatore senese, ha mostrato che i politici più in vista della Repubblica hanno sfruttato lo strumento diplomatico per consolidare il proprio ruolo e la propria posizione nel delicato e instabile sistema di pesi e contrappesi sul quale poggiava il governo cittadino, eccezionalmente largo e basato su un apparato politico 'fluidò', non ancora bloccato da gerarchie e formalizzazioni sociali.² Insomma, lo

¹ B. GELLI, «Questa signoria sempre salverebbe essa città vostra». *Linguaggi di parte e culture politiche ideali nei dispacci a Venezia e a Napoli dell'ambasciatore senese Francesco Aringhieri (1450-1453)*, «Ricerche storiche», XLIX, 1, 2019, pp. 9-24. Desidero ringraziare Barbara Gelli per l'amichevole e proficuo confronto avviato in questi mesi che ci ha permesso di interpretare l'ambiente senese quattrocentesco da punti di vista differenti ma complementari.

² Mario Ascheri, uno degli studiosi che maggiormente si è dedicato all'analisi del sistema politico senese tra Basso Medioevo e Rinascimento, ha definito l'esperienza di questa città come un'esperienza eccezionale «per la assenza pressoché totale di dominazioni esterne e di esperienze signorili (e meno che mai principesche) locali, per l'assenza di gruppi ristretti istituzionalizzati, e vincenti su tempi lunghi [...], per la perdurante capacità di mobilitazione e di ricerca di nuovi equilibri da parte dei gruppi politico-sociali cittadini pur capaci di conservare, accrescere e governare uno Stato 'regionale'» (M. ASCHERI, *Siena nel primo Quattrocento. Un sistema politico tra storia e storiografia*, in *Siena e il suo territorio nel Rinascimento*, a cura di M. Ascheri e D. Ciampoli, vol. I, Siena, Il Leccio, 1986, pp. 3-53: 4). Sempre Ascheri ha definito il sistema politico senese 'fluidò'; in effetti, a Siena, in

studio effettuato sui documenti di questo importante personaggio di metà secolo conferma che la figura del diplomatico nel Quattrocento è sempre meno quella di un semplice 'mandatario' e sempre più quella di un fautore di un'arte politica peculiare, espressa attraverso un'impalcatura retorica volta a sostenere le posizioni della propria fazione all'interno della città.

Si è ritenuto opportuno partire da questa premessa perché si crede che sia estremamente utile leggere o rileggere la produzione dell'Ilicino – medico e filosofo, scrittore e professore universitario, ma anche e soprattutto ambasciatore e uomo di governo³ – proprio come un eclatante esempio

questo periodo non esiste «un ceto definitivamente privilegiato sul piano politico, ossia di cittadini con privilegi politici che si trasmettono ereditariamente, contrapposti alla massa degli altri esclusi dal gioco politico (legale). Esistono piuttosto famiglie autorevoli, che fanno opinione, che hanno o hanno avuto personaggi di spicco che occupano o hanno occupato cariche di governo, per le quali non c'è difficoltà [...], anche per la loro posizione sociale ed economica e grazie alla solidarietà acquisite, a fare eleggere i propri membri e 'fedeli' alle massime cariche dello Stato» (ivi, p. 15). In questo stesso volume lo studioso illustra il sistema di governo 'largo' e il complesso meccanismo di alternanza alle cariche pubbliche sul quale si basa la Repubblica (ivi, pp. 22-52). Su Siena nel Rinascimento si rimanda senz'altro anche agli altri numerosi studi di Ascheri: *Siena nel Rinascimento. Istituzioni e sistema politico*, Siena, Il Leccio, 1985; *Siena nel Rinascimento: dal governo di 'popolo' al governo nobiliare*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*. Atti del V e VI Convegno (Firenze, 10-11 febbraio 1982, 2-3 dicembre 1983), Monte Oriolo, Papafava, 1987, pp. 405-430; *Assemblee, democrazia comunale e cultura politica: dal caso della Repubblica di Siena (secc. XIV-XV)*, in *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, a cura di L. Borgia et al., vol. IV, Lecce, Conte, 1995, pp. 1140-1155 [poi in *Contributi alla storia parlamentare europea (secoli XIII-XX)*. Atti del XLIII Congresso ICHPRI, a cura di M. S. Corciulo, Camerino, Università degli Studi, 1996, pp. 77-99]; *Siena nel Quattrocento: una riconsiderazione*, in *La pittura senese nel Rinascimento (1420-1500)*, a cura di K. Christiansen et al., Siena, Monte dei Paschi, 1989, pp. XIX-LVI; *Siena nel primo Rinascimento. Dal dominio milanese a Pio II*, Siena, Pascal Editrice, 2010. A questi studi si aggiungono: M. ASCHERI – P. PERTICI, *La situazione politica senese del secondo Quattrocento (1456-1479)*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, a cura di R. Fubini, vol. III, Pisa, Pacini, 1997, pp. 995-1012; C. SHAW, *Popular Government and Oligarchy in Renaissance Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2006; *L'ultimo secolo della Repubblica di Siena. Politica e istituzioni, economia e società*, a cura di M. Ascheri e F. Nevola, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 2007.

³ Per le vicende biografiche dell'Ilicino si rimanda all'imprescindibile C. CORSO, *L'Ilicino (Bernardo Lapini)*, «Buletino senese di storia patria», LXIV, 1957, pp. 3-108, al quale si deve aggiungere almeno C. VASOLI, *Bernardo da Siena, detto l'Ilicino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967, pp.

della «vitalità dell'ermeneutica politica senese»⁴ e anche come dimostrazione di una personalissima arte di governo, nel caso specifico del Lapini, volta a promuovere la propria città nell'ampio scacchiere delle potenze estere più che, come nel caso dell'Aringhieri, a rafforzare la propria *pars* all'interno del delicato quadro cittadino. In effetti, come ha acutamente rilevato Gianfranco Fioravanti, gli spostamenti accademici del Lapini, frequenti e brevi, a differenza di quelli di altri professori universitari, sparuti e protratti nel tempo, non furono dettati da un'ottica squisitamente accademica di prestigio culturale e sociale ma piuttosto dall'obiettivo dell'«allargamento di relazioni con scopi immediatamente o mediamente politici»:

Bernardo Lapini, che insegna a Ferrara nel 1468-1469 [...] partecipa alla vita della corte estense, scrivendo per Borso il *Commento ai Trionfi*, rimanendo in seguito in contatto con Alberto d'Este (cfr. Siena, Bibl. Com., ms I.IX.24, f. 40v), informando discretamente la Signoria senese sugli avvenimenti politici, riuscendo a farsi creare conte palatino da Federico III, e torna infine a Siena con lettere commendatizie del duca e con più forti muscoli per l'arengo politico.⁵

290-291 e il recente profilo di Silvia Marcucci contenuto nell'*Introduzione* a B. LAPINI, *In paradoxa Ciceronis commentarii*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 3-82: 3-21, al quale si rimanda anche per ulteriori riferimenti bibliografici sull'autore.

⁴ GELLI, «*Questa signoria sempre salverebbe essa città vostra*» cit., p. 24.

⁵ G. FIORAVANTI, *Classe dirigente e cultura nella Siena del Quattrocento*, in *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento* cit., pp. 473-483: 476n. Il manoscritto I. IX. 24 (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati) citato da Fioravanti conserva il canzoniere scritto da Ilicino per Ginevra Luti; in esso è presente anche la risposta del poeta a una lettera di Alberto d'Este, dalla quale si intuisce che Alberto aveva chiesto informazioni sulle «qualità di madonna Ginevra Luzia». Alla risposta l'Ilicino acclude anche un sonetto sulle qualità della donna. Il canzoniere (e la lettera) sono ora disponibili in edizione critica: B. LAPINI, *In divam Genevram Lutiam*, Edizione critica e commento a cura di M. M. Quintiliani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, la lettera e il sonetto si trovano alle pp. 215-217. È proprio Fioravanti quindi che, per primo, ha notato come la figura del Lapini sia di certo più sbilanciata verso il «*negotium* politico che verso l'*otium* della scienza»; vero è che – aggiunge lo studioso – «la cattedra ricoperta nello Studio non è stata inutile come strumento di avanzamento e di preminenza. Se infatti è importante essere 'doctor', doppiamente importante è 'leggere' nello Studio, ricoprire cioè un ufficio pubblico la cui assegnazione dipende dal governo della Repubblica, ma la cui importanza sorpassa le mura cittadine» (ivi, p. 476).

Il caso dell'Ilicino, rispetto ad altri 'funzionari' della Repubblica o di corte, è ancora più peculiare perché il contributo diplomatico del Lapini può esplicitarsi, in modo indiretto, attraverso l'esercizio delle lettere sviluppato in una cerchia di colti umanisti, perfettamente consapevoli del potere della parola e delle opportunità offerte dalla scrittura. Se si pensa solo ad alcuni intellettuali senesi di nascita o d'adozione – Benedetto da Cingoli, Jacopo Fiorino Buoninsegni o lo stesso Ilicino – si noterà come la comune strategia di propaganda della grandezza di Siena non avvenga attraverso l'insistenza sul classico e condiviso immaginario politico del *bonum commune* promosso dagli 'addetti ai lavori'⁶ ma piuttosto mediante la celebrazione di alcune (e non poche) donne senesi,⁷ cantate per le loro doti

⁶ Cfr. B. GELLI, «Non bastando la morte dei morti, volsero vedere che i vivi vivessero morendo». *La congiura senese del 1456 tra immaginario politico e consenso popolare*, «Archivio storico italiano», CLXXVIII, 663, 1, 2020, pp. 85-107: 87-88. Lo studio dei linguaggi politici ha evidenziato «una straordinaria ricorsività di temi e simboli iconografici. La città appare governata da un mito statuale apparentemente 'immobile' capace di legare in una soluzione di continuità l'epoca comunale e quella repubblicana sotto l'egida di una Siena 'popolare' e 'indipendente', amministrata nel nome del 'bene comune' contro ogni forma di 'tirannide'. In questo modo la 'cultura politica del Buon Governo' ha finito per definire i caratteri di ogni legittimità e sovranità governativa della storia senese tra XIII e XVI secolo» (*ibid.*).

⁷ Nella stessa produzione letteraria dell'Ilicino compaiono numerose donne senesi esaltate per le loro magnifiche virtù: non solo, come vedremo, Onorata Orsini e Ginevra Luti, ma anche le due figlie di Onorata – Bianca e Margherita –, Caterina Orlandi – detta la Branchina –, e altre di cui, ad oggi, non si conosce l'identità – come la Foresina, Agnolina, Cassandra e un'altra Caterina –, tutte citate (ad eccezione di Margherita e Onorata) nel sonetto *Splende in fra l'altre donne inclita e bella* come termini di paragone, di virtù e bellezza, per l'ineguagliabile Ginevra; Bianca compare insieme a Ginevra anche nel sonetto *Duo stelle, anzi due dee di paradiso* (cfr. LAPINI, *In divam Genevram Lutiam* cit., rispettivamente alle pp. 201 e 188). Anche Benedetto da Cingoli passa in rassegna le donne senesi in una delle sue barzellette, *La caccia*, contenuta nel volume *Sonetti barzellette e capitoli del claro poeta B. Cingolo*, Roma, per maestro Joanne Beisicken, 3 febbraio 1503, cc. B2v-B4v. Lo stesso Cingoli dedica un capitolo ternario a Bianca Saracini, un sonetto alla Orlandi, in margine al quale l'amico Jacopo Fiorino de' Buoninsegni allestì un commento esegetico, e, sempre per la Orlandi, un canzoniere conservato in un codice miscelaneo in cui, oltre ai testi del Cingoli, sono presenti un canzoniere, attribuito erroneamente al Lapini, e il canzoniere dell'Ilicino per la Luti. Questo manoscritto (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, M. V. 105), che presenta spinosi problemi attributivi, è stato studiato da Franca Magnani che ha rilevato come, «con i suoi tre canzonieri per donne illustri,

straordinarie ed emblematiche: veri e propri *exempla* da seguire o, in alcuni casi, sante da venerare o creature eroiche più che umane.⁸ Questa lettura

finemente decorato e miniato, si presenta quindi come uno dei primi esempi di raccolta dedicata alle donne di una città [...]. Esso appare destinato non tanto a celebrare questa o quella donna, [...] ma sembra rivolgersi a qualche illustre, quanto per noi sconosciuto dedicatario, come antologia lirica esemplare che documenti la supremazia morale, culturale e poetica della città di Siena» (F. MAGNANI, *Poesia d'uso. Problemi attributivi e rimanipolazioni: 'canzonieri' per Francesca*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 287-318: 300). Questo esemplare è particolarmente significativo perché potrebbe confermare l'ipotesi che vorrei avanzare con questo mio contributo, ovvero che in questi anni, a Siena, gli intellettuali umanistici intendono promuovere l'egemonia culturale, letteraria ma anche politica senese attraverso la dimostrazione e celebrazione delle virtù muliebri. E ancora, anche Niccolò Angeli è autore di un canzoniere per Francesca Benassai. Per un panorama della poesia senese del Quattrocento si rimanda qui solo ad alcuni dei principali studi di riferimento: A. RICCI, *Canzonieri senesi della seconda metà del Quattrocento*, «Bullettino senese di storia patria», IV, 1889, pp. 421-465; F. BATTERA, *L'edizione Miscomini (1482) delle Bucoliche elegantissime composte*, «Studi e problemi di critica testuale», XL, 1990, pp. 149-185; e ai seguenti contributi di S. CARRAI: *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in M. SANTAGATA – S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 2003, pp. 96-144: 124-144; *Enea Silvio Piccolomini e la poesia senese, Benedetto da Cingoli e la poesia a Siena nella seconda metà del Quattrocento e Un commento quattrocentesco «ad usum mulieris»: Jacopo de' Buoninsegni sopra un sonetto del Cingoli*, in S. CARRAI – S. CRACOLICI – M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009, rispettivamente pp. 31-42, 43-52, 53-72.

⁸ Della santità di Onorata Orsini, moglie di Giacomo Saracini, si accennerà a breve. Per quanto riguarda invece la natura 'eroica' di Ginevra, si fa riferimento a quanto scrive l'Ilicino nella lettera ad Alberto d'Este: «Ora le virtù dello animo e gli altri abiti degni, quali in lei abundantemente si truovano, non mi confido per niuno modo quelli o sapere o potere degnamente esplicare; imperò che in lei si cognoscano di tanta perfezione che non pure morali sonno da riputare ma certamente eroici» (*Risposta ad una lettara scritta dallo illustre messer Alberto d'Este* etc., in LAPINI, *In divam Genevram Lutiam* cit., p. 216). La definizione di natura 'eroica' il Lapini ce la fornisce nel commento a *TC I* 145-147: «Universale [nella stampa Vuniuersale] sententia è, et d'Aristotile scritta nel VII de la *Ethica*, esser una virtù eccellente chiamata heroica, per la qual l'huomo trapassa la natura humana e propinquo si rende a la natura divina, la quale non intendendo la rozeza de l'antiqua priorità, qualora vedevano alchuno homo sicondo quella operare fuore de la comune consuetudine, allora dicevano quello tale homo o esser divino o dio, et imperò molti che dagli antiqui furo reputati dii, foro etiamdio stati per dii da poeti cantati» (cc. 20v-21r). Le citazioni iliciniane del commento ai *Trionfi*, di cui si fornisce una edizione interpretativa, sono tratte dall'incunabolo bolognese del 1475-1476 pubblicato dai torchi di Annibale

della produzione letteraria senese della seconda metà del Quattrocento, mi pare plausibile o piuttosto, come cercherò di dimostrare, particolarmente efficace per il Lapini che, a partire dal commento ai *Trionfi* sino al canzoniere, passando per la produzione in prosa, trova modo e spazio per esaltare le qualità di alcune fanciulle senesi di elevata caratura: in particolare si tratta di Onorata Orsini, la prima donna amata dal poeta, della figlia della stessa Onorata, Bianca Saracini, e di Ginevra Luti, colei che, a distanza di quattordici anni⁹ dalla morte di Onorata ‘raddoppia le pene del poeta’, ovvero al dolore per la perdita di Onorata aggiunge nuove pene provocate, come scrive lo stesso Ilicino nella sestina *Come Amor volse*, dal secondo e inaspettato sentimento amoroso per il «ginevro»:

Come Amor volse, un tempo in mezo e boschi
refrigerando andai lo 'ncenso foco,
poi che morte crudel chiuse e begli ochi;

Malpigli (d'ora in poi l'opera sarà indicata come *Commento ai Trionfi* e il numero delle cc. da cui le citazioni sono attinte), conservato a Lugano, Biblioteca Cantonale, Inc. Col. 91. La tematica dell'eroico è aristotelica (*Eth.* VII 1145a) e, come ha giustamente rilevato Cracolici, è stata accolta e rielaborata «nell'etica e teologia medievali, quindi rinvigorita negli ambienti umanistici quattrocenteschi, a cominciare dal *Semideus* di Catone Sacco, con dedica a Filippo Maria Visconti, concluso nel biennio 1435-36 (cfr. P. Rosso, *Il Semideus di Catone Sacco*, Milano, Giuffrè, 2001; ID., *Catone Sacco. Problemi biografici. La tradizione delle opere*, «Rivista di storia del diritto italiano», LXXIII, 2000, pp. 237-338; ID., *Catone Sacco e l'Umanesimo lombardo. Notizie e documenti*, «Bollettino della Società pavese di storia patria», n.s., LII, 2000, pp. 31-90), anni nei quali, va ricordato, il padre di Bernardo, Pietro da Montalcino, stendeva, per lo stesso ambiente milanese, il suo commento al Petrarca lirico; molto utile, quanto ingiustamente dimenticato, è lo studio nel merito di G. WEISE, *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961, pp. 79-119» (S. CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino ai Trionfi di Petrarca*, in CARRAI – CRACOLICI – MARCHI, *La letteratura a Siena* cit., pp. 73-89: 85n).

⁹ La data di questo secondo innamoramento si ricava da uno dei sonetti contenuti nel canzoniere dedicato a Ginevra Luti: «Per aspra selva, inospita et oscura, | piangendo andava e suoi passati danni, | lasso, el mio tristo cor sette e sette anni, poi che morte crudel fu tanto dura | che spense el sol più bel che mai Natura | formasse in cielo a' suoi beati scanni, | e me privò degli amorosi affanni | ne l'onorata donna inclita e pura; | dove non rivo mai limpido e dolce, | non ombra ancor d'allor, fraxino o faggio | porse al mio foco o tregua o refrigerio. | Ma come volse Amor, tal vivo raggio | di virtù di un ginepro or sì dimolce, | che alluminar potrebbe ogni emisperio» (LAPINI, *In divam Genevram Lutiam* cit., p. 136).

né mai però poté liquida riva
 dar triegua al core o ben fronduto lauro:
 or mie pena radoppia un sol ginevro.¹⁰

Ma procediamo con ordine e vediamo quando e in che modo il Lapini, attraverso le figure femminili, ha avviato il panegirico su Siena.

Il punto di partenza si individua nel commento ai *Trionfi*, composto probabilmente nel biennio 1467-1468.¹¹ Come ha suggerito Stefano Cra-

¹⁰ Ivi, p. 120, vv. 1-6. Matteo Quintiliani ha giustamente notato che il Lapini, prima di scrivere il canzoniere per la Luti, aveva scritto delle poesie per Onorata, quattro sonetti e una canzone, che confluirono nella *Vita* (per cui cfr. *infra*) e che fanno ipotizzare un canzoniere andato perduto; questa esperienza, scrive lo studioso, «segnò tutta l'attività poetica successiva del poeta, che in ogni sua opera, lirica ma non esclusivamente, maturò un confronto serrato tra Onorata e le altre donne» (M. M. QUINTILIANI, *Introduzione a LAPINI, In divam Genevram Lutiam* cit., p. 18; dello stesso autore si ricorda anche «*Sforzami omai le già neglette muse*»: Bernardo Illicino e il suo canzoniere per Ginevra Luti, «Interpres», XXXIII, 2015, pp. 9-43: 17-20). In effetti, il 'fantasma' di Onorata è presente in diverse opere dell'Illicino, dal commento ai *Trionfi* (cfr. *infra*) alla *Novella di Angelica Montanini*, dove la *disputatio* non arriva a una soluzione perché l'unica che avrebbe potuto esprimere un giudizio definitivo è Onorata, di cui però si piange ancora la morte dopo quattordici anni. Anche nel canzoniere scritto per Ginevra, Onorata è ricordata in più di un componimento, a partire da quello incipitario – *Sforzami omai le già neglette Muse* –, passando per il sonetto che dà avvio narrativo al libro di rime – *Or m'hai ringionto, Amor, fra quelle braccia* – sino all'ultimo, che ad esso si ricollega – *Quel foco ch'io pensai che ricoverto*. Gli altri componimenti che ricordano la Orsini sono: la già ricordata, e unica, sestina del canzoniere *Come Amor volse, un tempo in mezo e boschi*; *Somma bontà, bellezza in ciel creata*; il già citato (cfr. *supra* nota 9) *Per aspra selva, inospita et oscura*; *Lasso, se 'l mio dolor chiudare in versi* (cfr. LAPINI, *In divam Genevram Lutiam* cit., rispettivamente alle pp. 79, 88, 195, 120-121, 123, 136, 162).

¹¹ Cfr. CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica* cit., pp. 78-79. Lo studioso, in realtà, anticipa, in modo convincente, la datazione proposta da Cosimo Corso nel suo imprescindibile e ricchissimo saggio della metà degli anni Cinquanta – *L'Illicino* cit., p. 34 –, giustificando in questo modo la nuova datazione: «Cosimo Corso, lo studioso che più diffusamente di chiunque altro si è occupato dell'Illicino, colloca la confezione del commento negli anni relativi al soggiorno ferrarese, portato ragionevolmente a questa conclusione dalla dedica a Borso d'Este che si legge nel prologo. Gli anni in questione coprirebbero più precisamente lo spazio di tempo che va dal 30 settembre 1468 al 19 agosto 1471, data di morte di Borso, in seguito alla quale l'Illicino avrebbe lasciato definitivamente Ferrara. Ma dalla *Nota delle robe della guardaroba dello Illustrissimo Duca de Modena*, si viene a sapere che il 29 aprile del 1469 il commento ai *Triumphs*, già evidentemente disponibile, veniva

colici, nel commento l'Ilicino non si limita a esporre l'opera petrarchesca e a spiegarne e illustrarne un passo specifico ma si distende a giustificare la scelta dispositiva del poeta, dimostrando così di essere ben consapevole di trovarsi di fronte a un nuovo repertorio *de viris illustribus*; lo studioso aggiunge inoltre che, nel momento in cui i personaggi acquistano il diritto di essere enumerati nella serie, sono assimilabili a semidei,¹² e assumono una caratteristica ierofania – ovvero assurgono a manifestazioni del sacro in enti profani –, venendo emblematicamente a raffigurare le diverse insegne celebrate dai carri trionfali di Amore, Pudicizia o Fama.¹³

È in questo particolare contesto che l'Ilicino, in modo sorprendente e particolarmente ardito, inserisce per la prima volta il cammeo di madonna Onorata, non modello di vita virtuosa ma raffigurazione della virtù stessa, ovvero della Pudicizia, creatura quindi che, automaticamente, diviene emblematica tanto quanto gli altri personaggi, storici o meno, che sfilano sul carro. E così, commentando Lucrezia e Penelope (*TP* 133-135), Lapini introduce per la prima volta la figura della Orsini, iniziando in questo modo a solleticare la curiosità dei fruitori del commento, *in primis* di Borso, dedicatario dell'opera, e subito dopo anche di tutti gli altri 'lettori di corte'.

Veramente adunque queste due donne roppeno l'arco e le saete d'Amore, postergando ogni sua scelerata dolceza per mantenersi sotto lo sceptro della imperante e virtù e ragione. Ma debbasi cum gram ragione in questa parte deplorare la casuale tardità della productione delle cose, cum ciò sia cosa che a' tempi nostri apparisse et a quelli medesimi fusse subtracto dal cielo uno dignissimo di virtù exemplo, in nessuna parte o a Lucretia o a Penelope inferiore, zoè la degna et eccellente madonna Honorata Ursina, donna che fu d'uno gentille huomo di Siena, veramente d'animo e di costumi gentile, el quale si nomina Iacomo di Saracini. Costei adunque,

dato in prestito ad Anselmo Salimbeni per sua propria consultazione. Di conseguenza la data *ante quem* indicata genericamente da Corso può essere ulteriormente specificata e retrocessa a prima dell'aprile di quell'anno. Non è escluso, allora, che a Ferrara l'Ilicino si limitasse soltanto a rinfrescare quello che a quell'altezza era ormai un lavoro già compiuto introducendo per l'occasione il commento a *TF* Ia e riparando all'omissione che Bracciolini non aveva mancato di rilevare» (ivi, p. 78).

¹² Per il tema dell'eroico di ascendenza aristotelica recuperato in ambiente umanistico cfr. *supra* nota 8.

¹³ Per questi aspetti si rimanda a CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica* cit.

essendo picollina fanciulla, rimasta doppo la morte del padre chiamato [nella stampa chiamata] Danese sotto il governo et eruditione de la madre, tale inverso di lei dè di pietà exemplo che certamente a Claudia 'nverso al triumphante padre et all'altra romana fanciulla verso la madre sua inprigionata si pò giudicare. Taciarò lo amore congiugale quale in lei assai fu superiore a quello di Curia inverso di Quinto Lucretio, di Sulpitia inverso Lentulo Curstelione, di Portia, de Giullia, de Micol, d'Artemisia et Ipsicratea et qualunque altro più celebrato nella lingua latina. Era apresso in costei tale eloquentia che facilmente superava la degna fama di Curia, Proba, Calpurnia [nel testo Calphurnia] et Ortensia cum tanta poi modestia e gravità che minore fu nella degna matrona Veturia romana. Inde appresso, quantunque fusse costei del corpo suo oltre a modo bellissima e grande numero di huomini eccellenti la sua bellezza cum dilecto guardassero, nissuno fu mai imperhò che solo della sua presentia non fusse quieto in ciascuna sua voglia, perché tanta era la venustà, observantia et decoro e di tanta extimatione il suo bel volto, che qualunque altro dilecto era giudicato vilissimo. Ma quello che solo in lei fu singulare, e perché fu di natura reputata ingiusticia grandissima, o vero lei non produrre a tempo de Messer Francesco, o vero lui havere reservato ai nostri, fu che le opere sue, canzione, sonetti e triumphi, nissuna altra persona mai cum più suavità di voce, cum più dolceza d'accenti, cum più grata expressiva o miglior actione expresse infino a questo giorno che a nostra sia venuta noticia. Onde certamente non dubito che, se nata era al tempo de Messer Francesco Madonna Honorata, lei era honorata di questo triumpho. Morta adunque questa al suo tempo unica et excellentissima donna di età d'anni XXII, et in cielo honorata sicondo i soi meriti, fu in Siena per universale giuditio degli huomini dotti inscripte queste parole sopra la sua sepultura: «Honorata Ursina, puellarum decus, matronarum splendor, coniugum honos, forme exemplum cumulusque virtutum, hoc per exiguo conditur sacro». Ladonde senza dubio se Lucretia e Penelope havevano cum le loro opere le saete e l'arco d'Amor spezato, Madonna Honorata haveva everso il carro cum tutte le ruote.¹⁴

Come ha giustamente rilevato a suo tempo Cracolici,¹⁵ è evidente che, a Ferrara, questa giovane fanciulla senese non poteva non essere che una

¹⁴ *Commento ai Trionfi*, cc. 80v-81r.

¹⁵ S. CRACOLICI, *Agiografie laiche. Bernardo Illicino e le donne illustri di Siena*, in CAR-RAI – CRACOLICI – MARCHI, *La letteratura a Siena* cit., pp. 91-107: 95-96.

emerita sconosciuta; l'Ilicino, quindi, calandola in un contesto epidittico e inserendola in un consesso così prestigioso, la porta alla ribalta, riuscendo probabilmente in questo modo a stimolare la richiesta di un supplemento di informazioni utili a chiarire i meriti per i quali la fanciulla abbia potuto, a buon diritto, essere annoverata in un simile contesto. È chiaro che il breve ritratto incastonato nel commento è proposto solo al fine di stuzzicare la curiosità dei lettori perché, senza una spiegazione più diffusa, né la pietà o l'amore coniugale, né la continenza o il decoro, né l'eloquenza o lo splendore – ribadite anche nell'epitaffio funebre riportato in chiusura del profilo – potrebbero essere comprese.

È inoltre piuttosto significativo che l'Ilicino, già all'altezza del commento, nel delineare il ritratto di Onorata, sfrutti la stessa tecnica per *exempla* che poi adotterà ampiamente sia nella parte diegetica della *Novella di Angelica Montanini* sia nei due brani che la incorniciano – ovvero il resoconto della *disputatio* tra Battista, Bianca e Margherita che anima il convito di nozze della fine del 1471, e che fa parte del primo testo, e l'orazione di Ginevra Luti durante le feste di Natale dell'anno successivo, che è invece stato composto a quasi un anno di distanza rispetto alla *Novella* –,¹⁶ dimostrando in questo modo l'utilità del «repertorio ragionato di antichità greco-latine»¹⁷ che stava andando compilando proprio attraverso le chiose ai *Trionfi*.

¹⁶ Per quanto riguarda la *Novella di Angelica Montanini* mi permetto di rimandare a M. MARCHI, *La storia di Angelica Montanini. Un 'topos' della novellistica nel Rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017. Il *sequel*, di circa un anno posteriore rispetto alla *disputatio* tra Bianca, Battista e Margherita avvenuta durante un convito di nozze del 1472, è contenuto in un manoscritto, privo di segnatura, conservato presso la Biblioteca di Chatsworth nel Derbyshire. Il testimone è registrato da P. O. KRISTELLER, *Iter italicum*, vol. IV, London-Leiden, Brill-The Warburgh Institute, 1963-1992, p. 13 e da J. PH. LACAITA, *Catalogue of the Library at Chatsworth*, vol. IV, London, Chiswick Press, 1879, p. 321. Lorella Badioli ne diede qualche notizia di massima nell'articolo *Di un'operetta sconosciuta di Bernardo Lapini da Montalcino*, «Interpres», XVIII (III n.s.), 1999, pp. 196-197, mentre Cracolici, qualche anno fa, scrisse che il codice non era più rintracciabile poiché battuto all'asta negli anni Ottanta (cfr. CRACOLICI, *Agiografie laiche* cit., p. 96, n. 13). In realtà il volumetto è ancora presente nella biblioteca di Chatsworth ed è stato consultato e trascritto da chi scrive. A breve ne sarà pubblicata l'edizione critica e commentata che includerà, oltre a questo testo, anche quello della *Novella di Angelica Montanini*, rivisto e aggiornato alla luce di un nuovo codice recentemente rintracciato, sempre da chi scrive. Per la datazione dei testi cfr. *infra* nota 41.

¹⁷ CRACOLICI, *Esemplarità ed emblematica* cit., p. 81.

Il Lapini, insomma, cerca e trova l'opportunità per promuovere Siena attraverso una figura femminile straordinaria, talmente eccezionale da rassomigliare, come si vedrà tra poco, la santità. Il breve ritratto presenta tutti gli elementi salienti della vita della fanciulla, che poi ritroveremo riproposti e chiosati diffusamente nell'operetta del Lapini nota come *Vita di Madonna Onorata*,¹⁸ composta a ridosso del commento, tra il 1469 e il 1470.¹⁹ Questa spicciolata 'atipica', che delinea la biografia della 'Ursina', è stata opportunamente definita da Cracolici una «agiografia laica».²⁰ La dedica di apertura sembrerebbe dimostrare che il Lapini dovette ottenere l'effetto sperato; in essa, infatti, l'autore si rivolge a un «magnanimo e glorioso Signore» che, secondo l'ottima e ammirevole abitudine dei principi del passato, è amante della storia e, in particolare, delle gesta di quegli uomini «quali per loro perfezione e dignità, noi similmente operando, hanno potuto tirare a virtù e desiderio di gloria».²¹ Proprio per questa propensione

¹⁸ Ad oggi è possibile leggere il testo soltanto in un opuscolo di nozze ottocentesco pubblicato a Milano da Giuseppe Vallardi: *Vita di Madonna Onorata scritta da Bernardo Illicino*, pubblicata per la prima volta sopra un codice del XV secolo da Giuseppe Vallardi, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1843. È in cantiere una nuova edizione critica a mia cura basata su due codici, uno dei quali sconosciuto e l'altro miscellaneo e poco noto; quest'ultimo è stato segnalato da Valerie Merry in un saggio sui *Trionfi – Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Illicino ai Trionfi petrarcheschi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXIII, 522, 1986, pp. 235-246: 236n – e, più di recente, da Silvia Marcucci all'edizione da lei curata di LAPINI, *In paradoxa Ciceronis commentarii* cit., p. 12. Esiste inoltre un altro manoscritto che conserva, insieme ad altre biografie di sante senesi, un 'ristretto' della *Vita*, il cui testo presenta molte affinità con quello illiciniano, a dimostrazione del successo e della diffusione della leggenda della santità della fanciulla senese, per lo meno in ambito locale. Maggiori informazioni su questo argomento saranno fornite in un mio prossimo contributo.

¹⁹ È lo stesso Bernardo, nella *Vita di Madonna Onorata*, a informarci che, nel momento in cui scrive, la secondogenita Margherita ha quindici anni e, dato che la fanciulla nacque e fu battezzata il 22 novembre 1455, la composizione dell'operetta dovrebbe risalire a questo biennio; in effetti, secondo quanto ricostruito da Cosimo Corso, in questo arco temporale il Lapini non dovette ricoprire incarichi politici o diplomatici, né dovette insegnare a Ferrara o a Siena e, quindi, è possibile che, come dovrebbe essere avvenuto per il commento, anche in questa occasione l'Illicino potrebbe essersi dedicato alla produzione letteraria in un momento di 'vacanza' da ogni tipo di impegno ufficiale; cfr. CORSO, *L'Illicino* cit., pp. 11-23 e CRACOLICI, *Agiografie laiche* cit., pp. 92-93.

²⁰ Cfr. CRACOLICI, *Agiografie laiche* cit.

²¹ *Vita di Madonna Onorata* cit., p. 1.

ai fatti esemplari, il glorioso signore ha mostrato interesse ed espresso il desiderio di conoscere «la vita e le opere di colei, della quale ancora infinito quasi numero di uomini viventi ne possono per propria vista rendere verissimo testimonio»; e, solo per soddisfare tale richiesta, l'autore confessa di aver accettato, «massimamente sforzati dalla requisizione di tanto signore, la cui addomanda [...] non debbe certo essere vacua». La vita e le opere saranno descritte, alla stregua della vita e delle opere dei santi, secondo verità e non come «istoria, la quale sia dalli annali contessuta», nonostante la difficoltà dell'impresa dettata dalla «grande eccellenza e singulare perfezione di tale donna».²²

Sebbene non sia possibile stabilire con certezza chi sia l'effettivo destinatario del testo, è però chiaro che esso non fu scritto per Siena ma a pro di Siena, in primo luogo perché nessun senese poteva fregiarsi del titolo di «magnanimo e glorioso Signore», in seconda istanza perché se fosse un'opera pensata per il pubblico cittadino, i continui accenni agli usi e ai costumi locali²³ risulterebbero sovrabbondanti e superflui. Anche se sarebbe utile e interessante scoprire per chi sia stata composta la *Vita di Madonna Onorata*, per ora non è strettamente necessario stabilire con certezza se sia nata da una richiesta dello stesso Borso, che deve aver letto il cammeo nella mastodontica opera che l'Ilicino gli ha dedicato, o piuttosto da una di Alberto,²⁴ o se invece sia stata voluta da qualche altro Signore di

²² Tutte le citazioni sono tratte da *ivi*, pp. 1 e 2.

²³ Difatti, oltre al riferimento ad avvenimenti storici locali come la venuta a Siena di Federico III, la congiura di Iacopo Piccinino (per cui cfr. *infra* nota 29) o l'elezione di Pio II, l'Ilicino allude anche alle varie fasi del fidanzamento (con lo 'sponsale de futuro' e lo 'sponsale de presenti'), la pratica di far scegliere al padrino il nome del neonato, l'abitudine di tenere la puerpera un mese a letto, la devozione della città alla Vergine (cfr. *Vita di Madonna Onorata* cit., rispettivamente pp. 15-18, 31-32, 12-13, 22-23 e 28, 23, 31).

²⁴ Ad Alberto d'Este ha opportunamente pensato Cracolici, non solo per la sua passione per la storia, ma anche perché è lo stesso Alberto che, di lì a breve, e comunque prima del 1471, chiederà all'Ilicino un profilo di Ginevra Luti; inoltre, «se è vero [...] che in quel medesimo periodo l'estense riceveva da Ludovico Carbone il volgarizzamento della *Catilinae coniuratio*, proprio perché il principe era noto per amare le "historie" tanto da prendere piacere "in sapere la vita e costumi di quegli antichi romani che in ogni laude e gentilezza forno tanto gloriosi", avido com'era di avere "notitia di coloro che sono il fiore di vertute", allora non è improbabile che l'appello alla storia, agli uomini illustri, all'amore di virtù nella dedica della *Vita di Madonna Onorata* possa trovare un referente plausibile

una delle corti – Mantova, Milano, Firenze, Napoli –, attorno alle quali Bernardo gravitava in quegli anni.²⁵ Ciò che mi preme invece evidenziare è che l'Ilicino ha messo in atto originali strategie diplomatiche volte a dimostrare l'affidabilità di un alleato che, in realtà, proprio per la natura della struttura amministrativa della stessa Repubblica senese, risultava estremamente instabile e volubile.²⁶ È quindi plausibile che nelle sue missioni al di fuori dei confini cittadini il Lapini abbia portato con sé le proprie opere letterarie, a corredo e completamento dei documenti ufficiali di governo, al fine di convincere gli altri governi della penisola dell'eccellenza di Siena e delle sue donne, virtuoso esempio delle loro rispettive famiglie. A questo riguardo è piuttosto significativo che quando Danese, il padre di Onorata, decide di abbandonare il mestiere delle armi e di eleggere una nuova patria che sia «pacifica, libera e dilettevole», dopo una lunga riflessione e un «maturo esame»,²⁷ la sua scelta ricada su Siena, vera e propria patria d'elezione selezionata per le sue caratteristiche d'eccellenza. Non è possibile, in questa sede, esaminare tutti i passaggi significativi della biografia di Onorata; vale però la pena accennare brevemente ad alcuni aspetti che sicuramente avranno dovuto colpire allora, e colpiscono ancora, i lettori, e che tratteggiano una sorta di nuova Griselda, non perché Onorata sopporti con pazienza umiliazioni o prove, ma perché dimostra una saggezza fuori

proprio in Alberto» (CRACOLICI, *Agiografie laiche* cit., p. 98). Per la lettera di risposta alla richiesta di Alberto d'Este cfr. *supra* nota 4.

²⁵ Per la riflessione sul destinatario dell'operetta cfr. CRACOLICI, *Agiografie laiche* cit., pp. 98-99.

²⁶ «E, forse, la crisi politica del secondo Quattrocento fu anche un portato delle contraddizioni avviate da questa prassi per troppo tempo vincente. S'intuisce, per esempio, per buona parte del Quattrocento una notevole mobilità politica e sociale. [...] Nel 1430, al momento di motivare il nuovo alliramento, si ricordò che “quelli ch'erano già ricchi quando essa libra si fè, quelli in parte che son vivi, e quali i loro eredi sono divenuti povari; et molti ci sonno ch'erano povari, sonno divenuti ricchi per loro virtù et anco mediante el regimento, che allora furo et sono allibrati quasi niente...”. Ebbene, questa mobilità consentita e favorita dal sistema politico, che non permette mai di ritenere raggiunta una volta per tutte una posizione salda, che impedisce l'*otium* umanistico e la tranquilla percezione delle rendite, crea insicurezza e paura, disappunto e invidia, in chi sapeva di esperienze politico-istituzionali coeve ben diverse» (ASCHERI, *Siena nel Rinascimento* cit., pp. 424-425). Per la bibliografia sull'instabilità politica senese si rimanda *supra* nota 2.

²⁷ *Vita di Madonna Onorata* cit., p. 6.

dal comune e si configura come un *exemplum* talmente alto da risultare ineguagliabile; per questo, quindi, la sua biografia risulta assimilabile a una agiografia e la sua figura a quella di una santa: «si vedeva in costei tanta venustà, modestia, gravità et contenenza che veramente si poteva credere alla mortalità sua essere admista grandissima parte di natura celeste». ²⁸ A questo proposito basti ricordare che, nel momento in cui Iacopo Piccinino minaccia il governo, ²⁹ e il marito di Onorata, Giacomo Saracini, si mostra turbato e preoccupato sia per le pesanti spese che deve sostenere per sovvenzionare la Repubblica, sia per il pericolo che la patria sta correndo di perdere la «salute e la libertà», Onorata pronuncia quella che Lapini definisce una «profezia», manifestata alla donna in virtù della sua devozione alla Vergine, con la quale essa predice la sconfitta del Piccinino, proprio grazie alla mediazione di Enea Silvio Piccolomini: ³⁰

²⁸ Ivi, pp. 9-10.

²⁹ Negli anni Cinquanta le ambizioni espansionistiche aragonesi avevano iniziato a destare a Siena qualche preoccupazione al punto da spostare l'asse diplomatico senese, tradizionalmente ghibellino, verso Francesco Sforza e Firenze. I più facinorosi esponenti di questa *pars*, a quel punto, preoccupati per l'ampio spazio conquistato dalla fazione guelfa avversa, organizzarono un colpo di stato che fu però sventato grazie alla confessione di un tintore utilizzato come staffetta. I ribelli avrebbero dovuto consegnare al comandante Iacopo Piccinino alcune terre del senese mentre Antonio Petrucci avrebbe dovuto marciare su Siena con un manipolo di soldati: una volta entrato in città, il Petrucci e i suoi uomini avrebbero dovuto uccidere i membri di Balìa e aprire le porte al Piccinino. La congiura, tuttavia, fallì e i fautori riuscirono a fuggire. Per l'analisi dettagliata della vicenda si rimanda a GELLI, «*Non bastando la morte dei morti, volsero vedere che i vivi vivessero morendo*» cit. e a EAD., *Fra principi, mercanti e partigiani. Francesco Aringhieri politico e diplomatico senese del Quattrocento*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 123-143. Sulla figura del condottiero senese si veda anche S. FERENTE, *Piccinino, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 171-175 e, della stessa autrice, *La sfortuna di Jacopo Piccinino. Storia dei bracceschi in Italia 1423-1465*, Firenze, Olschki, 2005.

³⁰ «Il 31 maggio 1456, con l'intermediazione del vescovo di Siena Enea Silvio Piccolomini (in quel contesto anche ambasciatore della Repubblica), fu ufficialmente conclusa a Napoli la tanto sospirata pace tra i senesi e papa Callisto da un lato e Iacopo Piccinino dall'altro. L'accordo fu raggiunto grazie alle sollecitazioni dello Sforza e alla volontà di Alfonso d'Aragona di dare vita ad un nuovo connubio con Milano, indirettamente turbato dalle ambizioni del Piccinino. Come concordato, l'aragonese acconsentì ad allontanare il condottiero per inviarlo in Oriente a combattere contro i turchi» (cfr. GELLI, *Fra principi, mercanti e partigiani* cit., p. 136). Proprio tale mediazione

Carissimo marito mio, non sia vostra credenzia che le grandi tribulazioni ed affanni, quali al presente patisce questa nostra città, ed i gravi pericoli de' cittadini non fussero da me ne' preceduti tempi conosciuti, quando che io allegra bene che in vista, niente di meno tribolata nello animo per la compassione delli afflitti, dinanzi da voi mi mostrava gioconda. Ma esaminando quello che la ragione mi dettava e concludendo per quella doversi più presto per una ragionevole speranza confidare che per uno imminente timore disperarsi, mi persuadeva dovere sempre alla vostra presenza dimostrarvi allegra. Notate, dilette marito mio; noi dobbiamo tutti credere che essendo la divina volontà a noi incognita, tutte le cose da essa disposte sono dirizzate a buono fine o veramente per confermarci nella disposizione della nostra salute o vero per quella ritrarci quando che noi ne fussimo alieni. *Voi sapete, Giacomo mio, che la libertà di questa nostra città è data al governo della Beata Vergine, la quale non consentirà mai che Giacomo Piccinino o alcuno altro eziandio sotto colore di protezione quella occupi, e lei vorrà dimostrare, cavandola di tanto pericolo senza forze umane o consiglio terreno, che lei sia sola quella che la regga e conduca. Al quale effetto già la via s'intende assai facile essere; imperocchè voi già vedete che quasi miracolosamente il Santo Padre ha fatto il nostro vescovo cardinale, acciocché continuo alle sue orecchie sia chi procuri per Siena. Sua Santità è ottimamente disposta, e vedesi ancora il duca di Milano prestare favore non piccolo alla città nostra; le quali cose non sono altro che disposizioni della Beata Vergine. Per la qual cosa io fo al presente questa conclusione, che essendo così, come di sopra dissi, Siena solo essere in protezione della Vergine, il cardinale di Siena, mediante la madre Maria ed il favore della sedia apostolica, sarà*

valse al Piccolomini l'elezione a cardinale, avvenuta il 17 dicembre 1456. In realtà le mire del Piccinino su Siena non si esaurirono con questo episodio e il Piccolomini continuò a tenere sott'occhio il Piccinino, tanto che due giorni prima dell'elezione del senese al soglio pontificio, l'ambasciatore senese Leonardo Benvoglianti riferisce che il cancelliere del Piccinino, Broccardo da Persico, aveva lasciato Roma con l'unico auspicio di eleggere chiunque «pur che non sia il cardinale di Siena perché il mio signore nissun teme se non lui». La citazione, tratta da GELLI, *Fra principi, mercanti e partigiani* cit. p. 177, deriva da una lettera conservata all'Archivio di Stato di Siena (ASS, *Concistoro* 1992, n. 51, Leonardo Benvoglianti al Concistoro di Siena, Roma 19 agosto 1458). Il Piccinino verrà infine ucciso nell'estate del 1465 per una congiura ordita da Francesco Sforza e Ferrante d'Aragona, forse con la complicità dello stesso Broccardo da Persico (cfr. FERENTE, *Piccinino, Jacopo* cit., p. 174).

*bene presto alla città nostra cagione di salute e di gloria, e parimente non molto più tardi a' suoi inimici parturirà acerbissima morte.*³¹

E ancora, ad esempio, dopo che Onorata avrà esalato l'ultimo respiro, il padre confessore che assiste la giovane donna nel momento del trapasso, noterà l'eccezionale conservazione del suo corpo, la cui notizia, esattamente come avviene nel caso di un evento miracoloso, verrà condivisa con tutta la cittadinanza:

e revolvendosi ad Onorata la toccò e trovolla essere ghiaccia, ed il corpo suo, *siccome di poi fu noto a tutto il popolo sanese*, bene che molto tempo fusse stato compreso da *stranissima* infermità, era divenuto candidissimo e lucido non altrimenti che se fusse stato di carrarese marmo o di bianca brinata dove percuotano li raggi del sole. [...] Essendo venuto il giorno e preparandosi pomposi funerali e di nuovo ricominciandosi li pianti, disse il confessore pubblicamente infra molte persone: Deh! Non piangete questa beata donna; imperocchè io vi giuro che o non è vera la divina giustizia o questa donna è volata al cielo senza fermarsi nelle pene del purgatorio; imperocchè io credo che da due anni in qua nissuna opera sua sia stata peccato mortale.³²

L'agiografia si chiude con l'epitaffio di Onorata, questa volta in volgare, già rammentato nel medaglione contenuto nel commento ai *Trionfi*,³³ al quale segue la richiesta che il padre confessore rivolge a Bernardo affin-

³¹ *Vita di Madonna Onorata* cit., pp. 30-31, corsivi di chi scrive.

³² Ivi, p. 36, corsivi di chi scrive.

³³ Le affinità tra il primo breve bozzetto incastonato nel commento (per cui cfr. *supra* pp. 68-70) e il ritratto completo di Onorata non si esauriscono con la ripetizione del testo dell'epitaffio; ad esempio, nella *Vita* l'abilità declamatoria dimostrata dalla donna nell'esecuzione dei versi petrarcheschi o la sua castità ricorrono con parole quasi identiche rispetto a quelle che leggiamo nel cammeo: «ma per moltissime sue e singolari virtù massimamente di castità quale in lei si comprende, è veramente da comparare a qualunque sia più celebrata nella lingua latina. [...] ma noi non taceremo una cosa verissima e singulare, quale è che le rime di messer Francesco Petrarca e di Dante Alighiero nissuna persona con più soavità di voce, con più dolcezza di accenti, con più grata, espressiva o migliore azione recitò che Onorata» (*Vita di Madonna Onorata* cit., p. 24). La stessa osservazione si legge anche nell'*Introduzione* di Silvia Marcucci all'edizione da lei curata di LAPINI, *In paradoxa Ciceronis commentarii* cit., p. 11n.

ché componga una «morale della morte»³⁴ in ricordo della straordinaria esperienza di questa donna, in fine reputata una santa:

Passati quattro giorni dal dì che fu Onorata sepolta, il confessore suo andò a trovare maestro Bernardo e disseli: Io ho sentito che vivendo Onorata voi per lei componeste più rime,³⁵ ed essendomi nota la disposizione sua nella morte, per la quale *io senza alcuno dubio tengo lei una santa*, e dovendomi partire domane per ritornare alla patria, vi prego che vi piaccia per mio contento fare una *morale della morte*, quale io ne porti per memoria di lei.³⁶

Onorata, inoltre, è celebrata anche attraverso le due figlie: la primogenita Bianca e la secondogenita Margherita:

Questa adunque è quella Bianca che oggi non solo in Italia, ma eziandio presso le nazioni estere ha conseguita la palma di bellezza, di costumi e di onestà; questa è colei quale è veramente la imagine e il simulacro della madre sua; questa è colei di cui, poiché la propria persona non si può per alcuni eccellentissimi signori esteri conoscere, si cerca la effigie come di un oggetto in cui riluce ogni perfezione.³⁷

³⁴ La ‘canzone morale’ *Quell’anima gentile che infra’ mortali*, formata da sei stanze e un congedo (ABCABCCddEEFeF; YZyZ), chiude la *Vita di Madonna Onorata* (pp. 37-41). Questo tipo di componimento è particolarmente adatto a veicolare l’esemplarità dell’esperienza della donna come esempio pratico di insegnamento per chi legge.

³⁵ Oltre alla «morale» conclusiva, nella «agiografia laica» sono contenuti quattro sonetti composti da Bernardo per Onorata: *Quanto che ciascuna altra esser men bella; Ov’era in ciel l’esempio onde natura; Quando talor madonna in sé disparte; Anima saggia, in più bel nodo involta*. Volendo credere a quanto scrive l’Ilicino nella *Vita*, si tratta dei primi di una serie di altri «sonetti, madriali, sestine e canzoni morali» che il poeta dovette comporre «in laude di Onorata» in grandissima copia (cfr. *Vita di Madonna Onorata* cit., pp. 23-28; i sonetti e le citazioni si trovano rispettivamente alle pp. 25-27 e 28). Matteo Quintiliani ha messo in evidenza le spie linguistiche utili ad ipotizzare l’esistenza di un canzoniere perduto (cfr. *supra* nota 10).

³⁶ *Vita di Madonna Onorata* cit., p. 37.

³⁷ Ivi, p. 23. La bellezza della fanciulla è leggendaria, tanto che viene persino rammentata in una nota apposta dopo il suo nome nel registro battesimale, all’altezza del 1453 e non del 1452, come erroneamente segnalato dal Corso (cfr. Corso, *L’Ilicino* cit., p. 9). Era infatti consuetudine aggiungere chiose o decorazioni accanto ai nomi di quei personaggi che, in qualche modo, avevano contribuito a rendere illustre la città. Per que-

Questa Margherita è oggi di età di anni quindici, vergine senza marito, alla madre sua tanto simile che qualunque le sue opere e parole considerasse facilmente assai potrebbe intendere nissuna altra madre che Onorata a lei potersi attribuire. Prudentissima principalmente s'intende assai più che la età non richiede; di bellezza, per commune giudizio, a Bianca non è inferiore; virtù in sè tiene maggiori e più singolari ed in più numero assai che le bellezze [...].³⁸

Come avviene per Onorata, all'Ilicino preme descrivere anche Bianca e Margherita perché gli «eccellentissimi signori esteri» non ne conoscono la bellezza e le straordinarie virtù: a conferma, ancora una volta, che l'opera non è pensata per il pubblico senese e che la straordinarietà di queste figure femminili è ritenuta un utile metro di giudizio per valutare la corrispettiva straordinarietà delle loro famiglie e dell'intera città. D'altra parte, sarà lo stesso Ilicino a suggerirci questa chiave di lettura proprio nell'ultima delle sue operette, ovvero in quello che potremo definire il *segue*^{B9} della cornice che inquadra la *Novella di Angelica Montanini*, scritto per Ippolita d'Aragona alla quale intende ancora una volta dimostrare la «virtù morale», la «perspicacia di mente» e l'«excellentia di doctrina» delle donne senesi, che potranno essere ancora meglio apprezzate da Ippolita «però che è cosa naturalissima sempre quelle cose porgere delectatione che hanno con chi si dilecta similitudine et conformità».⁴⁰

sto, accanto al nome di Bianca, troviamo disegnate due corone; la notizia della sua nascita è invece modificata in questo modo: «Biancha d(e) iachomo saracini albegnio la piu bella donna che fu al mo(n)do si batteçço adj xvij d(e) luglio fuchonmare mon(n)a»; ad essa segue, dopo la raschiatura del nome della comare, questo commento: «Ne maj sara ch(e) allej pari sitrouj Incuj no(n) solo el som(m)o di belleça riluce ma ciaschuna ui(r)tu i(n)lej tiene el principato. et esse(n)do siena elmeço di toschana incui lepiu belle do(n)ne sitrouano (et) toschana lapiu bella p(ar)te delmo(n)do seguita lej ess(er)e la piu bella delmo(n)do» (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, Battezzati, n. 1033, c. 147v); inoltre Bianca è rappresentata in una celebre miniatura attribuita a Francesco di Giorgio Martini conservata nel Palatino 211 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

³⁸ *Vita di Madonna Onorata* cit., p. 29.

³⁹ Cfr. *supra* nota 16.

⁴⁰ Il testo è citato dall'edizione che è in preparazione (cfr. *supra* nota 16). D'ora innanzi si indicherà con la sigla Ch. e il numero di carta da cui essa è tratta: in questo caso Ch., c. 3r-v.

Dopo che alla fine del 1471⁴¹ o al massimo all'inizio del 1472 Battista da Liziano, Margherita Malavolti e Bianca Saracini, sfoggiando le loro strabilianti capacità oratorie, si confrontano e contendono per stabilire a chi dei tre protagonisti della novella – Anselmo Salimbeni e i fratelli Carlo e Angelica Montanini – vada attribuita la palma della liberalità, della cortesia e della gratitudine, e dopo aver interpellato la stessa «illustrissima et gloriosa Madonna Hippolita di Calabria» in virtù della sua «tanta exuberantia di doctrina», «tanta profundità di sapientia» e «tanta frequentia di liberalità», la possibilità di esprimere un giudizio definitivo viene offerta quindi a Ginevra Luti,⁴² l'unica che, dopo la scomparsa di madonna Onorata, abbia l'autorità,

⁴¹ Lorella Badioli, nel suo intervento sulla *Novella di Angelica Montanini*, aveva giustamente corretto l'ipotesi di datazione avanzata da Cosimo Corso che, basandosi sulla data della scomparsa di madonna Onorata (16 marzo 1457), faceva erroneamente risalire la novella ai primi mesi del 1471; nella *Novella*, infatti, l'Illicino scrive che la *disputatio* si svolge quando ormai sono passati quattordici anni dalla morte della donna; tuttavia l'anno preso come punto di riferimento dal Corso è *ab incarnatione*, e quindi corrisponde al 1458; cfr. L. BADIOLI, *Una 'declamatio de liberalitate': la novella di Angelica Montanini*, in *Favole, parabole e istorie. 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. 419-437: 425. Alla luce del testo contenuto nel codice di Chatsworth è forse possibile spostare la composizione dall'inizio del 1472 ai primi di dicembre del 1471: il *sequel* è infatti ambientato durante il Natale del 1472 e l'autore scrive che Bianca desidera ascoltare l'opinione di Ginevra «circa di quello caso di liberalità, il quale intervenne già sonno circa ottanta anni infra Carlo et Angelica Montanini et Anselmo Salimbeni, gentilhomini sanesi, del quale in questi giorni fa l'anno che io mi ricordo che Baptista Incontri et Margarita Malavoldi et io, ragionando, havemo contraria opinione» (Ch., c. 5v).

⁴² Ginevra apparteneva a una nobile famiglia senese. Secondo i registri di Biccherna (Archivio di Stato di Siena, *Biccherna*, Battezzati, n. 1033, c. 177v), era figlia di Bartolomeo Luti e fu battezzata il 6 febbraio 1455 *ab incarnatione* (e quindi, 1456): «Gjneuara d(e) bartalomeo d(e) Giouannj d(e) tomasso lutj sibateço adj vj d(e) febraio fuchonpare dongiouannj d(e) bartalonmeo monacho d(e) santo martino»; così come per Bianca, anche accanto al suo nome è disegnata una corona (cfr. *supra* nota 37). Inoltre, la Gabella registra l'atto notarile stipulato da ser Galgano de' Cenni dal quale risulta il pagamento della dote di mille fiorini corrisposta a Troilo di Francesco Malavolti nel 1471: «It(em) denu(m)ptiat q(uo)d die xv Ianuarij 1471 [ma 1472] | Troilus oli(m) fra(n)cisci demalauoltis no(m)i(n)e suo (et) galeaçi eius fr(atr)is (con)fess(us) fuit habuisse p(ro) dotib(us) d(omi)ne gineuere ux(or)is sue et filie oli(m) bart(olome)i Io(annis) d(e)lutis fl(orenos) mille d(e) l(ibris) 4 p(ro) quolib(et) fl(oreno)» (Archivio di Stato di Siena, *Gabella dei Contratti* 264, c. 23r); per queste informazioni cfr. anche CORSO, *L'Illicino* cit., p. 71. Secondo Arturo Ricci, che

la competenza e l'intelligenza per poter dirimere questa spinosa *disputatio*. L'orazione di Ginevra è collocata durante le feste del Santo Natale quando – si noti che ancora una volta il Lapini accenna a un costume locale – per antica consuetudine cittadina, «le giovane et fanciulle sanesi si congregano tale ora in casa degli attinenti loro, tal volta degli amici, e quali a quelle, sicondo el costume volendo honorare, preparano ornati conviti et, dipoi che surgano dalle mense, alcune con honesti giuochi si traggano piacere, alcune prendano sollazzo danzando et alcune altre più gravi et modeste si restrengano a qualche degno, prudente et laudabile ragionamento». ⁴³

Sollecitata da Bianca, la Luti viene invitata ad illustrare la sua posizione e, dopo aver riassunto e confutato le orazioni che le tre fanciulle hanno pronunciato l'anno precedente, ⁴⁴ si diffonde ad esporre il proprio giudizio, attribuendo ai tre valorosi personaggi «somma laude», ma a ciascuno relativamente a una diversa virtù: «al primo [Anselmo] di cortesia, al sicondo [Carlo] di gratitudine et alla terza [Angelica] di magnanimità». ⁴⁵ È poi significativo che quando Ginevra deve confutare il parere di Margherita, lo faccia con dispiacere: la fanciulla, infatti, ha timore di sembrare sconveniente «prima che io non favorisca la causa delle donne nel non ascrivare lo honore di questa concertatione ad Angelica, secondario nel non declinare ad honorare Margarita, essendo consorte et di stretta affinità congiunta al mio marito et per se stessa donna singulare degna di conmendatione et di honore». ⁴⁶ Tuttavia, prosegue,

però non cita documenti d'archivio, Ginevra è, erroneamente, figlia di Francesco Luti (cfr. RICCI, *Canzonieri senesi della seconda metà del Quattrocento* cit., p. 430n). L'informazione è poi accolta da Paolo Cherubini nel commento alle *Lettere (1444-1479)* di Iacopo Ammannati Piccolomini (vol. II, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997, p. 635n) e da Quintiliani nell'*Introduzione* a LAPINI, *In divam Genevram Lutiam* cit., pp. 17 e n e 39 e n che, addirittura, identifica nell'importante uomo politico senese Francesco Luti il destinatario dell'omaggio poetico del canzoniere iliciniano.

⁴³ Ch., c. 4r-v.

⁴⁴ È lo stesso atteggiamento, proprio del *magister*, che un anno prima era stato adottato dalla stessa Bianca che, inizialmente, aveva confutato le opinioni delle due compagne, e poi aveva analizzato la *quaestio* alla luce di un discorso di più alto principio. Cfr. MARCHI, *La storia di Angelica Montanini* cit., pp. 33-35 e, soprattutto, BADIOLI, *Una 'declamatio de liberalitate'* cit., pp. 429-432.

⁴⁵ Ch., c. 43r.

⁴⁶ Ivi, c. 29r-v.

bene che queste cose siano da considerare, pure tanta è la forza della verità che quella se medesima antepone a tutte le altre potentissime cose del mondo, onde a ragione è definita essere cosa sanctissima, che essendo infra sé dissentienti l'amicitia con la verità, postergata ogni benevolentia, repudiata ogni affinità, neglecta ciascuna utilità sua, sempre si trovi la verità nello honore preferita.⁴⁷

Il passaggio, insomma, sembra teso a confutare la fama dei senesi come faziosi e, al contrario, pare voler garantire un comportamento *super partes* condiviso da tutti i cittadini. Come vedremo subito, infatti, Ginevra non fa 'parte per se stessa': le azioni del singolo, secondo Bernardo, si riflettono sulla famiglia e sulla patria. Nel passaggio conclusivo della prima parte della *disputatio* di Ginevra, infatti, la fanciulla pronuncia le seguenti parole:

gli habiti delle virtù hanno per loro premio lo honore, el quale si come non è proprio ma si comunica alcuna volta alle famiglie, alcuna volta alle patrie, così etiamdio per le opere disconvenienti si transfunde la vergogna a' medesimi huomini.⁴⁸

È per questo motivo che, a parere di Margherita, Angelica non avrebbe dovuto mettere a repentaglio la verginità e la pudicizia: verginità e pudicizia, infatti, non appartengono solamente alla fanciulla, ma anche a tutti i parenti e a tutta la città. Insomma, raccontare le innumerevoli ed eccezionali virtù femminili significa garantire l'integrità della società, la magnificenza della città e l'efficienza del suo governo e, di conseguenza, mettere in atto delle strategie di promozione volte a proporre Siena come alleato stabile e affidabile. Persino la *protestatio modestiae* di Ginevra, volta a dimostrare l'imbarazzo per l'arduo compito che le è stato affidato, ovvero quello di esprimere in modo definitivo e risolutivo l'opinione sulla vicenda dei tre giovani senesi sulla quale persino Ippolita, «illustrissima et excelsa Madonna, arca di prudentia, vaso di sapientia, fonte di liberalità, specchio di costumi, regola di continentia, sacello di virtù, non ha voluto decidere la proposta dubitatione»,⁴⁹ si articola come una esaltazione della duchessa

⁴⁷ Ivi, c. 29v.

⁴⁸ Ivi, c. 32r.

⁴⁹ Ivi, c. 16r.

ottenuta attraverso la medesima tecnica illiciniana per *exempla*. In questo caso, a differenza di quanto accade nel commento ai *Trionfi*, i casi esemplari sono tutte figure muliebri tratte non dall'antichità bensì dalle «moderne istorie»: secondo Ginevra, infatti, «la casa reale di Aragona et il Regno di Cicilia» sono stati «illustrati da nobilissime donne, in ne le quali sempre s'è cognosciuta reluciare grandissima copia et numero di eximie virtù». ⁵⁰ Il preambolo si avvia poi alla conclusione, senza però tralasciare di esaltare i natali di Ippolita e quindi le virtù di Francesco Sforza, duca di Milano:

Examinando adunque et io bene considerando per comperatione la dignità, la prestantia et virtù della Execellentissima Madonna Hippolita Vicecontessa d'Aragona, Illustrissima di Calabria Duchessa, concludo, et al mio giuditio assai meritamente, lei non doversi reputare etiamdio in alcuna minima parte inferiore ad alcuna di queste innanzi memorate Madonne. Con ciò sia cosa che, bene che per origine le antedecte fussero discese da fastigio regio, niente di meno se compariamo la persona del padre, indubitamente mi persuado quella in dignità essere da equare a qualunque altro eccellentissimo principe, quantunque celebrato o extolto nella antiqua memoria. Imperò che, come Hannibale Cartaginese era consueto affermare, et sicondo el parere mio, molto meritamente quelli homini maximamente sono degni di laude e quali da debile et da poco principio per propria loro et singulare virtù si sono extolti ad amplissima gloria. Quale adunque fu mai tanto ragionevolmente da celebrare nell'antiche istorie quanto Francesco Sforza Illustrissimo di Milano Duca? El quale, doppo la morte del padre suo Sforza nel passare el fiume di Pescara, restato giovane di età d'anni vinti due, in brevissimo tempo per sua virtù devenuto figliuolo di Marte, consequentemente aggiunse a tanta perfectione che fu chiamato Duca di Milano. Non nararò particolarmente le sue operationi, ma solamente questo affermarò, che in esso prencipe chiaramente si vide reluciare la prudentia di Fabio, la fortezza di Cesare, la liberalità di Alixandro, la longaminità di Sertorio, la dexterità di Marcello, la tollerantia di Hannibale, la continentia di Epaminunda et i felici subcessi di Cornelio Silla, per le quali dote sue facilmente intervenne che, mentre visse, fusse di Italia arbitro et mode-

⁵⁰ Ivi, c. 8r-v.

ratore. Ladonde si può concludere essa Madonna Hippolita non essere inferiore per sua generatione ad alcuna.⁵¹

Mi pare evidente che il lungo preambolo di Ginevra non sia altro che una suatoria finalizzata da una parte a ingraziarsi la casa d'Aragona, dall'altra a promuovere una possibile alleanza sforzesca. O meglio e più precisamente, l'esaltazione di Ippolita attraverso il confronto con le grandi regine del passato, mi pare che possa configurarsi come un tentativo di restaurare in città, in modo indiretto, l'immagine di Milano e di recuperare un'alleanza che, in quel momento, risultava compromessa, sia a causa dell'appoggio che il duca Galeazzo Maria Sforza, nel 1471, aveva offerto ad alcuni piombinesi, e che aveva fatto sospettare che egli stesse appoggiando le mire fiorentine su Piombino, sia a causa del di poco successivo sacco di Volterra (giugno 1472), in occasione del quale Milano era apparsa troppo condiscendente con Lorenzo.⁵²

Già l'anno precedente, con la *Novella di Angelica Montanini*, il Lapini aveva sfruttato il testo letterario per perorare la causa senese: ne sono testimonianza il dibattito sull'*origo urbis*, teso a sfatare il mito poco lusinghiero diffuso da Villani con la *Cronica* e da Flavio Biondo con l'*Italia illustrata* secondo il quale Siena era stata fondata dai vecchi, i *senes* appunto, abbandonati dai Franchi di Carlo Martello inseguiti dai Longobardi,⁵³ ma anche l'accenno iniziale ai «magnifici et superbi edifitii» della città, che paiono rispondere ai «superbii palazii et gli alti edificii [...] della città Pia» sbeffeggiati da Luigi Pulci nella celebre *Novella del besso senese*,⁵⁴ ma ne sono

⁵¹ Ivi, cc. 13r-14v.

⁵² Per la questione di Piombino si rimanda a L. CAPPELLETTI, *Storia della città e stato di Piombino*, Livorno, Raffaello Giusti Tip. Edit., 1897, pp. 109-110 e al più recente P. MELI – S. TOGNETTI, *Il principe e il mercante nella Toscana del Quattrocento. Il Magnifico Signore di Piombino Jacopo III Appiani e le aziende Maschiani di Pisa*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 58-59. Per il sacco di Volterra è ancora valido il volume di E. FIUMI, *L'impresa di Lorenzo de' Medici contro Volterra*, Firenze, Olschki, 1948.

⁵³ Flavio Biondo recupera la novella dal *Policratus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum* di Giovanni di Salisbury. Per l'articolazione del dibattito sull'origine di Siena mi permetto di rimandare a MARCHI, *La storia di Angelica Montanini* cit., pp. 26-31, dove cito anche una bibliografia di riferimento essenziale.

⁵⁴ Cfr. ivi, pp. 31 e n e 85 e n (da qui è presa la citazione del testo iliciniano). Un rilievo simile si legge anche in BADIOLI, *Una 'declamatio de liberalitate'* cit., p. 425. La *Novella*

testimonianza soprattutto lo sfoggio di virtù dimostrato a gara da Anselmo, Angelica e Carlo, e l'esibizione di eloquenza di Bianca, Margherita e Battista, elette a portavoce di tutte le donne senesi che:

medianti le virtù loro, loro bontà et ingegno a nissune altre donne di Italia in laude, merita et singulare commendatione essere inferiori, ma certamente ancora riservarsi quella antiqua constantia et chiara cognitione, quale nelle loro antique madri eccellenti Romane – dalle quali senza alcuna dubitatione esse hanno deducta la origine – è tanto celebrata nella lingua latina, ladonde con ragione si possa concludere loro non essere state da la natura producte meno addorne di prestantia di animo che di somma bellezza.⁵⁵

Alla luce di quanto ricostruito sinora, non credo che ci siano dubbi riguardo al valore diplomatico della produzione illiciniana. Tuttavia, se ce ne fosse bisogno, la natura politica di tutta la produzione del Lapini potrebbe essere ulteriormente corroborata da una variante testuale della *Novella* stessa. In uno dei codici che ne conservano il testo,⁵⁶ l'Ashburnham 1111 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, infatti, sono presenti due correzioni che vanno a modificare il dedicatario dell'opera: nell'incipit un «illustrissimo prencipe» è permutato in «illustrissima prencipessa» e, poco oltre, un «signor mio eccellentissimo» è mutato in «signora mia eccellentissima».⁵⁷ Credo che l'intervento sia da attribuire allo stesso Ilicino che, in un primo momento, dovette allestire l'operetta per un destinatario diverso, forse per Alberto d'Este a cui è possibile che abbia dedicato anche

del besso senese (o anche *Novella del picchio senese*) è stata pubblicata, secondo i testimoni a stampa cinquecenteschi, da Stefano Carrai nel suo volume *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci* cit., pp. 67-74; recentemente Nicoletta Marcelli ne ha rivisto l'edizione alla luce del codice manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Conventi Soppressi C. III. 2703): *La Novella del picchio senese di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, «Filologia Italiana», VIII, 2011, pp. 77-101; la citazione del testo pulciano è tratta da quest'ultima edizione (pp. 87-98: 88-89).

⁵⁵ B. LAPINI, *La novella di Angelica Montanini*, in MARCHI, *La storia di Angelica Montanini* cit., pp. 85-180: 89-90.

⁵⁶ Per la descrizione della tradizione testuale della novella cfr. MARCHI, *La storia di Angelica Montanini* cit., pp. 63-68 e 139-150.

⁵⁷ LAPINI, *La novella di Angelica Montanini* cit., rispettivamente pp. 85, 89 e, il rispettivo apparato, p. 159.

la *Vita*;⁵⁸ potrebbe poi aver voluto recuperare il testo, e quindi modificarne anche il dedicatario, per unirlo al *sequel* che aveva appositamente preparato per Ippolita e che, senza il testo della *Novella di Angelica Montanini*, doveva risultare incompleto e di più ardua comprensione. Sia l'Ashburnham che il codice di Chatsworth, inoltre, presentano la medesima nota di possesso del segretario di stato francese Florimond Robertet,⁵⁹ ad indicare che almeno per un periodo i due esemplari circolarono congiuntamente e che, probabilmente, il secondo testo fu pensato come completamento di un dittico da offrire in dono a Ippolita. A questo proposito, è verosimile ipotizzare che i due codici fossero conservati nella ricca biblioteca aragonese e che siano stati trafugati in Francia insieme ad altri preziosi volumi conservati in essa quando la biblioteca fu saccheggiata dai francesi calati in Italia con Carlo VIII nel 1494 e giunti a Napoli nel febbraio dell'anno successivo.⁶⁰ E se, per certi aspetti, la *Novella di Angelica* può sembrare una replica alla novella del Pulci – che ricordiamo essere dedicata ad Ippolita –, il testo iliciniano composto *ad hoc* per lei e nel quale, come si è visto poco fa il Lapini dedica un lungo brano alla celebrazione della genealogia della principessa,⁶¹ potrebbe configurarsi come una ulteriore risposta alla *Novella del besso* e come un nuovo e, questa volta, mirato tentativo di con-

⁵⁸ Cfr. MARCHI, *La storia di Angelica Montanini* cit., pp. 25-26.

⁵⁹ Florimond Robertet fu «segretario di Stato e tesoriere delle finanze regie fin dal regno di Carlo VIII» (G. ALONGE, *Ambasciatori. Diplomazia e politica nella Venezia del Rinascimento*, Roma, Donzelli, 2019, p. 184). Su questo importante funzionario francese e per la sua attività di mecenate si rimanda almeno a D. BENTLEY-CRANCH, *A Sixteenth-Century Patron of the Arts: Florimond Robertet, Baron d'Alluye and his «Vierge Ouvrante»*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», L, 2, 1988, pp. 317-333 e C. A. MAYER – D. BENTLEY-CRANCH, *Florimond Robertet (?-1527): homme d'État français*, Paris, H. Champion, 1994.

⁶⁰ La notizia del saccheggio della biblioteca si legge nelle note del Settembrini al *Prologo* del *Novellino* (cfr. MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, nell'edizione di L. Settembrini, a cura di S. S. Nigro, Milano, Rizzoli, 1990, p. 104n). Per maggiori informazioni sulla biblioteca aragonese si rimanda almeno a G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli Editore, 1897 e a T. DE MARINIS, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, 4 voll., Milano, Hoepli, 1947-1957. Si ricorda inoltre il contributo di P. CHERCHI – T. DE ROBERTIS, *Un inventario della biblioteca aragonese, «Italia Medioevale e Umanistica»*, XXXIII, 1990, pp. 109-347.

⁶¹ Cfr. *supra* pp. 82-83.

solidare l'alleanza aragonese-sforzesca.⁶² L'ampia e arzigogolata prefazione encomiastica pronunciata da Ginevra, infatti, sembra recuperare e amplificare la più essenziale e contenuta dedica di Pulci ad Ippolita:

Come arei io potuto fare altrimenti, riducendomi bene a memoria la fede intemerata et antica della mia patria, e-llo amore reciproco et intrinseco della casa di Cosimo de' Medici con vostro gloriosissimo padre et i suoi felicissimi nati? O quale sarebbe colui ch'avesse potuto generosità d'animo et di cuore non vile, che non avesse ancora in reverentia la fama tanta vulgata et gli invitti triumpho e-lle candidate palme di Francesco Sforza? E-lle ineffabile virtù della vostra famosissima madre, a quali non rivedrà più simili il mondo fino al novissimo die? | Voi, adunque, la quale splendidissima del loro sole, non degenerata da quegli, a molti darete speranza e alto soggetto di scrivere, accepterete benignamente, con quella fede che ad voi viene, la nostra commessa novella, acciò che io non faccia più lungo exordio a-ssì piccola operetta, et leggenda alcuna volta vi ricorderete di Luigi Pulci et della sua frottola.⁶³

La funzione politico-morale delle spicciolate quattrocentesche nel passato è già stata rilevata dagli studiosi,⁶⁴ tuttavia è stata individuata esclusivamente nelle novelle di beffa – come nel caso della *Novella del besso*, appunto, o nella *Novella di Giacoppo* di Lorenzo il Magnifico⁶⁵ – ovvero

⁶² Non dimentichiamo, inoltre, che da poco (1471) era stato stipulato l'accordo matrimoniale tra l'infante Gian Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona, figlia di Ippolita e Alfonso.

⁶³ L. PULCI, *Novella del Picchio senese*, in MARCELLI, *La Novella del picchio senese di Luigi Pulci* cit., pp. 88-89.

⁶⁴ Cfr. almeno R. BESSI, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano: studi e testi*, «Medioevo e Rinascimento», XII (n.s. IX), 1998, pp. 285-305: 304; cfr. inoltre MARCELLI, *La Novella del picchio senese di Luigi Pulci* cit., pp. 78-81 e M. MARCHI, *I luoghi della narrazione nella novellistica volgare del Quattrocento: storia di un tradimento*, in *Natura Società Letteratura*. Atti del XXII Congresso dell'ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi Editore, 2020, online [https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/04_Marchi.pdf].

⁶⁵ La novella si legge nell'edizione curata da Tiziano Zanato nel suo *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico*, «Studi di filologia italiana», XLIV, 1986, pp. 69-207: 187-196 e anche in quella di Paolo Orvieto contenuta in LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 813-831: 819-831.

in quei testi in cui l'intento è quello di «colpire gli avversari politici ridicolizzandoli o censurandone i difetti». ⁶⁶ Il caso dell'Ilicino, però, è assai differente: il Lapini, infatti, non si accanisce mai a denigrare, apertamente o meno, gli antagonisti, men che meno a comporre dei blasoni satirici; gli unici nemici che compaiono nelle sue opere sono nemici intestini (il falso accusatore di Carlo Montanini o il Piccinino, ad esempio), possibili disturbatori del 'buon governo', trattati sempre con superiorità e sufficienza, e schiacciati dalla magnificenza e saggezza dei rappresentanti di quell'unica *pars* di governo capace di garantire pace e stabilità. Insomma, pare lecito individuare una originale strategia retorico-diplomatica finalizzata non a distruggere l'avversario ma volta ad esaltare l'intelligenza cittadina mediante l'eccellenza muliebre, perché le straordinarie virtù delle donne senesi si comunicano «alcuna volta alle famiglie, alcuna volta alle patrie». ⁶⁷

⁶⁶ MARCELLI, *La Novella del picchio senese di Luigi Pulci* cit., p. 79.

⁶⁷ Cfr. *supra* nota 48.

*Una novella alla corte sforzesca:
la Ducale di Antonio Cornazano*

Sandra Carapezza

Antonio Cornazano, letterato itinerante fra le corti padane (presso Francesco Sforza, Bartolomeo Colleoni, Ercole d'Este), nato intorno al 1430 e morto presumibilmente nei primi mesi del 1484,¹ nel 1464 dedica a Cicco Simonetta un libro *De proverborum origine* stampato per la prima volta a Milano da Mantegazza nel 1503.² Allo stesso Cornazano è poi attribuita una redazione in volgare solo parzialmente corrispondente ai

¹ La ricostruzione delle vicende biografiche di Cornazano, anche sulla scorta delle erudite ricerche precedenti, si deve a D. BIANCHI, *Intorno ad Antonio Cornazano*, «Bollettino storico piacentino», LVII, 1963, pp. 76-96; C. FAHY, *Per la vita di Antonio Cornazano*, «Bollettino storico piacentino», LIX, 1964, pp. 57-91; D. BIANCHI, *Appunti relativi ad Antonio Cornazano*, «Bollettino storico piacentino», LIX, 1964, pp. 92-96; P. FARENGA, *Cornazano, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), XXIX, 1983, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cornazano_%28Dizionario-Biografico%29/]; D. ZANCANI, *Postille cornazzaniane*, «Lettere italiane», I, 1986, pp. 60-68; C. BONAVIGO, *Antonio Cornazano. Verso il nuovo letterato di corte*, in C. BONAVIGO – M. TOMASSINI, *Tra Romagna ed Emilia nell'Umanesimo. Biondo e Cornazano*, Bologna, Clueb, 1985, pp. 81-119; D. ZANCANI, *Documenti d'archivio riguardanti Antonio Cornazano e la sua famiglia*, «Bollettino storico piacentino», CII, 2007, pp. 41-64.

² Accolgo la datazione proposta da R. L. BRUNI – D. ZANCANI, *Antonio Cornazano. La tradizione testuale*, Firenze, Olschki, 1992, p. 63. C. POGGIALI, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, I, Piacenza, Orcesi, 1789, pp. 104-105, anticipa la composizione dell'opera al 1455. La datazione al 1464 deriva da una lettera a Nicodemo Tranchedini in cui Cornazano afferma di avere intitolato una sua opera a Cicco Simonetta: è ragionevole pensare che siano i proverbi latini, dedicati appunto al segretario ducale.

proverbi latini, della quale si hanno tracce a partire dal 1523.³ Le stampe cinquecentesche, le sole a tramandare i *Proverbi* volgari, risultano visibilmente modernizzate e toscanizzate, dal punto di vista linguistico, sicché è impossibile riconoscerli la lingua di Cornazano. Quand'anche l'editore fosse partito da un originale cornazaniano, avrebbe con ogni probabilità agito come dichiara di fare Bernardo di Filippo di Giunta, che nel 1520 premette all'edizione dell'*Arte militare* dello stesso Cornazano un giudizio assai negativo sullo stile dell'opera, in ragione del quale ritiene di rendere un servizio ai lettori emendando i caratteri più vistosamente «barbari» dell'originale.⁴

Sotto il titolo di proverbi va una serie di racconti latamente considerabili come eziologici, perché convergenti verso la spiegazione dell'origine di un detto proverbiale. Rispondono correttamente a questa tipologia le dieci novelle-proverbio in distici latini. Il libro di novelle in volgare è in genere noto come *Proverbi in facezie*; non si tratta però di una semplice traduzione del latino: sotto il medesimo titolo infatti sono raccolti non solo proverbi assenti nella versione latina, ma anche altri testi (brevi dialoghi filosofici), seppure non tutti presenti in ogni edizione.

Per questo studio ho preso in esame la stampa Zoppino del 1523.⁵ Il volume riporta il privilegio di stampa in latino, datato Roma, 5 giugno

³ La prima stampa indicata da POGGIALI, *Memorie* cit., p. 109 ma non attestata negli attuali cataloghi (*Edit16*, Opac SBN), né reperita dai recensori della tradizione delle opere di Cornazano (BRUNI – ZANCANI, *Antonio Cornazzano* cit., p. 191) risalirebbe al 1518, assegnata a «Francesco Bindoni e Maffeo Pasini compagni», tuttavia non risulta che a quell'altezza i due lavorassero insieme; del resto, l'attività di Francesco non è documentata prima del 1523 (A. CIONI, *Bindoni, Francesco*, in *DBI*, X, 1968, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bindoni_%28Dizionario-Biografico%29/]; si veda anche la scheda *Bindoni, Francesco* <1>, sul portale *Edit16*). Se una stampa Bindoni è esistita nel 1518, sarà stata per opera di Alessandro Bindoni; altrimenti è da supporre che Poggiali sia stato tratto in inganno da un'errata indicazione dell'anno, in un esemplare Bindoni e Pasini uscito tra il 1524 e il 1551. La prima edizione sicura dei *Proverbi* in volgare è quella del 1523, per Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo; da allora al 1558 si contano sedici edizioni. La tradizione manoscritta è soltanto posteriore alle stampe.

⁴ A. CORNAZANO, *De re militari nuovamente con somma diligentia impresso*, Firenze, per gli Heredi di Philipo di Giunta, 1525, cc. 1v-2r.

⁵ *Proverbii de messer Antonio Cornazano in facecia. Et Luciano De Asino aureo vulgari et istoriati novamente stampati*, stampata nella inclyta Citta di Venetia, per Nicolo Zopino e Vincentio compagno, 1523 (22 agosto). In questo saggio cito dalla copia conservata presso

1521 per una storia di Italia e una traduzione di Plutarco e altri autori. Comprende sedici novelle (quindici proverbi e la *Novella ducale*), solo quattro delle quali corrispondono ai proverbi latini; questa è la *tabula*:⁶ *Proverbio I. Per che se dice pur feno che è paglia de orzo; Proverbio II. Per che se dice, chi chosi vuole chosi habia; Proverbio III. Per che se dice, a buono intenditore poche parole basta; Proverbio IIII. Per che se dice, anzi corni che croce; Proverbio V. Per che se dice non me curo de pompe pur che sia bene vestito; Proverbio VI. Per che se dice, chi fa li fatti suoi non se imbratta le mani; Proverbio VII. Per che se dice, tu potresti essere corritore, ma non hai la vista; Proverbio VIII. Per che se dice, he meglio tardi che non mai; Proverbio IX. Per che se dice, tutta è fava; Proverbio X. Per che se dice, glie ne fusse pure anchora; Proverbio XI. Aliter per che se dice tutta è fava; Proverbio XII. Per che se dice, non te ne daria quello; Proverbio XIII. Per che se dice, piscia chiaro indorme al medico; Proverbio XIIIII. Per che se dice, tu non sei quello; Proverbio XV. Per che se dice, a chi la va dio la benedicha. Et una facecia alla Duchale, ditta al Ducho Francescho sforza.*

Al posto del sedicesimo proverbio si trova con il numero romano XXIII la *Novella ducale*. Alla *Ducale* segue il lungo racconto *Luciano vulgare tradutto dal conte Matteo Maria Boiardo*.⁷ Il volume ha delle vignette, a inizio delle novelle (oltre che all'interno del volgarizzamento), che non

la Bibliothèque Nationale de France, segnatura Arsenal 8-BL-33194, apportando minimi ammodernamenti per favorire la leggibilità.

⁶ L'edizione a stampa del libro latino comprende i seguenti dieci proverbi (trascrivo la *Tabula*): *Quare dicatur: Pur feno che gli è paglia d'orzo; Quare dicatur: Futuro caret; Quare dicatur: Non me curo di pompe pur che sia ben vestita; Quare dicatur: La va da fiorentino a bergamasco; Quare dicatur. Dove el diavolo non po metere el capo gli mete la coda; Quare dicatur. Chi fa li fati suoi non se imbrata le mane; Quare dicatur. Si crederebbe Biasio; Quare dicatur. Se ne acorgerebbe gli orbi; Quare dicatur. El non è quello vel tu non sei quello; Quare dicatur. Tu hai le noce et io ho le voce.* Come si può notare dal confronto con l'indice dei proverbi volgari, i quattro titoli comuni sono *Pur feno che gli è paglia d'orzo; Non me curo di pompe pur che sia ben vestita; Chi fa li fati suoi non se imbrata le mane; El non è quello vel tu non sei quello.* Va aggiunto che la novella latina *Quare dicatur tu hai le noce et io ho le voce* è ripresa nel libro in volgare con il titolo *Anzi corni che croce*.

⁷ Nelle edizioni successive l'ultimo testo è sostituito da altri volgarizzamenti. Nelle stampe Zoppino del 1525 e del 1535, per esempio, si trovano il *Libretto Aureo & Santo degno da ciascuno essere mandato à memoria, di Seneca scritto à Galione, delli remedij casuali: in Dialogo tra il Senso e la ragione*; e il *Dialogo de un philosopho che contrasta con il pedocchio*, introdotto da una breve dedicatoria.

sempre sembrano appropriate al contesto; in alcuni casi però si dà corrispondenza e l'incisione sembra effettivamente illustrare la novella a cui è associata.

La *Novella ducale*, oltre a non essere collegata con un proverbio, è anche più lunga, narrativamente complessa ed è l'unico racconto che ha per protagonisti personaggi storicamente determinati. La distingue dalle altre la presenza di una voce narrante in prima persona che biograficamente converge verso Cornazano, dato che dichiara un decennale servizio presso Francesco Sforza, corrispondente con quello documentato per Cornazano (dal 1455 al 1466). Questo narratore è evidentemente incongruente rispetto alla voce che appare all'inizio dell'opera. La prima novella è introdotta da una cornice, che viene abbandonata dopo questo primo accenno: un giovane toscano comincia il suo racconto, forte dell'attenzione dei presenti, rivolgendosi a una eccelsa regina; né da lei né dalla presumibile brigata prende congedo: l'epilogo è affidato infatti al narratore di grado superiore (lo scrittore) che dà conto della divertita reazione degli astanti: la regina ride fino alle lacrime. Quando lo strepito (letteralmente) si placa, l'«astuto fiorentino» comincia una nuova storia, ma in verità non tornerà più in scena.

La *Novella ducale* scardina esplicitamente l'espedito della cornice, abbozzato all'inizio, perché in essa si delinea un narratore che senz'altro non ha i tratti – per quanto pochissimo delineati – del primo «Nastaccio» (questo è il nome del giovane che racconta), non fosse altro perché non è fiorentino.

La sedicesima storia (misteriosamente numerata XXIII) si iscrive in ambiente lombardo e ha per protagonista la coppia ducale, Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti. Francesco Sforza gode di una discreta fortuna nella novellistica rinascimentale come esempio di continenza: è nella dedicatoria della novella 26 della *Seconda parte* delle novelle di Bandello e, insieme con la moglie Bianca, è nella novella XXVI delle *Porretane*. Quest'ultimo racconto è il più vicino alla *Novella ducale*, ma è difficile stabilirne la cronologia relativa. Non ci sono documenti che permettano di datare e neppure di assegnare le novelle a Cornazano, se non – proprio in questo caso – i dati interni, tutt'altro che inequivocabili. La tradizione a stampa è concorde nell'attribuire i proverbi e la novella ducale allo scrittore piacentino, ma non mi pare che questo sia un argomento incontrovertibile. Sicuramente il rapporto con Cornazano esiste perché c'è un legame

tra le novelle volgari e quelle latine, ma non credo si possa con fermezza sostenere che la stesura delle prime sia necessariamente di responsabilità dell'autore delle seconde. Altrettanto opinabile mi pare l'autobiografismo della *Novella ducale*, potendo trattarsi di una finzione, sul modello dei narratori bandelliani: personaggi con una identità storicamente accertata che diventano narratori nella fantasia dello scrittore. Di questo narratore nella *Novella ducale* si dice che Francesco Sforza si è avvalso di lui come segretario amoroso, per dieci anni. È questa l'unica apparizione dell'io nella novella.

Nelle *Porretane* la voce narrante è di Giacomo Beccaria, nobiluomo pavese. La trama della novella è più semplice e il taglio decisamente più moralistico: un lungo epilogo è riservato alla disputa su quale dei due personaggi, se il duca o la moglie, abbia avuto un comportamento più degno di lode. La medesima situazione da cui nella *Novella ducale* si sviluppa una concatenazione di beffe, in Sabadino degli Arienti è invece lo spunto per una gara di virtù.

Questa evoluzione è del resto concorde con la fama del personaggio. Per Bandello, Francesco Sforza è modello di continenza, per essersi trattenuto dall'usare violenza a una fanciulla catturata in guerra. Gareggia con Scipione in eccellenza morale, dal momento che anche l'eroe romano in contesto analogo ha dato prova della stessa virtù.⁸ Nella novella di Sabadino degli Arienti Francesco Sforza è colto in un'altra fase della propria vita, quando è già duca e sposo, in età avanzata. Così anche nella *Ducale*. Rimane soggetto al desiderio amoroso, ma infine, impressionato dalla magnanimità di Bianca, che a fronte della sua pena si dice disposta a tollerare l'adulterio, resiste agli sproni di questo amore. Similmente si erge a paradigma di continenza, soprattutto nell'interpretazione che ne offre la componente maschile della brigata (mentre la parte femminile sostiene l'inattinguibile valore della duchessa). La *Ducale*, le *Porretane* e il novelliere di

⁸ L'accostamento con Scipione è anche nel *Chapitolo di messer Antonio buffone fatto pel chonte francesco i llode d'esser piatoso d'una fanciulla presa a lluccha*, un racconto in terzine attribuito a Antonio di Meglio, pertanto relativo a eventi di qualche decennio precedenti a quello della *Ducale* (XVI. *Il gran famoso Publio Scipione*, in ANTONIO DI MEGLIO, *Poesie*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1975. Il testo è nei manoscritti: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.40, c. 112r, e Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3212, c. 82v).

Bandello concordano dunque nel presentare Francesco Sforza come uomo che sentì fortemente gli stimoli della passione, ma seppe esemplarmente resistervi per la sua virtù. La storia racconta di trentacinque figli, ma su quello le novelle elegantemente tacciono.

Il ritratto di Bianca si definisce specularmente a quello del marito, o almeno si integra con la prima osservazione relativa a Francesco: se lui fu incline all'eros, lei è connotata invece per la gelosia. Enea Silvio Piccolomini ne evidenzia la «zelotipia» nei *Commentari*,⁹ raccontando l'aneddoto secondo cui Bianca avrebbe fatto uccidere un'amante del marito e avrebbe impedito il riconoscimento del figlio dei due.

La *Novella ducale* prende avvio dai due profili così delineati: Francesco, insaziabile nelle cose amoroze, e Bianca, bella, intelligente e rosa dalla gelosia. Nel lungo ritratto dei due protagonisti si fondono le intenzioni encomiastiche con le esigenze narrative. Ne risultano pagine vivacemente descrittive. Nel caso di Francesco Sforza l'insistenza sull'inclinazione amorosa ha l'effetto di avviare fin da subito il tono salace della narrazione.

La descrizione di Bianca Maria è avviata in termini ancora più elogiativi. La donna è definita topicamente come una fenice, per la rarità delle sue virtù. Pagato il debito al dovere encomiastico, una buona parte del suo ritratto è riservato al vizio della gelosia che la distingue. La moglie è gelosa di chiunque avvicini il duca. In particolar modo la sua gelosia si

⁹ PIUS II, *Commentaries*, ed. by M. Meserve and M. Simonetta, vol. II, Cambridge-London, Harvard University Press, 2007, l. III, 19, p. 78: «Perpetuam concubinam quam perdit amavit coniunx zelotipia extuans interfecit». Su Bianca Maria Visconti, si vedano F. CATALANO, *Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano*, in *DBI*, X, 1968, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/bianca-maria-visconti-duchessa-di-milano_%28Dizionario-Biografico%29/]; D. PIZZAGALLI, *Tra due dinastie: Bianca Maria Visconti e il Ducato di Milano*, Milano, Camunia, 1988 (poi *La signora di Milano: vita e passioni di Bianca Maria Visconti*, Milano, Rizzoli, 2000); M. N. COVINI, *Tra cure domestiche, sentimenti e politica. La corrispondenza di Bianca Maria Visconti, duchessa di Milano (1450-1468)*, «Reti Medievali. Rivista», X, 2009, pp. 315-349; EAD., *Donne, emozioni e potere alla corte degli Sforza. Da Bianca Maria a Cecilia Gallerani*, Milano, Unicopli, 2012 (in particolare i capp. I e II, pp. 11-45). Sul rapporto tra Cornazano e la duchessa D. ZANCANI, *Writing for Women Rulers in Quattrocento Italy: Antonio Cornazzano*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by L. Panizza, Oxford, European Humanities Research Centre, 2000, pp. 57-74.

sfoga sull'amante che è definita come la prediletta, di cui Francesco Sforza è oltremodo appassionato.

A questo punto, secondo un procedimento comune nella novellistica, la narrazione si inserisce come episodio dimostrativo della qualità morale di cui si è appena ragionato: «e fu ca[usa] e origi[n]e d'una novella no da lassare andare senza scriptura» (c. Diir). La formula ricorda quelle bandelliane, perché fa riferimento alla necessità di mettere per iscritto, ma per Bandello si tratta di affidare alla scrittura una narrazione. La gelosia di Bianca è causa di una serie di eventi divertenti, che sono diventati «novella». Il narratore rimane ambiguo: che cosa è degno di essere scritto, la vicenda in sé oppure il racconto orale? Il termine 'novella' sembra far propendere per il secondo. Ma è vero che verso la fine del racconto per due volte il termine è usato nell'accezione di 'accadimento insolito'.

Secondo una struttura ordinata, alla presentazione dei due personaggi segue la definizione dell'occasione in cui avvengono i fatti degni di nota. È ricordata una circostanza storica: l'alleanza tra Francesco Sforza e Ferrante di Napoli, in vista delle nozze di Ippolita con Alfonso. Il richiamo al conflitto tra gli Aragonesi (a cui Francesco Sforza si sta avvicinando) e Giovanni d'Angiò serve a spiegare la presenza degli ambasciatori fiorentini alla corte sforzesca. Potrebbe essere l'inizio del 1462, quando Francesco Sforza aveva tanto sofferto di una malattia che si era sparsa la notizia della sua morte, a seguito della quale Piacenza si era ribellata. In questa circostanza Bianca Maria, preoccupata per le condizioni del marito, avrebbe persino chiesto per lettera l'intervento di Piccolomini per temperare gli amori extraconiugali del duca.¹⁰ L'appello agli ambasciatori potrebbe dunque interpretarsi come variazione sullo stesso motivo della gelosia della duchessa, con diverso destinatario e diverso canale ma immutato nella sostanza rispetto a quello che un'altra tradizione assegna alla lettera per il papa. La presenza degli ambasciatori fiorentini in verità si giustificerebbe meglio con una retrodatazione agli inizi dell'ostilità tra Giovanni e Ferrante (1459), quando – secondo i commentari di Giovanni Simonetta tradotti

¹⁰ COVINI, *Donne, emozioni e potere* cit., pp. 41-42. Sulla salute malferma della coppia ducale, C. CRISCIANI, *La malattia a corte. Bianca Maria e Francesco Sforza*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di D. Mantovani, vol. I, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 777-780.

da Landino – i Fiorentini, tradizionali alleati francesi, per il tramite di Cosimo de' Medici avrebbero chiesto a Francesco Sforza se fosse opportuno o meno che la città si impegnasse con un prestito in favore di Giovanni.¹¹ Vero è che Simonetta menziona lettere, non invio di ambasciatori. Mentre nei mesi della malattia del duca effettivamente Bianca Maria fa appello agli alleati, per il tramite degli ambasciatori, per non trovarsi impreparata nel caso di un ulteriore peggioramento delle condizioni del duca. Nella novella si fa il nome di Angelo Acciaiuoli, uomo di fiducia di Cosimo, che, dagli atti della cancelleria sforzesca, risulta beneficiario di doni, per lui o per i familiari, da parte di Francesco Sforza.¹²

La salute malferma di Francesco Sforza è addotta dalla duchessa come ragione delle sue preoccupazioni per la relazione adulterina che egli continua a coltivare, ma nel racconto, a fronte dell'insistenza sulla gelosia di lei, non sembrano esserci dubbi sul fatto che si tratti di una motivazione pretestuosa. L'ultima celebre amante di Francesco Sforza è stata Elisabetta Robecco detta Elisabetta delle Grazie. Se si vuole dare una cornice storica al racconto, si può pensare a lei, ma storicamente non sarebbe congruente, datando la relazione tra Elisabetta e Francesco al 1463.¹³

Su queste premesse storicamente documentabili o comunque corroborate da una certa tradizione storica si innesta una trama novellistica esageratamente complicata e troppo debitrice a motivi noti nel genere per risultare verosimile.

Bianca Maria «honestandosi» (c. Diiv), cioè sotto pretesto di parlare nell'interesse della salute del duca, già anziano, prega gli ambasciatori che ne vogliano «raffreddare la mente» (*ibid.*) dalle lascivie amorose. Gli ambasciatori colgono bene la gelosia della donna, ma non per questo rifiutano

¹¹ D. SCALMAZZI, *Tra Milano e Firenze. Cristoforo Landino volgarizzatore dei Rerum gestarum Francisci Sphortiae commentarii di Giovanni Simonetta. Edizione critica della Sforziada di Cristoforo Landino*, Milano, Ledizioni, 2021, l. XXVI, p. 459.

¹² Si veda per esempio la missiva contenuta nel Registro 15. 118 *Francesco Sforza a Boccacino*, 1452 aprile 1, Milano, consultabile nel progetto *La memoria degli Sforza*, online [<https://www.lombardiabeniculturali.it/missive/>]. Su Angelo Acciaiuoli, A. D'ADDARIO, *Acciaiuoli, Angelo*, in *DBI*, I, 1960, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-acciaiuoli_res-8bc18c54-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29]; S. FERENTE, *The Ways of Practice: Angelo Acciaiuoli, 1450-1470*, in *From Florence to the Mediterranean and Beyond. Essays in Honour of Antony Molho*, ed. by D. R. Curto et al., Firenze, Olschki, 2009, pp. 103-116.

¹³ COVINI, *Donne, emozioni e potere* cit., p. 40.

di fare il possibile per assecondare la richiesta. Fino a qui la voce narrante ha delineato la situazione iniziale, ma il racconto dei fatti veri e propri non è ancora cominciato. La prima scena si svolge all'aperto, quando il duca e i fiorentini si trovano a passeggiare per la città di Milano, di cui si sono già lodate fin dall'inizio della novella le piacevoli donne. Sono tra le contrade «delle belle» (*ibid.*) e vanno balestrando usci e finestrelle. Gli ambasciatori pensano che sia l'occasione giusta per portare a compimento l'impegno che hanno preso con la duchessa. Vale la pena di mettere in rilievo l'attenzione dello scrittore a rendere il suo racconto vivace e realistico. Si dà conto infatti anche di un dettaglio non rilevante ai fini narrativi, ma efficace nella messa in scena: messer Angelo fa un piccolo segno d'intesa con la coda dell'occhio al suo compagno. Il segnale chiama l'altro attore a recitare la sua parte e avverte i lettori che sta cominciando la finzione. Il gioco teatrale tradizionalmente ha parte rilevante nel genere novellistico; le beffe poggiano spesso sull'espedito della rappresentazione, come una vera e propria scena in cui i beffatori recitano una parte mentre il beffato ignora di essere su un palco e confonde la finzione con la realtà. Non è altrettanto comune invece che sia esplicitamente riferito l'accordo tra i beffatori; nel *Decameron* può perfino capitare che lo spettacolo sia improvvisato e agli attori sia richiesto di riconoscersi come tali, capire immediatamente qual è il loro ruolo e comportarsi di conseguenza (per es. VII 6, nella magistrale improvvisazione di madonna Isabella). Qui però non ci sono astuti beffatori e uno sciocco beffato, anzi Francesco Sforza, a cui l'osservazione dell'ambasciatore avrebbe dovuto apparire spontanea e genuina, capisce bene la loro tattica. Il rapporto tra gli interlocutori però prosegue all'insegna dell'urbanità, come si conviene al loro rango e alla relazione che li lega. Il cenno d'intesa serve dunque a innescare l'avvio della vicenda; è diretto più al lettore che all'ambasciatore. Angelo Acciaiuoli ammiccando vuol dare a intendere di essere riuscito a ammonire il duca, ma il lettore può già intuire che non ci riuscirà: quel cenno che vuole attestare una strategica trappola in cui fare cadere l'altro (seppure a nobile fine), in verità, svela la superiorità del duca, che non si lascerà certo prendere tanto facilmente come gli ambasciatori credono. È comunque un dettaglio di una certa finezza narrativa, forse non privo di una malizia in odor antiflorentino.

Ottenuta licenza dal duca, Angelo Acciaiuoli gli consiglia di smettere i suoi passatempi amorosi adducendo tre argomenti: il primo è che simili occupazioni comportano lo svilimento dell'uomo, che si disdice soprat-

tutto a chi si trova in una posizione di potere. Per amare infatti si deve di necessità frequentare un essere inferiore, qual è la donna, e ci si deve dedicare a danzare, suonare, andare a feste, mentre a un signore si convengono pensieri alti e gravi, non simili frivolezze. Si noti che tra gli intrattenimenti deplorabili il primo è la danza, alla quale Cornazano dedica un trattato (in doppia redazione, che ha per destinataria Ippolita, la figlia di Francesco Sforza), nel quale, oltre alla minuta precettistica per le figure di moda, si legge anche una seria defensoria dell'arte della danza, come pratica di una filosofia avallata da precedenti antichi e sorretta da gravi ragioni.¹⁴

Il secondo argomento non è in verità una vera e propria prova della negatività della passione amorosa, ma solo l'accostamento, in virtù della stessa colpa, con il re Alfonso. L'ambasciatore fiorentino afferma di stimare eccezionalmente Alfonso per i suoi meriti politici e militari (questi ultimi tanto in mare che in terra) e di essersi trovato spesso a Firenze a lodare insieme Alfonso e Francesco come condottieri e come principi, ma di averne ugualmente rilevato il medesimo vizio, cioè l'eccessiva dedizione all'amante. Per Alfonso è fatto il nome della sua Lucrezia, con cui vorrebbe passare tutto il suo tempo. Il re Alfonso, che ebbe amante in età senile (ovvero passati i cinquant'anni) una Lucrezia (Lucrezia d'Alagno), credo debba essere Alfonso V, di cui appunto pare che la tradizione letteraria narri la passione tanto profonda da indurlo a chiedere al papa Callisto la liberatoria per le nozze, che gli è negata.¹⁵ Va osservato che la novella ha già menzionato Ferrante re, «Ferrando» (c. Diiv), che succede a Alfonso e diventa re effettivamente il 4 febbraio 1459, mentre la morte del padre risale al giugno 1458. Insomma, nel giro di poche pagine sono nominati due re di Napoli e per entrambi ricorre il tempo verbale al presente. È vero che il titolo di

¹⁴ Il trattato sull'*Arte del danzare* è composto in una prima redazione, dedicata a Ippolita Sforza, forse nel 1455, della quale non ci sono testimoni. La seconda redazione risale al 1465; è una delle poche opere di Cornazano pubblicate in edizioni moderne: C. MAZZI, *Il Libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazzano*, «Bibliofilia», XVII, 1915, pp. 1-30; e, in inglese, A. CORNAZANO, *The Art of Dancing*, translated by M. Inglehearn and P. Forsyth, London, Dance Books, 1981.

¹⁵ R. MOSCATI, *Alfonso V d'Aragona, re di Sicilia, re di Napoli*, in *DBI*, II, 1960, online [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-v-d-aragona-re-di-sicilia-re-di-napoli_%28Dizionario-Biografico%29/]. Preciso che nella novella Alfonso è menzionato tra i principi italiani, escludo quindi che possa trattarsi dell'omonimo contemporaneo re di Portogallo.

re non implica necessariamente che Alfonso sia considerato vivente, ma è comunque strano che nelle parole dell'ambasciatore, formulate in un contesto di somma urbanità, non ci sia nessuna inflessione di encomiastico rimpianto come ci si potrebbe aspettare dato che la conversazione ha luogo quando Alfonso è senz'altro morto. La risposta di Francesco Sforza amplifica l'anomalia, perché il re è invitato a fare da sé la sua difesa. Mi rendo conto che è un argomento debole per confutare la paternità di Cornazano, ma vale la pena di sottolineare che l'incongruenza sarebbe tanto più evidente quanto più ci avvicinasse nel tempo agli eventi narrati. Non si può escludere che derivi da trascuratezza dell'autore quattrocentesco, oppure che sia il residuo di una versione grezza, magari abbandonata. Ma non si può neppure escludere che sia una svista non così evidente in una compilazione ormai lontana dall'epoca a cui si riferiscono i fatti, tanto più se si pensa all'*entourage* di Zoppino.

La strategia argomentativa di Acciaiuoli in verità non si dimostra troppo ben congegnata, dato che questo secondo punto del suo discorso (la passione che accomuna Francesco Sforza e re Alfonso) non solo non è in sé un argomento contro le scappatelle del duca, ma è addirittura implicitamente la smentita del primo punto del ragionamento: l'amore sarebbe una distrazione nociva al buon principe. Eppure tanto Francesco Sforza quanto Alfonso sono a detta degli ambasciatori ottimi principi. Il richiamo ad Alfonso rimane dunque tanto più inspiegabile, né vi si legge una immediata scoperta utilità pratica per lo scrittore.

Il terzo argomento è topico e in particolare suona assai noto in ambito novellistico: l'amore si addice ai giovani, mentre lede la salute e l'onore dei vecchi. Il duca dovrebbe dunque lasciar posto ai tanti giovani di cui è piena la sua corte e dedicarsi invece alla gestione dello stato, un'occupazione senz'altro più dignitosa per un uomo della sua età. Come si vede, è la questione che attraversa la letteratura, e, nel genere, ha il suo precedente più riconoscibile nell'Introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, e buona fortuna avrà nella trattatistica cinquecentesca.

La risposta di Francesco Sforza è introdotta dall'avverbio «argutamente» (c. Diii). La strategia dialettica del duca è basata sull'effetto patetico. Costruisce il discorso sulla contrapposizione tra le proprie condizioni e quelle degli ambasciatori. La disputa tra le discipline doveva essere effettivamente un passatempo nelle corti; sicuramente ha consolidata fortuna in letteratura. Nel Quattrocento a confrontarsi sono soprattutto medici e

filosofi, ma anche il mestiere delle armi ha una discreta tradizione. Vi si cimenta lo stesso Francesco Sforza, secondo quanto testimonia il manoscritto B 226 (*suss.*) della Biblioteca Ambrosiana di Milano, alle cc. 17r-21r.¹⁶ La disputa potrebbe essersi svolta nel 1459; l'intervento del signore in questo genere di confronti non è comune; potrebbe quindi corrispondere a una precisa strategia politica di Francesco Sforza, funzionale a diffondere l'immagine del principe forte e sapiente al tempo stesso. Fra gli argomenti con cui il duca sostiene la superiorità del mestiere delle armi c'è anche quello delle fatiche della vita del soldato, a partire dalla più giovane età.

Un ritratto non molto diverso da quello che il personaggio nella *Novella ducale* traccia della propria vita davanti agli ambasciatori.¹⁷ Dapprima evoca l'inizio della sua carriera, con la morte del padre nel guado del fiume Pescara nel 1424, per poi sottolineare con enfasi che da allora (ovvero – quale che sia l'esatta cronologia – da più di trent'anni) la sua vita è stata sempre tra le fatiche, mentre quella di chi ora gli rimprovera di darsi ai piaceri è sempre stata nell'ozio. Segue quindi l'elenco dei disagi della vita militare, a ciascuno dei quali corrisponde la beata condizione dei potenti. Qui, in questa rapida disamina delle condizioni del soldato, si potrebbe riconoscere l'autore dell'*Arte militare*.¹⁸ Per esempio, riconduce al trattato

¹⁶ D. ZANCANI, *L'apparire di Francesco Sforza in una disputa tra il dottore e il milite*, «Schede Umanistiche», II, 1991, pp. 5-23, con la trascrizione della disputa alle pp. 17-23. Zancani segnala che il manoscritto contiene anche una lettera di Cornazano e una listarella con il suo nome. Devo la segnalazione all'anonima lettrice o all'anonimo lettore di questo articolo, che ringrazio.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 22: «Come suono facti homini d'arme, maggiore fatiga che prima in mantenersi l'arme eli cavalli, o in accrescere, andare a la serata di et nocte, fare la scorta, fare la guarda, stare e combater fra mille lanze, fra veretoni, schiopeti et bombarde, et pur caciarse inanti».

¹⁸ Il trattato sull'*Arte militare* ha grande fortuna nel Cinquecento, tanto da essere tradotto in spagnolo (nel 1558, da Lorenzo Suarez de Figueroa) e parzialmente anche in francese (nelle *Instructions sur le fait de la guerre*, 1549). Cornazano ne ha composto una redazione in prosa e una in terza rima. *Edit16* recensisce le seguenti stampe: Pesaro, Soncino, 1506 e 1507 (quest'ultima distinta in due emissioni con diverso dedicatario); Venezia, Alessandro Bindoni, 1515; Ortona, Girolamo Soncino, 1518; Firenze, Eredi Filippo Giunti, 1520 (con il testo proemiale di Bernardo Giunta, in cui è criticata la lingua dell'autore, a emendare la quale l'editore si pregia di essere intervenuto); Venezia, Benedetto Bindoni, 1521; Venezia, Melchiorre Sessa, 1526; Venezia, Agostino di Zanni de' Portese, s.d.; Venezia, Pietro Nicolini da Sabbio, 1536. Su quest'opera, D. ZANCANI,

l'onomatopea che molto suggestivamente evoca l'opposta situazione di chi vive nell'agio (il *tin tin* che lo chiama alla danza) e di chi è invece sul campo (il *taratan* della tromba di guerra). Nella novella: «alpe e liuti voi chiamava al ballo, quando la tromba noi chiamava a l'arme, al suono del ti, tin, tin voi entravi in danza noi col tan, ta, ra, ra fora a fare carne» (c. Diiiiir). Nel trattato dell'*Arte militare*, a proposito della tromba:

per essa el campo ogni precepto intende
che spesso caccia e spesso indietro volta.
E sì alla gloria sua l'anima incende
quel ta ra ra tan ta ch'el mette a sacho
terre et in campo l'inimico fende.¹⁹

Il discorso di Francesco non è una puntuale confutazione degli argomenti degli interlocutori. All'accostamento con Alfonso risponde di essere lusingato e di lasciare a lui la sua difesa: «a lui come a prudentissimo signore lassarò fare la scusa sua» (c. Diiiiiv). L'apologia è tutta nell'accorata enumerazione delle difficoltà della vita militare in confronto con gli agi della vita civile. Dopo tante fatiche al condottiero è finalmente lecito di godere delle piacevolezze dell'amore. Inserisce qui il *topos* della sopravvivenza di amore oltre la morte: «e se dietro morte s'ama come io temo,

Antonio Cornazano's De l'integrità de la militare arte, in *Chivalry in the Renaissance*, ed. by S. Anglo, Woodbridge, Boydell, 1990, pp. 13-24; M. N. COVINI, *L'esercito del Duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1998; A. SETTIA, *De re militari. Pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma, Viella, 2008; C. MONTAGNANI, *Latino e volgare alla corte degli Este. Le autotraduzioni*, in *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, a cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono, Milano, Led, 2012, pp. 141-156; S. CARAPEZZA, *Sondaggi sul lessico della guerra in Cornazano tra Arte militare e Sforziade*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, a cura di A. Casadei *et al.*, Roma, ADI Editore, 2021, online [<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>].

¹⁹ Cito dalla prima stampa nota: *Opera bellissima delarte Militar del eccellentissimo poeta miser Antonio Cornazano in terza rima*, Venezia, per Piero Benagli, 1493; indico il libro, il capitolo, la carta (in numeri romani, come a testo) e la colonna (sn/dx). Qui: l. III, cap. 3, c. XXr, dx. Ricordo che l'*Arte militare* di Cornazano ebbe una grande fortuna nel XVI secolo: il taglio militare del discorso di Francesco Sforza mi pare quindi che non possa essere un argomento né a favore né contrario all'attribuzione a Cornazano.

voglio essere innamorato e servire lui [Cupido]» (c. Diiii^v). Curiosamente un'espressione molto simile a questa (intendo proprio nella formulazione, giacché il concetto in sé è comune) ricorre in un novelliere sicuramente del Cinquecento avanzato, quello di Giraldi; è senz'altro una formula convenzionale, presente anche nel celeberrimo discorso di Ghismonda (*Dec.* IV 1 32), perciò la coincidenza non è significativa, ma rimane indiziaria della circolazione di motivi topici all'interno del genere, anche in esiti assai diversi come sono i tre qui individuati.²⁰

Il duca conclude la sua argomentazione teorica, passando a una proposta di ordine pratico: l'invito a partecipare a una splendida festa che egli farà allestire per l'indomani, a cui sarà presente la sua amante, affinché essi, vista la sua bellezza, siano definitivamente dissuasi dai loro propositi di correzione. La conversazione tra Francesco Sforza e gli ambasciatori non procede quindi secondo lo schema della logica esposizione di argomenti a cui faccia seguito la puntuale confutazione da parte dell'interlocutore, come vorrebbe la prassi del dialogo. Al rigore logico-espositivo subentra nelle parole degli ambasciatori l'intenzione encomiastica o aneddótica (la menzione di Alfonso, l'elogio del principe). Si intuisce la necessità da parte dello scrittore di costruire per gli oppositori del duca una parte che sia credibile e non troppo disonorevole, ma anche facilmente opinabile: così mi pare almeno per l'argomento troppo palesemente perdente nella tradizione letteraria dell'inopportunità dell'amore senile. Anche alla prima loro obiezione, che i passatempi amorosi nuocciano alla buona gestione del governo, si può opporre una serie di esempi noti a un lettore di media cultura. È di fatto la stessa considerazione spesso premessa alle narrazioni novellistiche: anche i *virii illustres* della classicità si sono dilettrati con intrattenimenti frivoli.²¹ Ciò vale naturalmente accettando l'assunto che

²⁰ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, vol. II, Roma, Salerno Editrice, 2012, V 9, p. 913. Una storia del motivo dell'amore postumo è tracciata, nei suoi snodi essenziali, nel volume *Love after Death: Concepts of Posthumous Love in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di B. Jussen e R. Targoff, Berlin, De Gruyter, 2015, in part. B. JUSSEN, *Posthumous Love as Culture: Outline of a Medieval Moral Pattern*, pp. 27-54.

²¹ Il *topos* deve la sua fortuna a Valerio Massimo, VIII, 8, 1-2; per rimanere nel genere della novella, mi limito a segnalare che i consueti nomi di Socrate (che gioca con i figli) e Scipione e Lelio (a raccogliere conchiglie) ricorrono nella *Erudizione dell'auctore a l'opera*

l'amore sia faccenda leggera, assunto smentito dalla tradizione letteraria. Gli ambasciatori rimangono «vinti et confusi» dall'«elegantissima risposta» (c. Diiiii^v). Le parole di Francesco Sforza servono a celebrare il personaggio, perché ne pongono in rilievo i sacrifici patiti prima di arrivare al ducato. Hanno dunque un'intenzione celebrativa, che risulta più funzionale perché emerge dal discorso diretto dell'interessato, apparendo così più verosimile.

Il cuore della novella è nell'azione, non nel dialogo. Francesco Sforza infatti introduce a un evento: la festa, che conta perché offre l'occasione alla duchessa per entrare in azione. Poco si dice della festa in sé, se non genericamente che fu bellissima. Bianca Maria vi partecipa, insieme con la figlia Ippolita. Anche dell'amante di Francesco si dice poco: soltanto che è bellissima. La beffa della moglie si compie alla fine della festa, quando il duca si intrattiene con gli ambasciatori e la sua innamorata. La duchessa fa uscire per un passaggio alternativo tutte le donne presenti alla festa con il pretesto di un rinfresco in un'altra stanza e fa in modo che all'uscita in cui attendono il duca e gli ambasciatori si presentino invece le quarantaquattro caravagge di corte, ovvero le lavandaie.²² È l'inganno consueto della vecchia laida in luogo dell'amante attesa. E come è topico la beffa è tanto più riuscita quanto maggiore è il desiderio con cui l'innamorato aspetta la donna, a figurare il quale nelle novelle spesso si inseriscono metafore erotiche, più o meno gravi. Qui il signore quando vede avvicinarsi i doppiieri che scortano le donne «si cominciò a infalconare et a mettere la musa in continentia» (c. D5r). Compie anche un gesto di intesa: di nuovo è assegnato uno spazio alla gestualità. Questa volta la complicità è tra il duca e gli ambasciatori, mentre inizialmente il duca ne avrebbe dovuto essere escluso, con il primo ammiccare di Acciaiuoli al compagno.

È una giarda («zarda», *ibid.*) che coinvolge una coralità di attori perché deve essere una sanzione pubblica per il marito, pure nel rispetto dell'onore di entrambi. È importante infatti che siano presenti gli ambasciatori,

delle *Porretane*, indirizzata al dedicatario Ercole d'Este (nel testo si menziona anche Cornazano, tra gli oratori e poeti illustri che onorano la corte del signore). Il motivo è presente anche in Bandello: si veda, ad esempio, la dedicatoria a Carlo Bracchetto (II 41).

²² COVINI, *Donne, emozioni e potere* cit., p. 19 spiega che le 'caravagge' prendono questo nome perché originarie di Caravaggio. Chiamate a corte a fare da lavandaie, si fanno presto riconoscere per la rozzezza del loro linguaggio. Alcune vengono apprezzate per il loro lavoro, tanto che Ippolita le porta con sé a Napoli quando va sposa.

come autorevoli testimoni. La loro reazione è quella che di solito contraddistingue le brigate all'ascolto delle novelle: «incomincio a cachinare di riso» (*ibid.*). È interessante notare l'ampio coinvolgimento e la dimensione pubblica che la novella ha fino a questo punto. I protagonisti sono i duchi; la narrazione si aggancia a un evento di politica internazionale (la guerra Angioini/Aragonesi), sono coinvolti gli strumenti della diplomazia (il matrimonio tra Ippolita e Alfonso) oltre che militari; sono presenti degli ambasciatori; c'è una festa di corte. Al filone della novella municipalistica toscana risponde qui una narrazione tutta cortigiana, che coinvolge persino le lavandaie del servizio sforzesco. La scena ambientata nelle contrade delle belle, topograficamente esterne al perimetro di corte, offre la misura della pervasività della corte: gli spazi cittadini sono di fatto spazi del signore, adibiti al suo passeggio e al suo divertimento. Forse non è un caso che tutto si svolga sotto gli occhi di ambasciatori che provengono da Firenze, la città delle novelle di beffa dal sapore comunale.

Il duca beffato minaccia vendetta alla moglie. Qui cambia la scena e si passa all'atmosfera notturna e con essa a un contesto molto più privato, addirittura segreto. È notte e l'amante del duca, incappucciata, viene condotta a lui dai suoi sensali (i «tabacchini», c. D5v); sono dunque le strade buie della città. La donna viene fatta rapire da Bianca Maria ed è portata da lei. Ecco la scena a porte chiuse in cui le due donne si fronteggiano. L'una implora pietà e cerca di scolparsi, mentre per l'altra – quella che più conta – lo scrittore si trova a dovere equilibrare la proverbiale clemenza con la gelosia da cui originano gli eventi della novella. Il conflitto tra le due qualità è risolto con il discorso in cui la donna rassicura la giovane promettendole che non le farà nulla di male, ma confessa che non può certo dirsi contenta della sua «concorrentia» (*ibid.*). La beffa ordita da Bianca Maria consiste nello stratagemma usatissimo nella novellistica dello scambio di persona. Le due si scambiano gli abiti e la giovane amante aiuta la duchessa a fingersi lei. Il travestimento funziona finché Francesco si accorge dello scherzo da alcuni segni sul corpo nudo della donna. Si fa portare il lume per meglio vedere. La scena si è svolta dunque al buio: dopo lo spazio pubblico della corte, la novella ha ambientazione notturna, nella segretezza delle camere dei duchi.

Sul motivo noto dello scambio di persona, Bianca Maria costruisce tre beffe: dopo le caravagge, simula di essere l'amante, poi congedata bruscamente dal marito gli manda la vera amante nei suoi panni, cosicché egli,

convinto di trovarsi di nuovo di fronte la moglie, ancora più rudemente la allontana. Se fino a qui tutto sembra rientrare nei piani dell'astuta duchessa, la quarta e più comica beffa forse nasce da un evento non previsto, compiuto proprio da Francesco. Il duca è rimasto a bocca asciutta e l'insoddisfazione ha resa nel testo con una metafora di matrice boccacciana, all'improvviso riconoscimento della moglie in luogo dell'amante, «tale che havea levata la cresta senza dir colpa sua abbassò el capo» (c. D6r). Il desiderio però si risveglia e il duca sa che la moglie non verrà meno, così bussa alla sua porta. Anche in questo caso si attinge al repertorio espressivo dell'erotismo, costruito sul *Decameron*: «cominciò per l'amore di dio e di san cresci in mano a pregare ch'ella l'aprissse» (c. D7r). Si ha quindi una scena in cui i due dialogano divisi dalla porta della camera: lui fuori implora di entrare, lei lo tormenta con vari argomenti, innanzi tutto rinfacciandogli le esatte parole con cui era stata prima licenziata da lui, poi ventilando l'ipotesi di essere in compagnia di un amante. Il duca pensa di poter guadagnare la moglie «s'imaginava pure rectorichare con qualche grata paroletta allei» (*ibid.*), ma nulla possono le parole; si mette dunque a bussare sempre più rumorosamente «frappando alla soldatescha» (c. D7v). Il campo semantico della guerra, adatto al personaggio di Francesco Sforza, già evocato dalla voce narrante all'inizio della novella per indicare le battaglie tanto con nemici quanto con le amanti da cui il condottiero non ha mai tregua, è ripreso nella battuta di Bianca Maria: la duchessa rivendica di non essere femmina da fante a piedi né donna che porta lo scudo, di non essere cioè al servizio incondizionato del marito. Alla fine Bianca decide di aprire, ma medita la nuova giarda. Come il primo scambio di persona coinvolgeva delle vecchie, che si sostituivano alle nobili e belle ospiti della festa ducale, ora in questo nuovo equivoco torna il motivo della vecchia in luogo dell'amata, sul modello della Ciutazza decameroniana. Bianca fa arrivare «la tale vecchia che non havea denti in bocca, tutta grinza e tutta crespà a cui sentiva el grembiale di ranzo» (*ibid.*).

La narrazione dell'incontro galante tra il duca e la vecchia è condotta con un ritmo incalzante, perché tutta incentrata sulla rapidità delle azioni: la duchessa apre, il duca entra, lei finge di coricarsi ma fa entrare la vecchia al suo posto, la vecchia abbraccia il duca, il quale al fiato fetido di lei comincia a farsi perplesso, lo sconcerto cresce quando le *avances* si fanno più spinte. Il duca prende la candela dall'altare della moglie, la vecchia scappa e il duca la rincorre. La scena è rapida e concitata, non senza i dovuti sali

della situazione erotica (l'intima grinzosità della vecchia e, prima, la sua lussuria). Con l'inseguimento il comico raggiunge l'apice: la vecchia anaspa alla ricerca dell'uscio «cespitone» (c. D8r), ma finisce sottosopra e piomba su una scanna, il duca le precipita addosso e si ritrovano «ancho entrambe dui in uno montone» (*ibid.*). La vecchia schiacciata dal corpo dell'uomo grida di dolore, lui, che a questo punto vede bene che la donna è ben altri che Bianca, le grava ancora di più addosso e la malmena a calci e pugni. La duchessa intanto è senza fiato per le risate, dato che ha assistito a tutta la scena. «El signore persevera madonna ride. La vecchia piange» (*ibid.*): un saggio del ritmo paratattico con cui è raccontato l'episodio. Altrove, nel racconto di questa stessa scena, si cerca l'effetto comico non solo con l'azione, ma con il linguaggio: il duca si fa lanaiolo, per pettinare bene bene la vecchia (per dire come infuria su di lei).

Lo strepito della donna così malmenata fa accorrere tutte le cameriere di Bianca Maria: la beffa, che finora era stata chiusa nell'intimità delle camere (prima quella di lui, poi quella di lei) è ora estesa alla corte, o almeno a tutte le donne che vi dimorano. Il duca per vergogna smette di picchiare la vecchia e fa ritorno alla sua camera.

Si giunge così alla mattina seguente: dal buio alla luce, dallo spazio privato a quello pubblico. Bianca medita una nuova giarda. Il duca si trova nella corte in pubblica udienza: è dunque il momento stesso dell'esercizio del potere. L'affare coniugale dei signori si riversa nel teatro delle questioni civili. È necessario, per la riuscita della beffa, che ci siano tutti i baroni e gli ambasciatori. Bianca impone alla vecchia di lamentarsi pubblicamente di fronte al signore di essere stata malmenata nella notte. Il fatto che si è compiuto nell'oscurità e nel segreto domestico è presentato alla luce e in pubblico, a scorno del responsabile. Si insiste molto sulla pubblicità della denuncia: «incominciò a cridare ad alta voce», «odendo ogni persona», «presenti ambasciatori e ogni barone» (c. D8v). La scena della pubblica udienza riprende un motivo della novella e della fiaba: il colpevole, ascoltata un'accusa, decreta pubblicamente la pena senza sapere che sarà applicata proprio su di lui. Qui l'avidità della vecchia – o le istruzioni di Bianca – salva il duca dalla menomazione, giacché egli, che non ha riconosciuto la donna della notte precedente, stabilisce di punire in quel modo chi l'ha picchiata. La vecchia però non sa che farsene di una tale giustizia e chiede piuttosto il denaro per maritare la figlia. La novella si chiude dunque lietamente con la dote per un matrimonio, che è sempre un atto di carità

cristiana, esemplato su quello di san Nicola.²³ Nell'ultima scena, il duca prende atto di essere stato beffato e riconosce che la duchessa vuole svergognarlo davanti al mondo, in pubblico. C'è quindi il suo discorso interiore: «questa vecchia puttana è mandata qui a vergognarmi del mondo da madonna» (c. E1r), in comico contrasto con l'atteggiamento di principe giusto e clemente mostrato fino a quel momento («El signore ridendo disse», *ibid.*). L'ultimo lampo di comicità della novella è la reazione della donna, che va beneducendo le botte subite perché le hanno procurato una grande fortuna, e quasi auspica di prenderne ancora, a questo prezzo.

L'epilogo spiega il titolo della novella: «et perché da Duchessa a Duchessa andò la zarda, meritamente la presente novella in nome di Ducale fia intitolata» (*ibid.*). L'espressione sembra lasciare a intendere la prassi di assegnare sempre un titolo alle novelle, prassi non riscontrabile in nessun'altra novella attribuita a Cornazano. Del resto, è ormai chiaro che questo testo non è in alcun modo assimilabile agli altri proverbi, sebbene al suo interno presenti un proverbio: all'inizio, dove si presenta Francesco Sforza, a proposito dell'inveterato costume alle battaglie amorose, si dice che il lupo muta il pelo ma non il vizio. Il proverbio però è lasciato cadere, non assurge a spunto per la narrazione. Il racconto è ben più complesso di un episodio riassumibile nel motto vulgato, come per gli altri *Proverbi*, vi si fondono motivi storici, topoi novellistici, *clichés* del comico. L'esplicita formulazione del titolo riconnette il testo alla dimensione di corte: c'è una intenzionale volontà di proiettare la novella nell'ambito cortigiano, perseguita dall'inizio alla fine, seppure con momenti in cui prevale il gusto per la narrazione comica sulla definizione delle dinamiche di corte. È evidente comunque che non è una semplice beffa di una moglie a un marito, ma un caso 'ducale', cortigiano lombardo.

²³ La generosità nel donare di dote le giovani senza risorse è tra i meriti riconosciuti a Bianca da Sabadino degli Arienti nel medaglione a lei dedicato all'interno di *Gynevra*: «Alcuna volta, quando a le sue pietose aurechie pervenia, che qualche costumato cittadino fusse oppresso da qualche ira de stelle, o vero da sinistra et scarsa fortuna, ovvero per altrui peccato impoverito, che avesse figliuole da marito et che maritare non le potesse, le aiutava de dota», *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi della Lega, Bologna, Romagnoli, 1888, p. 279.

*Autore, narratori, personaggi:
il contesto 'intradiegetico' degli Ecatommiti*

Susanna Villari

Giraldi negli *Ecatommiti* (come Boccaccio nel *Decameron*) inquadra le cento novelle canoniche entro una complessa cornice, da cui scaturisce il processo diegetico messo in atto dai protagonisti-narratori.¹

La comprensione delle articolazioni di questa cornice (dopo secoli di fraintendimenti avallati da una storia editoriale segnata da progressive omissioni di paratesti e di intere sezioni intradiegetiche)² è stata certamente favorita anche dall'affinamento degli studi sull'architettura del *Decameron*, che ha stimolato una maggiore attenzione verso la strategia di costruzione dei libri di novelle.³

¹ Per le categorie narrative definite da G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006 [edizione originale: Paris, Editions du Seuil, 1972], pp. 296-297, cfr. M. PICONE, *Autore/narratori*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 34-59: 36-42.

² Sulla storia critica ed editoriale degli *Ecatommiti* (editi per la prima volta a Monteregale [Mondovì], Torrentino, 1565): S. VILLARI, *Introduzione* a G. B. GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, vol. I, pp. IX-LXXXV. Rinvio a questa edizione (e alla paragrafatura ivi indicata) per le citazioni, mentre per la bibliografia completa cfr. I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraladiana 'vingt ans après'*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (con aggiornamenti periodici nel sito *open access* della rivista «Studi giraladiani. Letteratura e teatro»).

³ Per il *Decameron* cfr. almeno F. FIDO, *Architettura*, in *Lessico critico decameroniano* cit., pp. 1-33; L. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 122-206; L. SURDICH, *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 55-120; A. QUONDAM, *Introduzione*, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano,

Vale anche per gli *Ecatommiti* il principio che nessun racconto può essere interpretato indipendentemente dalle relative impalcature e senza l'adeguata considerazione di tutte le spie ideologiche e metapoetiche che si addensano nell'opera. Ma se, per una più lunga e collaudata tradizione critica, le novelle giraldisiane si sono offerte, soprattutto negli ultimi decenni, come allettante oggetto di analisi,⁴ più rari, per quanto determinanti e significativi, risultano essere stati gli scavi sulle relative 'cornici', mirati a rilevare nodi strutturali e speculativi peculiari dell'opera stessa.⁵ Sul valore paritario, anzi in un certo senso sulla preminenza del racconto intradiegetico negli *Ecatommiti*, vorrei insistere in questa sede, nella convinzione che ulteriori passi avanti nello studio critico dell'opera possano compiersi invertendo la prospettiva di indagine, ovvero inaugurando un tipo di lettura che metta a fuoco la vicenda dei personaggi-narratori e ne osservi da vicino la fisionomia. Punto di partenza è proprio quell'originale osmosi fra generi

Milano, Rizzoli (Bur), 2018⁸, pp. 5-65 e, appena edito, R. BRAGANTINI, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022. Per la struttura delle raccolte novellistiche si veda da ultimo, anche per la bibliografia pregressa, F. PALMA, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2019.

⁴ La lunga lista di contributi su singole novelle o gruppi di novelle (relativi soprattutto ai testi che hanno ispirato le opere drammaturgiche giraldisiane o il teatro e la narrativa d'oltralpe) si può spogliare da ROMERA PINTOR, *Bibliografia* cit.

⁵ Analisi particolari sono state riservate al *Principio* con la suggestiva descrizione del Sacco di Roma e all'*Introduzione*: L. RICCÒ, *Il 'Sacco' giraldisiano e la tradizione dell'orrido cominciamento' nella novella cinquecentesca*, «Studi italiani», III, 1990, pp. 5-50 (poi in «Schifanoia», XII, 1991, pp. 21-43); G. CORABI, *L'orrido cominciamento e il dramma storico: gli Ecatommiti di Giovan Battista Giraldis e i Trattenimenti di Scipione Bargagli*, in *La letteratura e la storia*. Atti del IX Congresso nazionale dell'ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005), a cura di E. Menetti e C. Varotti, Bologna, Gedit, 2007, pp. 405-414; D. DIAMANTI, *Dodici cortigiane sulla soglia: gli amori disonesti come introduzione agli Ecatommiti*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione: personaggi e scenari*. Atti del Seminario di Studi (Pisa, febbraio-maggio 1993), a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 59-73. Ottime complessive ricognizioni sono affidate ai saggi di G. BARBERI SQUAROTTI, *La 'cornice' degli Ecatommiti*, in Id., *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006, pp. 285-232 e di M. Pozzi, *Appunti per una rilettura degli Ecatommiti*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXCI, 635, 2014, pp. 321-57 (in particolare 347-348) e Id., *Appunti per una rilettura degli Ecatommiti [continuazione]*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CXCI, 636, 2014, pp. 481-537. E inoltre cfr. VILLARI, *Introduzione* cit.

('libro di novelle' / trattato dialogico) che Giraldi realizza non soltanto mediante la sutura tra la sezione, per così dire, 'novellistica' e i *Dialoghi della vita civile* (introdotti tra la quinta e la sesta deca),⁶ ma anche intrecciando costantemente in tutta l'opera il metodo deduttivo (la forza degli assiomi teorici) con il metodo induttivo (l'efficacia degli *exempla*). Nel corso del dibattito iniziale uno dei personaggi-narratori invoca il ricorso agli esempi a sostegno delle varie tesi proposte, anche con implicito riferimento al valore pedagogico della letteratura:

mi pare che si debba procedere nelle azioni degli uomini, per sapere se son buone o ree, cogli essempli tolti dalle cose che avvenute sono, di maniera che la cognizione di quelle che si hanno a fare, per dirizzarle a buono e a lodevol fine, nasca dallo specchiarsi nelle cose passate, le quali danno maravigliosi amaestramenti in quello che far si dee a chi maturamente le considera. E perciò [...] non vi essendo cosa che più faccia fede appresso gli uomini che gli essempli (perché essi sottopongono quasi in fatto agli occhi altrui il vero, di modo che chi cogli essempli si regge, nelle cose che si deon fare, può quasi dire di farle due volte e perciò essere quasi sicuro di non potere errare), fie bene che ognuno di noi intorno alla presente materia adduca, in vece di ragioni, essempli di cose avvenute; che da ciò potrà ognuno di noi molto meglio trarne

⁶ Guardati a lungo con sospetto dalla critica come elemento posticcio in una raccolta novellistica ed esclusi, alla stregua dei paratesti, dalle edizioni ottocentesche dell'opera, i tre *Dialoghi della vita civile* (cfr. GIRALDI, *Ecatommiti* cit., vol. II, pp. 969-1250) sono stati considerati per la loro funzionalità nella raccolta solo a partire dalla seconda metà del Novecento. Proprio da qui inizia il processo di rivalutazione dell'opera: D. MAESTRI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti di G.B. Giraldi Cinzio e nella trattatistica rinascimentale*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, sez. romanza», XVII, 1975, pp. 363-378; M. PIERI, *La strategia edificante degli Ecatommiti*, «Esperienze letterarie», III, 1978, pp. 43-74; EAD., *G.B. Giraldi Cinzio trattatista*, «Italianistica», VII, 3, 1978, pp. 514-528; M.-F. PIÉJUS, *Narration et démonstration: le double apparat présentatif dans les Ecatommiti de Giraldi Cinzio*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 293-310; S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, Messina, Sicania, 1988, pp. 141-143; G. PATRIZI, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti*, in «Schifanoia», XII, 1991 [Atti delle giornate di studio dedicate a Giovan Battista Giraldi Cinzio (Tortona, 27-29 aprile 1989), a cura di R. Bruscaagli e U. Rozzo], pp. 51-60; BARBERI SQUAROTTI, *La 'cornice' degli Ecatommiti* cit.; VILLARI, *Introduzione* cit., pp. xvi sgg.; EAD., *Nota al testo*, in GIRALDI, *Gli Ecatommiti* cit., vol. III, pp. 1999 sgg.

il vero che da sillogismi o da altri argomenti che dall'una e dall'altra parte si potessero addurre, i quali più tosto nelle scienze vogliono, che in mostrare quelle cose le quali hanno più bisogno della esperienza che di argomenti (*Intr.* 144-145).

Secondo questa prospettiva gli «esempi di cose avvenute» offrono la possibilità di ricavare «il vero». ⁷ Tuttavia l'approccio empirico alla realtà comporta una visione non univoca, soprattutto quando gli eventi narrati suggeriscono che gli uomini sono oppressi dal male e in balia della 'fortuna'. Filtrando invece l'esperienza con metodo razionale e filosofico, gli interlocutori dei *Dialoghi* intendono il male come frutto di ignoranza e il bene come esplicazione delle virtù nella vita civile, nella piena consapevolezza della responsabilità individuale delle azioni; ⁸ mediante un sistema filosofico complesso (che riconduce all'etica cristiana e umanistica gli apporti di matrice platonica, aristotelica, senecana e tomistica) viene elaborata la teoria che una perfetta società civile debba essere l'esito di un progetto pedagogico volto a plasmare l'individuo fin dalla sua più tenera età e a educarlo al bene sociale. ⁹

Proprio l'incrocio nella raccolta di queste due visuali, che, appunto, non è altro che l'esito dell'integrazione dei metodi induttivo e deduttivo, ha generato in passato l'impressione di una meccanica giustapposizione nell'opera della parte 'novellistica' e dei *Dialoghi*. Si tratta di un nodo critico cruciale: Giraldi potrebbe aver originariamente concepito un trattato sulla vita civile indipendentemente dalla raccolta di novelle, ¹⁰ ma più

⁷ Nell'espressione «specchiarsi nelle cose passate» si coglie la topica concezione della letteratura come *speculum consuetudinis* e *imago veritatis*, che si riallaccia alla definizione ciceroniana della commedia citata dal grammatico Elio Donato nel suo commento a Terenzio (*de com.* 5, 1 e 5; cfr. AELI DONATI *Commentum Terentii*, rec. P. Wessner, Stoccarda, Teubner, 1966).

⁸ Si noti che il motivo del libero arbitrio, di matrice umanistica, ha implicazioni molto forti nel clima controriformistico, in opposizione alla dottrina luterana della predestinazione (contro la quale si era pronunciato il Concilio di Trento nella sessione del 13 gennaio del 1547).

⁹ Cfr. VILLARI, *Introduzione* cit., pp. XIX sgg.

¹⁰ Ciò è deducibile dalle parole di Bartolomeo Cavalcanti (nell'epistola a Giraldi datata maggio 1560, edita a scopo promozionale nella *princeps* degli *Ecatommiti* – vol. III, pp. 1883-1887: 1885): «[...] bella ho giudicata l'occasione che avete presa di introdurre,

contano le ragioni e le modalità con cui egli poi decise di inserirlo nel cuore della raccolta novellistica, per superare, appunto, i rispettivi limiti di ciascuno dei due generi. Spingevano infatti a questa scelta da un lato l'insoddisfazione per l'astrattezza teorica dei ragionamenti (sia pure sostenuti, secondo la tradizione classica e umanistica, da *exempla*) e dall'altro la possibilità di sfruttare l'elasticità della struttura di tipo 'decameroniano' per dilatarne i confini e dare così più spazio alla riflessione sulle implicazioni etiche, sociali, politiche, filosofiche e di costume dei fatti narrati nelle novelle. E così, nel suo assetto definitivo,¹¹ la raccolta rappresenta nel suo insieme i vari momenti di un vivace dibattito in cui esperienza e dottrina si sorreggono vicendevolmente, affidando alle conoscenze di più alto livello scientifico e filosofico il compito di svelare le cause più profonde, e apparentemente fortuite e imperscrutabili, dell'agire umano. Le tematiche affrontate sono quelle, talora scottanti, centrali nella riflessione etica e socio-politica cinquecentesca, che non di rado sono ancora attuali: il rapporto tra istituzioni e popolo, i limiti dell'esercizio giudiziario, il ruolo della cultura nell'educazione del cittadino, le relazioni familiari, sociali e di corte, ecc. Le novelle assolvono, in questa struttura, il compito di stimolare il dibattito, talvolta proponendo situazioni non comuni oppure offrendo appigli per la dimostrazione di un determinato assunto.¹² Vi è un filo che lega dunque l'oggetto della narrazione agli intenti del personaggio-narratore, il quale appunto ha una tesi da dimostrare, in conformità con un tema predefinito, e può confermare oppure respingere la tesi esposta dai precedenti interlocutori.¹³ Nel quadro di insieme che ne deriva risultano

dopo la quinta deca, i tre *dialoghi della vita civile*, i quali ho veduto avere acquistato molto dalla prima volta che gli vidi in Ferrara, che ha forse diece anni».

¹¹ Non si conoscono redazioni antecedenti alla *princeps* del 1565, ma varie sono le attestazioni e le spie di una scrittura sedimentata nel tempo, addirittura a partire dal 1528, come l'autore stesso dichiara nell'opera (cfr. dedica a Emanuele Filiberto di Savoia 4-8; *Princ.* 7). Sulla cronologia compositiva: VILLARI, *Introduzione* cit., pp. x-xvi (e cfr. *supra*, nota 10 e più sotto, nota 34).

¹² Come ha osservato Barberi Squarotti, il narrare novelle è «conseguenza e, al tempo stesso, occasione» dei ragionamenti (BARBERI SQUAROTTI, *La 'cornice' degli Ecatommiti* cit., p. 289), e questa circolarità ha il suo nucleo centrale nei *Dialoghi*.

¹³ Vengono così riproposti, anzi potenziati, gli stessi meccanismi interni del *Decameron*, su cui cfr. G. ALFANO, *Comico in progresso: la funzione poetica della cornice decameroniana*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», III, 1, 2000, pp. 99-119.

contemplate tutte le situazioni possibili e le loro diverse soluzioni, in un sistema non solo di analogie, ma anche di contrasti, di grande efficacia pedagogica.¹⁴ Le intime connessioni dei *Dialoghi* con il resto dell'opera sono confermate dalle dediche (che introducono ciascuna sezione)¹⁵ e da quello straordinario collante costituito dalle corpose *Tavole* degli argomenti, in cui la materia è ordinata alfabeticamente con rinvio sistematico ai vari luoghi della raccolta.¹⁶

I *Dialoghi* si inseriscono senza fratture nel racconto primario, pur con la ben congegnata modifica del contesto e anche degli stessi interlocutori, ma senza soluzione di continuità rispetto a obiettivi e tematiche. Significativo *trait d'union* è strategicamente rappresentato da Fabio (*alter ego* dell'autore, per l'età senile, l'ideologia, il rigore morale), unico tra i personaggi-narratori a essere anche interlocutore dei *Dialoghi*. Con pochi tratti Giraldis descrive questi personaggi, tutti omologati al ceto nobiliare e obbedienti a principi e consuetudini propri della loro classe sociale.¹⁷ Minime indicazioni, inerenti alla loro sfera caratteriale e alla loro dimensione interiore,¹⁸ consentono all'autore di dare impulso a un vivace scambio dialogico, dato che, in base alla loro esperienza, alla loro indole e al loro sesso, alcuni di essi, con ragionamenti e con gli esempi offerti dai racconti, introducono a volte elementi di dissenso rispetto al comune sentire. D'altro canto appare estranea alla volontà dell'autore la ricerca di una

¹⁴ Basti ricordare gli avvertimenti dell'autore sulla funzione dei 'contrari' nelle dediche a Laura Eustochia d'Este, 3 e a Lucio Paganucci, 12, premesse rispettivamente alle *deche* III e VIII degli *Ecatommiti*.

¹⁵ Soppresse nelle edizioni postume (dal 1574 in poi), le dediche, al di là degli indubbi intenti encomiastici, offrono indicazioni importanti ai fini della comprensione dell'ideologia dell'opera e dei messaggi autoriali.

¹⁶ Presenti solo nell'*editio princeps*, le *Tavole* si leggono in GIRALDI, *Gli Ecatommiti* cit., vol. III, pp. 1890-1957; cfr. VILLARI, *Introduzione* cit., p. XIX; POZZI, *Appunti per una rilettura degli Ecatommiti [continuazione]* cit., pp. 481-482.

¹⁷ Non meno generica è la caratterizzazione boccacciana dei personaggi narratori del *Decameron*, su cui PICONE, *Autore/narratori* cit., pp. 50-59.

¹⁸ Indicativi per alcuni aspetti della loro interiorità sono anche i componimenti in versi di impronta petrarchesca (e di vario genere metrico) che, secondo lo schema decameroniano, concludono le singole 'deche' della raccolta. Cfr. GIRALDI, *Gli Ecatommiti* cit. per il commento ai versi e S. VILLARI, *L'intertesto lirico nelle raccolte novellistiche dell'età della Controriforma*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 289-318: 317-318.

corrispondenza tra la personalità del narratore e la materia del racconto, proprio alla luce della sostanziale omogeneità del gruppo, che si traduce in una indistinta attitudine di ciascun personaggio a qualsiasi contenuto o registro espressivo, tragico o comico. Anzi sembra che l'intento sia quello di conferire a tutti, allo stesso modo, le medesime potenzialità narrative, senza alcun limite neppure per le narratrici donne, i cui racconti toccano pure questioni storico-politiche, atti di magnanimità e clemenza, azioni cavalleresche, situazioni 'comiche' e motti arguti,¹⁹ non diversamente rispetto a quanto accade nel *Decameron*.

Vale la pena fare un passo indietro per ricordare il modo in cui i personaggi della brigata vengono introdotti nella narrazione, dopo la descrizione, nel *Principio* degli *Ecatommiti*, della violenza, delle stragi, delle disacrazioni compiute dai lanzichenecchi in occasione del Sacco di Roma del 1527, e dello stato di estrema prostrazione e miseria della popolazione romana superstita, anche a causa della sopravvenuta carestia e della peste. È in questo primario racconto 'extradiegetico' che si introduce la vicenda della nobile brigata romana che cerca la salvezza partendo per Marsiglia (*Princ.* 63-74). Il viaggio avviene per mare (da Civitavecchia) ed è scandito da dieci tappe, ciascuna delle quali coincide con la conclusione di ogni sezione della raccolta, fatta eccezione per la prolungata sosta intermedia a Genova, luogo che crea l'ambientazione dei tre *Dialoghi della vita civile* sopra citati. Il cerchio della narrazione primaria infine si chiude con l'arrivo a Marsiglia, dove la brigata romana soggiorna «fra molti solazzi», in attesa dell'occasione opportuna per rientrare a Roma, «la quale giunta, con ispedito camino, vi ritornarono e vi vissero, per tutto il corso degli anni loro, felicissimamente» (X concl. 64). Nella lineare evoluzione di una sventura collettiva (con lieto epilogo, enfatizzato dall'avverbio *felicissimamente*) si innesta la vicenda di un gruppo più ristretto, che affronta il viaggio mettendo in atto tutte le misure possibili per renderlo occasione di una proficua, quanto piacevole, esperienza.²⁰ I protagonisti vengono introdotti

¹⁹ Del resto la maggioranza delle novelle giralduane, anche per le complicazioni 'romanzesche', accoglie in sé molteplici articolazioni tematiche e registri, e dunque persino le più diffuse e topiche trame amorose, anche 'comiche', includono un ampio spettro di esempi di comportamenti sociali, politici e giudiziari.

²⁰ Sugli aspetti piacevoli di questa esperienza di viaggio (quasi una crociera perfettamente organizzata, con soste preordinate e sontuose e ospitali accoglienze in *loci amoeni*

dall'autore proprio all'inizio del racconto del viaggio, segnato non solo dalla noia e dalla rinuncia alle normali abitudini di vita, ma dalla forzata convivenza, nel limitato spazio dell'imbarcazione, di uomini e donne, giovani e vecchi. A manifestare il disagio sono nove giovani uomini, i quali lamentano la privazione della libertà di parlare e scherzare, soprattutto a causa della presenza di severe nobildonne (*Intr.* 4).

Un dettaglio non trascurabile, su cui mi soffermo per la prima volta in questa sede, è costituito dalla distribuzione dei viaggiatori in due navi, l'una destinata ai nobili, l'altra alla 'famiglia', cioè a tutte le persone (assistenti, servitori, ecc.) al loro seguito (*Intr.* 2). Tale circostanza consente a nove giovani (insofferenti per l'austerità dei passeggeri della prima nave: *Intr.* 4) di trasferirsi nella seconda imbarcazione, portando con loro l'anziano Fabio (già distintosi per il suo prudente discorso sulla necessità di lasciare Roma nel *Principio*, 66 sgg.). Il fatto ha un'importanza strategica nell'economia del racconto e sottende una riflessione a un tempo poetica e di costume: il 'motteggiare' non si addice a un contesto 'alto' e a un pubblico di donne nobili, ma diventa possibile e naturale in un'ambientazione più 'umile'. Lo spostamento da una nave all'altra dei giovani, dell'anziano Fabio e, come si vedrà, di un gruppo di giovani donne (aggregatesi successivamente), si offre come elemento a un tempo trasgressivo e simbolico. Infatti, se le due navi, metaforicamente, rappresentano due possibili scelte poetiche, tra il 'tragico' (ambientazione 'alta' e toni 'gravi') e il 'comico' (ambientazione 'bassa' e toni 'umili'), la compresenza in un'unica nave di persone di livello sociale differente allude a quella coesistenza di ambientazioni e stili diversi che caratterizza per tradizione il genere novellistico e per Gibaldi è essenziale ai fini pedagogici.

Del resto, l'intento dichiarato dell'autore in esordio è quello di rivolgersi all'umanità intera, e prestare a tutti conforto nella varietà di eventi, contemperando «l'utile col dolce e il piacevole col grave» (secondo il precetto oraziano).²¹ Il che non sarebbe stato possibile entro i confini rigida-

– come se i viaggiatori fossero dotati di telefoni cellulari per avvisare del loro arrivo – e con inconvenienti convertiti in occasioni conviviali) si sofferma giustamente Mario Pozzi (*Appunti per una rilettura degli Ecatommiti* cit., pp. 347-348) per smentire il costante senso di angoscia che si è voluto attribuire alla brigata scampata al Sacco di Roma.

²¹ *Princ.* 12: «mi pare che la brigata, dalla quale nacquero questi cento ragionamenti che di scrivere mi apparecchio, ne' piacevoli, negli amorosi, ne' gravi, ne' giocosi, ne' felici

mente prestabiliti ed evocati simbolicamente dalla prima nave, destinata a un cetò nobiliare imprigionato in inderogabili e distintive regole sociali. Nell'eccezionalità di una situazione in cui sono precluse le normali attività nobiliari, i giovani reagiscono con un sano meccanismo di ricerca di occupazioni alternative da svolgere in un clima meno repressivo e soffocante (la seconda nave), mentre la presenza accanto a loro dell'anziano Fabio garantisce il mantenimento costante di razionalità e decoro.

Dopo il trasferimento nell'altra nave (*Intr.* 5) uno di loro, Ponzio (tra tutti il più simile al boccacciano Dioneo), propone di sfruttare le potenzialità della parola come antidoto al disagio e alla noia:

Per dirvi il vero, compagni miei, non so più omai che far ci debbiamo, 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 prigionj; 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. Perciò io giudicherei che fosse bene (quando anco a voi così paresse) che spendessimo questo tempo che ci avanza, insino a sera, in favellare di qualche cosa piacevole, la quale potesse esser grata a tutta la brigata (*Intr.* 7-9).

La proposta di conversare su «cose piacevoli» non deve essere intesa come aporia rispetto alla autoriale dichiarazione programmatica sopra citata (unione di *piacevole* e *grave*), ma va inquadrata nel contesto iniziale del racconto intradiegetico, quando, nella finzione narrativa, l'organizzazione delle attività della brigata è ancora *in fieri* (e dunque l'idea di Ponzio verrà disattesa, in favore di quella varietà di contenuti che di fatto caratterizza i ragionamenti della brigata). D'altro canto sarebbe improprio identificare meccanicamente opinioni espresse dai personaggi con quelle

e negli infelici avvenimenti raccontati, non mirassero ad altro che a giovare agli uomini, e in ogni materia mescolare in guisa l'utile col dolce e il piacevole col grave, che non fosse cosa da lor detta che a qualche sorte di gente non potesse giovare». Ma tutti i paratesti (epigrafe iniziale e dediche) sottolineano questo impegno pedagogico.

dell'autore, di cui se mai è indubbia, come accennato, l'immedesimazione con Fabio, il più maturo e prudente del gruppo. Di quest'ultimo ci è data, anzi, l'età precisa, sessant'anni (*Intr.* 16), più o meno la stessa che Giraldo aveva raggiunto nelle ultime fasi compositive degli *Ecatommiti*. È importante ricordare che in questa brigata gli uomini e le donne (presto introdotte a ragionare e a 'novellare') hanno un rapporto numerico paritario²² (segnale eloquente della particolare attenzione giraldiana alla dignità femminile). Fra gli uomini Ponzio, Aulo e Flaminio si distinguono come più giovani e trasgressivi, mentre fra le donne Fulvia è «la più ardita» (I 5 2) fautrice del valore muliebre. Tuttavia l'esuberanza dei giovani narratori (soprattutto dei sopra citati Ponzio, Aulo e Flaminio) non contraddice il grado di cultura e le qualità morali che, non a caso, accomunano tutto il gruppo,²³ ma serve all'autore a colorare il dibattito intradiegetico di toni più accesi, e qua e là scanzonati, fra serio e faceto.

Non è casuale che siano proprio i più giovani (Flaminio *in primis*, rincalzato da Ponzio e Aulo) a invitare l'anziano Fabio ad un discorso sull'amore sensuale (*Intr.* 21). Egli si schermisce, cercando di fondare i propri ragionamenti sull'interpretazione filosofica, di matrice platonica, dei vari gradi d'amore, per dimostrare come l'unica forma amorosa compatibile

²² Dieci gli uomini (cfr. *Intr.* 4: Ponzio, Aulo, Massimo, Flaminio, Quinto, Sempronio, Curzio, Flavio, Lucio e Fabio); dieci le donne (cfr. *Intr.* 22: Orazia, Livia, Porzia, Virginia, Celia, Fulvia, Giulia, Lucrezia, Camilla e Cornelia). Ad eccezione di quella di Fabio, l'età degli altri è incerta: si indica solo che Flaminio è il più giovane e Ponzio è di età inferiore ad Aulo (*Intr.* 13); tra le donne, Giulia è la più matura (V concl. 12: «alquanto più attempatetta era delle altre, ond'era quasi alle altre duce»). Ma la differenza di età si presume minima, visto che la loro gioventù è confermata dalle parole di uno dei personaggi intradiegetici, Ponzio, che così si rivolge alle donne: «Sete tutte o maritate o vedove, e tutte, come noi, giovani, e a noi chi moglie e chi per sanguinità congiunte» (*Intr.* 21, dove il riferimento ai rapporti di parentela vale a sottolineare l'onesta promiscuità).

²³ I giovani uomini sono definiti «non meno festevoli che scienziati» (*Intr.* 6). Colte appaiono anche le donne, pur tenendo conto del divario, di norma proprio dell'epoca, fra la formazione culturale maschile e quella femminile. Ne è una spia, ad esempio, il passo introduttivo alla novella sesta della settima deca, dove la narratrice, Porzia, parlando di Dante Alighieri e della sua *Commedia*, sottolinea per inciso i limiti della propria conoscenza della poesia toscana (VII 6 5). Quanto alle qualità morali del gruppo, esse emergono dalle posizioni espresse nei commenti alle novelle, e, relativamente alle donne, la loro pudicizia è ribadita dall'episodio surreale delle «fontane della prova» (V concl. 4 sgg.), su cui mi riprometto di destinare ad altra sede una specifica indagine.

con la dignità umana sia quella che si esplica nel rapporto coniugale, in un equilibrio fra sensualità e raziocinio.²⁴ Le sue argomentazioni a favore dell'istituto matrimoniale suscitano le esternazioni misogine di Ponzio, alimentate dalla tradizione letteraria, aneddotica e comica, greco-latina e umanistica (*Intr.* 58-61), cui a sua volta Fabio replica con altrettante attestazioni a favore delle donne e del matrimonio (*Intr.* 62-96). È sempre Ponzio, poi, a portare l'attenzione sugli amori mercenari, giudicandone la pratica lecita per giovani celibi (*Intr.* 97); tema che offre l'occasione a Fabio per stigmatizzare gli squilibri che il fenomeno della prostituzione produce nel tessuto socio-familiare, essendo la famiglia intesa come nucleo della società (*Intr.* 99 sgg.). Per tale ragione il dibattito, sostenuto dal racconto di dieci novelle, assume nella raccolta un valore incipitario, reso esplicito dalle dichiarazioni d'autore nella preliminare dedica a Girolamo della Rovere.²⁵ Emerge, inoltre, la programmatica funzionalità esemplare delle novelle nel contesto della cornice intradiegetica, dato che la serrata dialettica si scioglie nel confronto con la variegata esperienza di casi avvenuti.²⁶ Le incertezze dei giovani (non tutti comunque concordi con il coetaneo Ponzio) non vengono, infatti, dissipate dai discorsi teorici e filosofici di Fabio,²⁷ ma trovano risposta nella varia casistica, che dimostra ora una

²⁴ È il tema di fondo dell'*Introduzione*, esplicitato nella rubrica: «Comincia la introduzione agli *Ecatommiti*, nella quale si dimostra che solo fra gli amori umani è quiete in quello il quale è fra marito e moglie, e che ne' disonesti non può essere riposo».

²⁵ GIRALDI, *Gli Ecatommiti* cit., vol. I, pp. 22-24.

²⁶ In questo contesto si inquadra il discorso del personaggio Flavio sul valore degli esempi (cfr. *supra* pp. 111-112), che viene condiviso da tutti i compagni: «Certo che molto bene dice Flavio – soggiunsero tutti i compagni, e dissero: – Non vi è cosa tanto da sé rea, la quale abbia un gagliardo difensore come sete voi, Ponzio, che non si scuopra, disputando, se non in effetto, almeno in apparenza buona; ma gli essemi di varii avvenimenti non possono ingannare, anzi, fanno certa fede del buono e del reo –» (*Intr.* 146). È proprio tale condivisione ad annullare lo scontro generazionale (il giovane Ponzio *vs* l'anziano Fabio) e a orientare la discussione verso la ricerca di valori comuni a tutti gli uomini, anche al di là delle differenze sociali e di genere, e persino a prescindere dall'appartenenza a categorie emarginate dalla società (vd. ad esempio la novella di Melina, *Intr.* nov. 10, su cui più sotto, nota 28).

²⁷ Con il suo concetto di equivalenza tra bene e bellezza interiore in opposizione alla illusoria bellezza esteriore (cfr. *Intr.* 119-122), Fabio sembra confondere i giovani, che non riescono a comprendere in che modo l'oggettiva bellezza di tante meretrici possa essere indice di malvagità (*Intr.* 124).

ora l'altra tesi, per promuovere infine con la concretezza dell'*exemplum* la validità dell'assunto autoriale.²⁸

Un analogo impianto dialettico accompagna tutte le 'cornici', mentre la lunga pausa intradiegetica a metà raccolta (i *Dialoghi*, appunto) trova la sua piena giustificazione strutturale nella finzione narrativa extradiegetica. La brigata, infatti, come accennato, a causa del mare agitato deve soggiornare per tre giorni a Genova, dove, mentre i più giovani ritrovano sulla terraferma occupazioni consone alla loro età (la caccia, *Dial. I 3*, l'uccellazione, *Dial. II 2*, una festa nuziale, *Dial. III 2*), l'anziano Fabio ritiene più dignitoso intrattenersi a conversare con alcuni suoi dotti coetanei. La presenza del quattordicenne Giannettino Doria,²⁹ che li sollecita a illustrare «qual maniera di vivere si debba proporre l'uomo in questa vita, per arrivare a quel fine che è giudicato da' più savi il migliore fra le cose umane» (*Dial. I 10*), fornisce, appunto, l'occasione di quel dibattito di alto impegno dottrinario destinato a porsi come ideale fulcro dell'opera.

Strategiche, ai fini strutturali, sono anche la definizione di un ferreo ordine dei narratori di novelle mediante un sorteggio³⁰ e l'organizzazione

²⁸ Da un lato emergono le conseguenze devastanti dei rapporti con le meretrici (*Intr.* nov. 1, Fabio; *Intr.* nov. 3, Aulo; *Intr.* nov. 4, Massimo; *Intr.* nov. 5, Flaminio; *Intr.* nov. 8, Flavio; *Intr.* nov. 9, Curzio), dall'altro i vantaggi ottenuti con l'ingegno e con la simulazione (*Intr.* nov. 2, Ponzio; *Intr.* nov. 6, Quinto; *Intr.* nov. 7, Sempronio). La seconda alternativa evidenzia, però, le implicazioni moralmente riprovevoli di relazioni fondate sul reciproco inganno, mentre l'ultimo *exemplum* (*Intr.* nov. 10, Lucio), con la storia della nobile Melina (costretta alla prostituzione, ma di animo puro), sollecita, invece, nella sua eccezionalità, una visione più duttile e meno manichea del problema, che sottende l'attitudine giraldiana all'osservazione spregiudicata della natura umana e la promozione del valore della 'nobiltà' d'animo al di sopra di quella acquisita per censo o per diritto.

²⁹ Noto nipote di Andrea Doria (cfr. *Dial. I 9*, vol. II, p. 972, nota 1). È allo stato attuale incerta la ragione della scelta della 'cornice' genovese per questi dialoghi e non è stato possibile accertare una identità storica per gli altri interlocutori, i romani Lelio Savelli e Torquato dei Massimi (quest'ultimo indicato come parente di Fabio e come lui illustre discendente di Fabio Massimo il Temporeggiatore: *Dial. I 18* e *Dial. III 132*). Sui nomi fittizi dei personaggi narratori, desunti dall'antica tradizione romana: VILLARI, *Introduzione* cit., p. xxiv. Rinvio ad altra sede, invece, un'analisi più dettagliata dei ruoli di Fabio e degli altri protagonisti dei *Dialoghi*.

³⁰ Ciò avviene dopo che anche le donne si aggiungono al gruppo, per iniziativa di «madonna Livia» (*Intr.* concl. 19). Fabio le accoglie nella compagnia e determina i criteri di alternanza: «cinque di quelle e cinque di questi diman ragioneranno, e l'altra parte si

dei ragionamenti in deche a tema predefinito.³¹ Il dibattito (con le correlate narrazioni) si svolge con la duttilità, le digressioni e le deroghe proprie di una naturale e civile conversazione. I contenuti trattati, infatti, trascendono gli ambiti previsti dalle classificazioni delle didascalie delle singole deche, sia per l'impatto 'trasversale' di alcuni argomenti di ambito pubblico e privato, sia per la relativa libertà che i narratori occasionalmente si concedono rispetto alla proposta del tema della giornata.³²

Si registrano tuttavia nella raccolta alcune involontarie discrasie nell'ordine prestabilito dei narratori. Si tratta di alterazioni (non sempre congeturalmente sanabili con una mera sostituzione di nomi)³³ dovute presumibilmente alle conseguenze degli interventi strutturali apportati dall'autore anche *in extremis* sul perduto scartafaccio portato in tipografia,³⁴ senza contare qualche svista per somiglianza grafico-fonetica (*Fabio / Flavio*). Eppure si deve prendere atto che tali anomalie rispetto al previsto avvicendamento dei narratori incidono soltanto su dettagli strutturali dell'opera e non cambiano nulla relativamente al rapporto tra narratore e novella; è verosimile, anzi, che esse siano state favorite (e rese quasi impercettibili

starà ad udire. L'altro giorno poscia, coloro ch'avranno ascoltato ragioneranno, e così (piacendo però questo ordine agli altri) infin che saremo giunti al fine del viaggio, si novellerà» (*Intr.* concl. 22). I nomi dei narratori di turno vengono poi estratti a sorte (*Intr.* concl. 24-25).

³¹ Fa eccezione la prima deca (a 'tema libero', secondo le disposizioni dello stesso Fabio: *Intr.* concl. 38), le cui novelle offrono poi lo spunto per i temi di alcune delle deche successive (II, III, IV, V, VI e VIII: cfr. I concl. 15 sgg.), mentre le materie delle deche restanti vengono decise a conclusione delle altre giornate (cfr. VI concl. 20-22; VII concl. 21-22; VIII concl. 18-19). Per le implicazioni di questi dettagli cfr. VILLARI, *Introduzione* cit., pp. XIII-xv.

³² Valga ad esempio IV 6 4, dove la narratrice Lucrezia (consapevole di allontanarsi dal tema della giornata, le insidie dei malvagi) chiede a Fabio il permesso (che le viene accordato) di raccontare il caso della prudente condotta di un medico.

³³ Per gli emendamenti congetturali, cfr. VILLARI, *Nota al testo* cit., pp. 2072-2074. Restano insanabili invece l'alterazione dei turni dei narratori a partire da VI 3 3 e la ripetuta indicazione di Savona come tappa del viaggio (VI concl. 1 e VII concl. 6).

³⁴ Pur in assenza di testimonianze autografe, la stratificazione redazionale è presumibile sulla scorta di elementi testuali e varianti di tiratura: cfr. VILLARI, *Nota al testo* cit., pp. 2004-2011 (significativo in particolare lo scarto nella didascalia della nov. VIII 7, su cui ivi, p. 2007).

sul piano dei contenuti) proprio dall'alto grado di 'intercambiabilità' dei personaggi-narratori.

Infatti, fatta eccezione per i battibecchi sollecitati da provocatorie manifestazioni di misoginia o 'femminismo',³⁵ la sintonia dei narratori prevale, avallata da formule di comune consenso o biasimo, commozione o ilarità nei riguardi dei comportamenti descritti, lasciando non di rado spazio a sentenze o discorsi morali che hanno il loro corrispettivo nella più distesa trattazione dei *Dialoghi*.³⁶ Qualche divario interpretativo, peraltro, si registra a commento di situazioni non comuni, sfuggenti ai correnti parametri etici,³⁷ mentre punte di trasgressione ideologica vengono smussate con l'ironia, come quando Fabio riconduce gli apprezzamenti di Ponzio sugli amori mercenari alla pratica dell'elogio paradossale di tradizione sofistica (*Intr.* 137). Anche i pochi dettagli sulla vicenda biografica dei personaggi-narratori, che talora è possibile cogliere nel testo, hanno scarso peso sulla loro scelta dei casi da narrare. Viene precisato, ad esempio, che Orazia è sposata con un cavaliere, eppure, a causa dei turni prestabiliti, non le spetta alcun racconto di novelle dedicate agli atti di cavalleria.³⁸ Di fatto non vi è

³⁵ Le «piacevoli contese» (così definite in V concl. 75; VIII concl. 6; X 7 7) tra uomini e donne coinvolgono soprattutto Massimo e Orazia (ad es. I 3 3-4) e Flaminio e Fulvia (ad es. I 5 2-3; III concl. 15-16; IV 7 2-5; IV 8 3-5; IV 9 2-3; V concl. 73-74, 88; VIII 3, 4-6; VIII 4 3; VIII concl. 3-5; X 7 3-6), e riguardano in qualche caso persino l'interpretazione dei versi cantati a fine giornata (ad es. VI concl. 17-19).

³⁶ La parallela riflessione su vizi e virtù nei commenti alle novelle e nei *Dialoghi* crea spesso una sorta di *fil rouge*: ad es. il discorso sull'ingratitude muove dal dibattito conclusivo della prima deca, I concl. 31 sgg., attraversa i *Dialoghi* (*Dial. III* 337 sgg.) e diventa oggetto specifico della deca ottava; il ricorrente concetto di giustizia (*Dial. III* 368-372) è sottolineato a commento della novella IX 5 dai «più maturi» della brigata (IX 6 3); la requisitoria di Flavio contro l'adulazione (IX 10 2-7) si lega al secondo *Dialogo* (*Dial. II* 27 sgg.); la condanna del duello (*Dial. I* 168 sgg.) è ribadita dai narratori in più occasioni (cfr. soprattutto X 4 2-7 e X 8 4-25). Ma per altre significative corrispondenze rinvio alle relative note di commento dell'edizione citata.

³⁷ Significativi, fra gli altri, per le implicazioni e articolazioni del dibattito, i seguenti casi: nov. I 10 e I concl. 2-6; V 3 e V 4 2-4; V 6 e V 7 2-3; IX 5 e IX 6 2; X 1 e X 2 2-4; X 2 e X 3 2-5; X 7 e X 8 2-44.

³⁸ Lo nota chiaramente Giulia, accingendosi a narrare la prima novella della deca decima: «sarebbe stato molto convenevole che, avendosi a ragionare de' magnifici e virtuosi atti della cavalleria, alcuno di questi nostri giovani, avezzi non meno ne' maneggi dell'armi che negli studi delle lettere, od Orazia, che ha il marito cavaliere a speroni d'oro, avesse

neppure distinzione tra la materia scelta dagli uomini e quella scelta dalle donne, dato che anche i primi sanno all'occorrenza ben valorizzare i pregi muliebri e le seconde, come si è visto, sono argute nel motteggiare e nel toccare registri comici e, al pari dei loro compagni, affrontano con grande versatilità qualsiasi tematica, rivendicando persino competenze militari e cavalleresche (es. X 7 2).

Con una sapiente regia, Giraldi muove i personaggi-narratori in un microcosmo ricco di colori e sfumature, dove, come nella realtà, l'aspirazione all'ordine e alla perfezione si scontra con ciò che è impreveduto o dissonante. La conversazione, preordinata in base alle tematiche stabilite, segue a volte percorsi inaspettati, di fronte a racconti scabrosi o raccapriccianti o, al contrario, particolarmente leggeri. L'escursione di registri, caratteristica del genere novellistico (e nel contempo efficace simulazione del vero) si ripercuote anche nella cornice, nei luoghi in cui, come si è osservato, la discussione più impegnativa si alterna ai dialoghi scherzosi. Ma ogni eventuale disarmonia si ricompone negli esordi e nelle conclusioni di ogni giornata, quando i componenti della brigata concordemente si intrattengono in giochi da tavolo, pranzano, cenano, suonano e cantano, con un rituale mai ostacolato dalla navigazione, la quale procede sempre con venti favorevoli.³⁹

Al di là di qualche dettaglio sfuggito all'attenzione dell'autore nella costruzione di questa complicata struttura, fatta di simmetrie 'imperfette',⁴⁰ tutto risulta calibrato. Le diverse voci dei personaggi della brigata, all'inizio indistinte, infine si fondono nuovamente nell'armonia affidata al

dato più tosto principio a così onorata materia, ch'io, non pur donna, ma senza marito e male atta ad entrare a por mano a cosa tanto magnifica» (X 1 2).

³⁹ L'unico episodio di mare agitato (V concl. 106) si verifica mentre la brigata è a Genova, impegnata in passatempi piacevoli, con una nuova cornice e una nuova occasione per i ragionamenti (i *Dialoghi della vita civile*). Peraltro anche il riferimento alle onde, agli scogli, alla furia dei venti (nella sestina, X concl. 24-36, in cui tutte le donne, a strofe alterne, esprimono i loro stati d'animo) va inteso come metafora della vita, piuttosto che come concreto richiamo ai pericoli del viaggio marittimo.

⁴⁰ Si adatta anche agli *Ecatommiti* la definizione di Franco Fido (*Il regime delle simmetrie imperfette. Studi sul Decameron*, Milano, FrancoAngeli, 1988), soprattutto con riferimento alle novelle eccedenti rispetto alle cento contemplate dal titolo (negli *Ecatommiti* se ne contano diciotto, considerando le dieci novelle dell'*Introduzione* e gli altri brevi racconti o aneddoti inseriti nella 'cornice'). Cfr. VILLARI, *Introduzione* cit., p. XXII.

suono delle viole e alla canzone piena di speranza del nobile Flavio (l'unico a non aver scelto soggetti «dogliosi» per i propri componimenti),⁴¹ preparando al lieto epilogo del ritorno a Roma.

Quello che Giraldi descrive negli *Ecatommiti* è un metaforico itinerario conoscitivo,⁴² che muove dalla descrizione di un mondo sconvolto dal male e prepara all'ideale acquisizione di quella «felicità civile», definita nei *Dialoghi* «premio intrinseco delle virtù morali», dove la fortuna non ha «punto di forza» (*Dial. I* 59). Autentico obiettivo della vita umana, questa felicità 'civile' (*leitmotiv* della raccolta)⁴³ si consegue nella vita 'attiva', in una dimensione assolutamente laica, mediante un processo di autocoscienza, secondo quell'antico apoftegma dei sapienti ('conosci te stesso') più volte richiamato (ad es. *Dial. III* 31 sgg.).

Molto si potrebbe ancora aggiungere sui meccanismi intradiegetici, su cui sono ancora auspicabili indagini e verifiche, ma solo l'imprescindibile chiave di lettura 'filosofica' e 'civile' consente di cogliere il forte movente culturale e ideologico che, nella temperie storica della crisi del Rinascimento, ha sollecitato Giraldi alla progressiva costruzione di questa ricchissima, originale e affascinante raccolta.

⁴¹ Cfr. X concl. 51: «Poi che voi [Flavio], nelle rime cantateci per lo passato, non vi sete dato a soggetti dogliosi e melancolici, ma ci avete con leggiadri versi risvegliati gli spiriti a buona speranza, voglio che vi piaccia, con quella vostra canzone [...] mandarci lietamente a riposare, e accompagneranno queste gentili giovani, colle vivuole loro, la soavità della voce vostra».

⁴² «Viaggio di conoscenza morale [...] sotto la guida dell'attempato e saggio Fabio», secondo BARBERI SQUAROTTI, *La 'cornice' degli Ecatommiti* cit., p. 288.

⁴³ Cfr. I 1 3; I concl. 41; dedica a Cassiano dal Pozzo 2; *Dial. I* 59 sgg., 199, 232; dedica a Giovanni Andrea Doria 4; *Dial. III* 67 sgg., 300 sgg., 327 sgg., 406 sgg., 414; X 2 22.

*'Contra amorem': l'inedita novella di Anzolo e Valeria
nel ms. Marston 412 della Yale University*

Alessandro Polcri

Anzolo e Valeria è una novella inedita, adespota e anepigrafa di area linguistica veneziana su cui mi pare non esista alcuno studio specifico.¹ Si tratta di un testo trasmesso dal ms Marston 412 della Beinecke Library di Yale assieme ad altre quattro novelle e pubblicato nel 1974 da George Bumgardner in traduzione inglese nel volume *Novelle cinque. Tales from the Veneto* che, però, contiene solo la versione di tutte le novelle del manoscritto di Yale e non i testi originali.² Il ms Marston 412 è un codice molto noto perché è considerato un testimone autorevole di tre delle novelle che

¹ La novella, di cui sto preparando l'edizione, è nota agli studiosi con il titolo variamente utilizzato di *Anzolo e Valeria* oppure di *Valeria e Anzolo*, entrambi ovviamente derivati dai nomi dei due protagonisti come molto spesso accade in novelle anepigrafe di tema amoroso. Nel caso specifico di questa novella, il titolo lo desumiamo in particolare dalla immagine a colori che nella carta iniziale del testo (carta fuori numerazione posta prima della c. 1r) riproduce un'urna con la seguente scritta (si tratta di un distico elegiaci) che propongo di trascrivere un po' diversamente da come fino ad ora è stata letta: «Angelus extinctus gladio, Valeriam oestu / impar amor rapuit; continet urna duos» («Angelo morì di spada, un amore iniquo rapì Valeria con furore: un solo sepolcro accoglie entrambi»). Ringrazio Francesco Bausi, Nicoletta Marcelli e i due lettori anonimi per gli utili suggerimenti; solo mie, ovviamente, le eventuali imprecisioni.

² *Novelle cinque. Tales from the Veneto*. Illustrated with facsimiles from the 16th century manuscript. Translated, edited, and annotated by G.H. Bumgardner, Barre Mass., Imprint Society, 1974. È, tuttavia, una traduzione mancante di alcune parti. Un destino insolito questo di essere inedito nella lingua originale e invece pubblicato in inglese come è accaduto, per esempio, anche al romanzo di Pier Andrea de' Bassi *Le fatiche di Ercole*

compongono la raccolta denominata *Refugio de' miseri* studiata soprattutto da Luigi Monga³ negli anni '80 e recentemente oggetto di nuovi studi che faciliteranno il lavoro del suo futuro editore.⁴ Contiene quattro novelle tutte quattrocentesche sugli amori infelici di altrettante coppie: *Iulia e Pruneo*, *Ieronimo e Lucrezia*, *Antonia e Antonio*, *Estore e Camilla*. Il *Refugio* è tramandato da sette codici (di cui uno perduto) dei quali quattro riportano il *corpus* al completo, due manoscritti solo tre novelle (non sempre le stesse) e un codice una sola novella.⁵ Il manoscritto di Yale contiene tre novelle del *Refugio* (*Iulia e Pruneo*, *Ieronimo e Lucrezia* ed *Estore e Camilla*) più altre due novelle eccentriche (ma tematicamente affini) cioè *Anzolo e Valeria*, che è la novella di apertura del codice, e la novella finale, la *Iusta Victoria* di Felice Feliciano, unica a non essere anonima (cinque novelle, appunto, da cui deriva il titolo della traduzione inglese menzionata). Come è facile vedere è un manoscritto composito dalla struttura ben progettata e su cui credo valga la pena soffermarsi brevemente.

È importante notare subito – e non è scontato precisarlo – che *Anzolo e Valeria* non fa parte del canone dei testi del *Refugio de' miseri* essendo il

tradotto da Kenneth Thompson nel 1971 (ma è ora in preparazione l'edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti).

³ L. MONGA, *Il Refugio de' mixer: vicissitudini bibliografiche di quattro novelle del primo Cinquecento veneziano*, «Esperienze letterarie», XI, 1986, pp. 27-41; ID., *La 'pietosa' novella di Giulia e Pruneo: amore e suicidio nel Quattrocento veneziano*, «Esperienze letterarie», XII, 1987, pp. 49-65; ID., *Hieronimo e Lucretia: 'I venenosi assenzi di Venere' in una novella del Refugio de' mixer*, «Atti dell'Accademia di Verona», XL, 1988-1989, pp. 391-417; ID., *Romeo and Juliet Revisited: More Novelle from the Italian Renaissance*, «Manuscripta», XXXII, 1989, pp. 47-53; ID., *Inevitabili forze de Amore, crudel fortuna o locura: il suicidio d'amore nella letteratura pre-cinquecentesca*, in *Pluralism and Critical Practice: Essays in Honor of Albert A. Mancini*, a cura di P.A. Giordano e A.J. Tamburri, «Italiana», VIII, 1999, pp. 226-242.

⁴ S. CRACOLICI, *All'ombra di Giulietta: Il Refugio de' mixer e il giallo dell'acronimo F.P.*, «Italica», LXXXIV, 2007, pp. 578-587; ID., *Niccolò Peranzone e il Refugio de' miseri attribuito a Petrarca*, «Paratesto», IV, 2007, pp. 27-41; 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., *Boccaccio e un infelice amore veronese. La novella di Estore e Camilla*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XLVII, 2016 [ma 2018], pp. 69-82.

⁵ La lista completa in CURTI, *Boccaccio e un infelice amore veronese* cit., p. 70.

Refugio un *corpus* fisso di quattro novelle. A tale proposito, valga quanto scrive Elisa Curti in un saggio recente:

che si tratti di un'associazione non casuale, ma di un vero e proprio *corpus*, allestito da un raccoglitore con un intento preciso, che possiamo definire d'autore, e che poi si diffuse con lo statuto di silloge formalizzata, mi sembra reso evidente innanzitutto dal fatto che l'ordine delle novelle viene sempre rispettato anche laddove non siano presenti tutte e quattro.⁶

Anzolo e Valeria dunque è una novella extravagante (come del resto la *Iusta Victoria*) rispetto al *corpus* del *Refugio* e, come quella del Feliciano (spicciolata assai nota agli studiosi), può essere definita una novella spicciolata (non toscana) trasmessa – fino a possibili ritrovamenti di altri testimoni – da un codice unico (fenomeno non infrequente tra le spicciolate, in particolare quattrocentesche) e accorpata da un ignoto compilatore alle altre novelle per confezionare in data 15 maggio 1507 (data riportata nel *colophon* a c. 145v: «Antonius Angelerius Guielmi filius MDVII die XV madii»⁷) il codice di Yale composto di testi tutti di area veneta. Fornisco qui di seguito una breve descrizione del manoscritto:

New Haven, Yale University, Beinecke Library, Marston 412. Manoscritto di 145 cc. scritte al *recto* e al *verso* dalla stessa mano in cancelleresca corsiva; secolo XVI ineunte, datato, secondo il *colophon* (c. 145r), 15 maggio 1507; mm. 235 x 161; numerazione originale in basso al centro sempre sul *recto* di ogni carta; circa 21-23 righe per pagina. Contiene le novelle: *Anzolo e Valeria* (cc. 9v-53r); *Iulia e Pruneo* (cc. 55r-81v); *Ieronimo e Lucrezia* (cc. 82v-105v); *Estore e Camilla* (cc. 105v-122v); *Iusta Victoria* (cc. 122v-145r).⁸

⁶ CURTI, «*Misere historie*» e «*pietose novelle*» in area veneta cit., p. 301.

⁷ Le immagini delle tavole a colori del codice, qui non riprodotte, sono tutte in *Novelle cinque. Tales from the Veneto*, cit.

⁸ Per una dettagliata descrizione del codice, si veda la scheda della Beinecke Library firmata da Barbara A. Shailor consultabile online: <https://pre1600ms.beinecke.library.yale.edu/docs/pre1600.ms412.htm>; e anche *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library Yale University*, ed. by B. A. Shailor, vol. 3, Binghamton, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1984-1992.

1. *Una spicciolata quattrocentesca?*

Bumgardner, ritiene che la novella di *Anzolo e Valeria* sia stata scritta (e poi copiata poco dopo la composizione) tra il 1502 e il 1507 (propendendo più per il 1507) sulla base di un vago riferimento agli *Asolani*: «A reference in it (fol. 1v) to Bembo's treatise on love, the *Asolani* (1502), leads us to believe that the tale was composed very shortly before this copy of it was made, perhaps especially for the occasion of the Angelieri wedding». ⁹ A ben vedere, però, questa frase è problematica per due motivi. La prima edizione degli *Asolani* fu pubblicata nel 1505 (non nel 1502)¹⁰ e dunque forse troppo a ridosso della proposta data di composizione e trascrizione della novella. A questo si aggiunga l'incertezza dell'unico indiretto riferimento agli *Asolani* rintracciabile alla carta 1v della novella. Parrebbe trattarsi solo di un rapido accenno al binomio amaro-amore: «[...] et si ben discerni dirai più conveniente nome ge sarebe amaro che amorre» (c. 1v).¹¹ Bumgardner non specifica, ma che siano queste le parole che ha in mente incoraggiano a pensarlo altri due passi, questa volta tratti dal volume *Novelle cinque. Tales from the Veneto*, dove Bumgardner afferma, non meno genericamente, che il racconto di *Anzolo e Valeria* insiste sul rapporto che per Ficino e per Bembo esiste proprio tra amore e sofferenza (amore-amaro):

The view that ideal love continues even beyond the grave is basic to the first tale of the Beinecke manuscript, 'Anzollo and Valeria'. The author of this work, also an anonymous Venetian, composed it at a somewhat later date than that of the *Refugio*, for he is clearly indebted in his thought to Ficino and, most probably, to Bembo's *Asolani* (1502).¹²

⁹ G. H. BUMGARDNER, *An Antecedent of Romeo and Juliet*, «The Yale University Library Gazette», XLIX, 1, 1975, pp. 268-276: 269.

¹⁰ Inoltre, tra il 1502 e il 1505, anno della stampa, gli *Asolani* ebbero una limitata circolazione manoscritta nei circoli intellettuali legati al Bembo. Su questo si veda C. BERRA, *La scrittura degli Asolani di Pietro Bembo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 171-176.

¹¹ Trascrivo attenendomi qui e di seguito ai tradizionali criteri conservativi (separazione delle parole, inserimento dei segni diacritici e delle maiuscole secondo l'uso moderno, distinzione di *u* da *v*).

¹² *Novelle cinque* cit., p. 18.

E poi:

Ficino's and Bembo's equation of love with suffering – amore: amaro – is directly referred to and sets the tone of the first tale of our translation. Recurring in the works of both the philosopher Ficino and the poet Bembo, the phrase is expressive of their belief that love is bittersweet to man since it is both the beginning and the end of all, a deadly ambrosia for which everyman thirsts.¹³

Come si vede, è una argomentazione che non risulta né evidente, né probante. Al massimo si può dire che si respira una certa aria comune con alcuni punti del primo libro dove parla Perottino, ma Bumgardner non cita mai un passo preciso. E comunque, per sua stessa ammissione, sono idee già presenti anche in Ficino (dunque quattrocentesche).¹⁴ In effetti, il tema amore-amaro è molto antico e appartiene estesamente alla tradizione lirica pregressa,¹⁵ valga per tutti – tra i molti passi citabili – il petrarchesco *Triumphus cupidinis* (I, vv. 76-78): «Questi è colui che 'l mondo chiama Amore: / amaro come vedi e vedrai meglio / quando fia tuo com'è nostro signore»¹⁶. Insomma, la composizione della novella può essere avvenuta ben prima del 1507, data che invece resta certa per la trascrizione del testo inclusa nel manoscritto di Yale. A queste considerazioni se ne devono aggiungere altre riguardanti la destinazione del codice. Come ha ragionevolmente proposto il Bumgardner, il manoscritto di Yale pare essere stato concepito come dono per le nozze avvenute tra il veneziano Antonio Angelieri e una non meglio specificata donna veneziana della famiglia Marcello. Le nozze, propone sempre Bumgardner, sarebbero avvenute in quello stesso 1507 riportato dal *colophon*. Per arrivare a questa conclusione, però, lo studioso non fornisce alcuna documentazione sul matrimonio Angelieri-

¹³ Ivi, p. 25.

¹⁴ Ivi, p. 142 dove Bumgardner cita il *De Amore* II 8: «Amorem Plato rem amaram vocat».

¹⁵ Per esempio si veda per Guittone e altri autori duecenteschi, P. LARSON, *Crudele ed amoroso amaro*, in *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze, Sismel, 2015, pp. 145-156.

¹⁶ E certamente il modello petrarchesco agisce fortemente nella novella anche solo ricordando, lo si vede più avanti, che il protagonista sarà sorpreso dalla zia Daria proprio a leggere Petrarca.

Marcello.¹⁷ Semmai, l'unica pezza d'appoggio sostanziale per pensare al manoscritto come dono di nozze per le due famiglie veneziane, verrebbe dai nomi dei due amanti, come giustamente osserva Elisa Curti: «L'ipotesi di Bumgardner circa la destinazione del manoscritto trova un elemento di sostegno nell'onomastica dei protagonisti della prima novella della raccolta (*Valeria e Anzolo*) che narra del tragico amore veneziano proprio tra una giovane di casa Marcello, Valeria, e Anzolo Giustiniani».¹⁸ Non si può, allora, escludere – anzi è molto probabile – che *Anzolo e Valeria* preesistesse (con o senza la lettera prefatoria) alla confezione del manoscritto di Yale e che fosse una novella quattrocentesca di area veneziana poi copiata nel 1507 assieme alle altre novelle tutte pure quattrocentesche¹⁹ e tutte copiate dalla stessa mano a formare il ms Marston 412 concepito come dono nuziale a tema (amori infelici – le prime quattro novelle – e felici – solo l'ultima, la *Iusta Victoria*). L'anonimo copista e assemblatore del codice, poi, potrebbe avere facilmente aggiunto *ad hoc* il cognome della famiglia Marcello, che in affetti compare una sola volta proprio all'inizio della novella:

Nella gloriosa et magnifica città di Venetia naque di nobillissimo parentado <et> bella efigie Valleria jl chui padre Vallerio, dilla chaxa Marcella, ananti il parto di suo moglie Ellena, Idio volse che vita finisse (cc. 9v-10r).

Si tratta, ovviamente, solo di ipotesi in mancanza di dati documentari certi, ma non va dimenticato, come ricorda Nicoletta Marcelli, che le novelle spicciolate quattrocentesche «[...] sono caratterizzate da una tradizione manoscritta di tipo attivo o redazionale, per cui imbattersi in testimoni in cui il copista abbia operato delle vere e proprie riscritture è piuttosto frequente».²⁰ Comunque, al di là di come siano davvero andate le cose, pare certo – e importante da precisare – che ad *Anzolo e Valeria* vada riconosciuta

¹⁷ È probabile e auspicabile che una ricerca d'archivio specifica possa produrre la documentazione mancante.

¹⁸ CURTI, *Boccaccio e un infelice amore veronese* cit., p. 72.

¹⁹ La novella di *Estore e Camilla* dovrebbe pure essere quattrocentesca, sebbene vada ricordato che è attestata in manoscritti del *Refugio* datati con incertezza tra fine '400 e inizio '500.

²⁰ N. MARCELLI, *La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento*, «Interpres», XXII, 2003, pp. 7-183: 123 (poi in EAD., *Eros, politica e religione nel Quattrocento fiorentino. Cinque studi tra poesia e novellistica*, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 15-143).

l'appartenenza al genere della novella spicciolata. La novella, in particolare, dovrà essere aggiunta al *corpus* delle spicciolate in volgare (forse quattrecentesche) e di area non toscana (che è un gruppo meno numeroso di quello toscano).²¹ Va pure osservato che, essendo una spicciolata conservatasi in un testimone unico a sua volta copia di un testo non pervenuto, *Anzollo e Valeria* è sopravvissuta proprio perché fu accorpata alle altre novelle per formare un prodotto particolare come il ms Marston 412. E infatti, quella della trasmissione delle spicciolate volgari e latine è molto spesso una storia di estrema fragilità determinata da alcuni fenomeni caratteristici: limitata circolazione a causa del ridotto numero di manoscritti (spesso addirittura un solo codice, con alcune eccezioni eclatanti come la novella del Bruni o quella del Piccolomini, veri e propri *bestsellers*); sopravvivenza grazie all'inclusione in organismi narrativi più elaborati simili al manoscritto di Yale o in manoscritti miscelanei di varia natura (e su questo si tornerà tra poco); trasmissione spesso senza indicazione dell'autore e del titolo.

2. La novella

A Venezia Valeria è la bella e nobile figlia di Valerio Marcello e di sua moglie Elena. Quando Valeria è ancora piccola, Valerio muore e, trascorsi cinque anni dalla sua improvvisa scomparsa, Elena è costretta dai parenti a sposare Giulio Gritti. Valeria cresce amata da entrambi, ma arrivata all'età di

²¹ Si veda 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; EAD., *La novella in volgare nel Quattrocento italiano: studi e testi*, «Medioevo e Rinascimento», XII (n.s. IX), 1998, pp. 29-49; per una ricca documentazione relativa ai movimenti fuori dalla Toscana di codici miscelanei contenenti novelle spicciolate si veda ora l'ampio studio di D. DELCORNO BRANCA, *Vicende di una falsa attribuzione a Boccaccio: prime osservazioni sulla Novella di Federico Barbarossa, detta l'Urbano*, «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 213-271; utile anche C. RUSSO – G. VACCARO, *L'Urbano. Origine e fortuna di una novella pseudo-boccaccesca in Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), a cura di G. Frosini, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 181-205; G. DE VITA, *Il Pecorone nel codice palatino 360. Appunti sulla circolazione estravagante delle novelle nei miscelanei quattrocenteschi*, «Filologia e Critica», XLV, 2020, pp. 61-93.

tredici anni, il patrigno Giulio, malgrado l'opposizione dei parenti materni, concede Valeria in sposa al nipote, Pietro Lombardo.²² Celebrate le nozze nella contrada di San Giuliano, Valeria va a vivere nella casa di Pietro, uomo «non tanto eccellente di virtù, quanto di ricchezza abundante» (c.10r-10v). Valeria diviene presto amica di Daria Soranzo che abita nella stessa contrada e le due donne scoprono anche di essere imparentate (più avanti sapremo che Daria è sua zia e dunque i giovani potrebbero essere cugini, anche se non viene specificato). Con Daria abita il nipote Anzolo Giustiniani che, resistendo alle richieste del padre, si era sempre rifiutato di sposarsi. Dopo la morte del vecchio genitore, Anzolo aveva lasciato la casa di famiglia ed era andato dalla zia per evitare di vivere con i fratelli che erano tutti sposati. Il giorno della festa di San Giuliano, Anzolo si innamora di Valeria dopo averla vista in chiesa. Alla zia non sfugge il turbamento del nipote che, però, non le dirà mai la verità. L'amore provato da Anzolo è divorante, ma Valeria non si comporta secondo le aspettative e, infatti, sebbene il suo sia un matrimonio violento e senza amore, non dimostra di ricambiare il sentimento del giovane. Inoltre, Anzolo non riesce ad incontrare Valeria da solo. Il contatto tra loro non avviene mai a livello fisico e non è verbale. Infatti, i due si vedono solo in chiesa e comunicano in modo silenzioso, tramite minimi gesti e segnali (sguardi, occhi abbassati, arrossamenti e sospiri) sufficienti però a svelare a Valeria i sentimenti del giovane per lei. La comunicazione, invece, avviene a distanza grazie alla inconsapevole intermediazione della zia Daria che spesso di fronte ad Anzolo loda la virtù, la bellezza e le doti di Valeria (e, dunque, senza saperlo, contribuisce ad accendere il cuore del nipote oltre che a portargli notizie di Valeria). Daria informa Anzolo dei maltrattamenti subiti in casa da Valeria e, così facendo, secondo il narratore, alimenta le speranze del nipote ormai dominato da un sentimento incontrollabile. Un giorno, dopo pochi mesi, Daria invia a Valeria una «chomfectione di zucharo facta al modo venetiano» (col tempo, le due amiche avevano preso l'abitudine di scambiarsi doni). In attesa di essere spedito, il pacchetto è temporaneamente posato sullo scrittoio di Anzolo e diviene inaspettatamente il mezzo giusto

²² Credo vada segnalato che le prime righe esibiscono i nomi di cinque nobili famiglie veneziane (davvero una concentrazione significativa): Soranzo, Gritti, Marcello, Giustiniani, Lombardo (non viene invece specificato il nome della famiglia di Elena, la madre di Valeria, e non è nemmeno possibile stabilire se Daria sia pure una Soranzo e se sia nubile o sposata).

per fare pervenire a Valeria una lettera d'amore. Valeria, ignara di tutto e senza avere visto la lettera nascosta da Anzolo, passa la confezione alla madre che, trovando subito il breve, rimprovera aspramente la figlia scatenando una sequenza di rimproveri che porterà alla tragedia finale. Le taglienti parole della madre sconvolta ricordano a Valeria che l'onore della famiglia ha subito un duro colpo («tu adunque maritata dai operra ad amore?», c. 18v). A sua volta, Valeria, pure lei ora estremamente turbata e ben consapevole del proprio ruolo di donna sposata, accusa Daria di non sapere usare la prudenza e proclama a gran voce il suo disinteresse per Anzolo che critica aspramente:

non so chum qual fidutia abi avuto argumento di mandarmi lettera, ché mai chum amorosa fronte il mirai; grande è stata la sua presumptione, a la salute et l'honor mio perichollosa. Il sarrà di tuo officio che l'habi amonirlo, azo più jn si perichollosi errorri non jnchorra; l'animo mio ananti fusse dispansata et dapoï fim questo zorno esta lontano da amoroze faville, et chussi per fin ch'io vivo chredi che aver il voglio a me e più chiaro ch'al solle meridiano' (c. 22r-22v).

Va da sé che anche il povero Anzolo subisce un focoso rimprovero da parte della zia Daria la quale, trovandolo seduto allo scrittoio mentre legge «la degna et eccellente operra vulgare di miser Franzescho Petrarca» (c. 22v), non a caso gli ricorda quanto dolore e danno all'onore possa causare una passione non controllata dalla ragione (Daria la chiama «furi-bondo dexio», c. 23r). Daria gli ricorda che la sua è una grande stoltezza perché vuole amare una donna che è modestissima ed è sposata. Anzollo è sconvolto per l'accaduto e va a dormire più morto che vivo, mentre invece quella stessa notte, grazie proprio alla lettera ricevuta, Valeria scopre sorprendentemente di riamarlo (e verrà anche visitata in sogno da Venere vestita di una «veste purpurea» e seguita da una schiera di coppie di amanti²³). La mattina giunge notizia che Anzolo è malato e che nessuno riesce

²³ Venere dopo avere menzionato alcune delle coppie del suo numeroso sèguito (elenco che evoca il petrarchesco *Triumphus cupidinis*), conforta Valeria a non preoccuparsi di essere sposata e la esorta a «seguir la opinione di tante done eccellente quante sono quive» (27v). L'apparizione di Venere in sogno è un *topos* ben documentato: segnalò solo curiosamente i casi della *Fiammetta* (cap. I, dove, come accade a Valeria, Venere appare a Fiammetta vestita di un sottile drappo purpureo) e del *Ninfale fiesolano* (qui Venere appare addirittura due volte in sogno ad Africo, ottave 43-50 e 198-203), e, in ambito novelli-

a consolarlo, nemmeno un vecchio amico che va subito da lui. Anzolo detta all'amico una lettera per Valeria accusandola di crudeltà ed esortandola a mostrare almeno un po' di pietà. Chiede all'amico di convincere Daria a portare la lettera a Valeria, ma l'amico e Daria si accordano di fingere di inviarla per evitare conseguenze catastrofiche e invece dicono ad Anzolo di averla consegnata a Valeria. Anzolo, ritrovata la perduta speranza, guarisce presto. In realtà, è solo informato falsamente da Daria e dall'amico che Valeria chiede di lui e che si preoccupa. Tornato finalmente a messa, rivede Valeria, sebbene ancora una volta tutto si svolga a distanza. Eppure questa volta i due si scambiano segni più chiari (ma ancora silenziosi). Acceso da una nuova inaspettata speranza, Anzolo decide di scrivere un'altra lettera (la sua terza e ultima), questa volta decidendo di portarla personalmente fin sul davanzale della finestra di Valeria. Anzolo rimprovera Valeria di durezza per non avergli mai risposto e le chiede un segnale più chiaro consistente in una sua missiva che possa confermare nero su bianco che anche lei lo ama davvero. La mattina Valeria trova la lettera e ne è felice. Ma proprio ora che le cose sembrano avviate al lieto fine, entra in scena Giulio, il patrigno di Valeria, il quale la sera prima aveva scorto Anzolo passeggiare sotto casa di Valeria. Preso un coltello, si precipita da Valeria minacciando di ucciderla per avere macchiato la fede e il sacramento matrimoniale. Salvata miracolosamente da una ancella, Valeria convoca Daria per dirle di bloccare Anzolo e così evitare di essere uccisa dal patrigno. Daria sconvolta, preso il coltello che aveva Valeria, va da Anzolo e gli racconta l'accaduto cercando di fargli cambiare idea mostrandogli il coltello come prova del pericolo corso da Valeria e raccomandandogli di innamorarsi di una donna non sposata. Anzolo, invece, disperato e ormai incapace di usare la ragione, decide di uccidersi col coltello ingenuamente lasciandogli da Daria. La notizia si diffonde rapidamente e Valeria corre a casa di Daria che erompe in un lamento sul corpo morente del nipote e insieme pronuncia un violento discorso contro Valeria crudele e responsabile di averle lasciato prendere il coltello. Anzolo è ancora vivo e con le ultime forze si gira verso Valeria, ma nemmeno in questo caso i due riescono a parlarsi prima della morte del giovane. Valeria muore dopo poco tempo, ormai consumata dalla tardiva consapevolezza di amarlo e dal ri-

morso (crede di essere stata la causa della morte di Anzolo). I due verranno seppelliti insieme, così come Valeria aveva richiesto alla madre.

La novella è introdotta e chiusa da una lunga epistola-cornice (cc. 1r-9v e, alla fine, cc. 53r-53v) rivolta da un anonimo a un certo Sennuccio per dissuaderlo dall'amare.²⁴ *Anzolo e Valeria* è, dunque, una epistola-novella dal chiaro intento suasorio *contra amorem*, messa strategicamente in apertura del codice di Yale proprio per servire da introduzione a tutto il progetto. Nessuna delle altre novelle è dotata di una introduzione paragonabile a questa per complessità, lunghezza, struttura e discussione teorica sull'amore (le uniche ad avere un breve testo prefatorio – ma molto diverso da questo – sono *Iulia e Prunèo* e *Iusta Victoria*). Inoltre, se non vado errato, nessuno degli altri sei manoscritti contenenti il *Refugio de' miseri* parrebbe possedere una struttura e una coesione simili. Si tratta infatti di manoscritti miscelanei come quello di Harvard (Cambridge, Harvard University, Houghton Library, Typ 24) o come quello di Firenze (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VI, 169), contenenti una sola o varie novelle del *Refugio* assieme a molti altri testi novellistici e non novellistici, oppure si tratta di codici come il perduto (ma dal contenuto ben descritto) Soranzo 131 e come il Marciano, It. VI, 218 contenenti solo i testi del *Refugio*. Sarebbero, quindi, manoscritti concepiti o per trasmettere solo il *Refugio* o cresciuti per accumulazione disordinata di testi novellistici e di testi appartenenti ad altri generi. Al contrario, il manoscritto di Yale rappresenta un'eccezione molto significativa che merita particolare attenzione per la sua unicità.²⁵ Come si diceva, il resto del codice

²⁴ Non ci sono indizi per capire se la lettera a Sennuccio sia stata scritta assieme alla novella o se sia stata aggiunta dopo, al momento della trascrizione. Del resto, va ricordato che il rapporto tra cornice epistolare e novella è in genere molto problematico, come per esempio dimostra il complesso caso del *Bianco Alfani* e della *Lisetta Levardini* (edite da R. BESSI, *Un dittico quattrocentesco: le novelle del Bianco Alfani e di Madonna Lisetta Levaldini. Testo e commento*, «Interpres», XIV, 1994, pp. 7-106), e quello della novella del Brunì edita da Nicoletta Marcelli (*La novella di Seleuco e Antioco* cit., pp. 7-183); utile anche N. MARCELLI, *Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del Tancredi e della Novella di Seleuco di Leonardo Brunì*, in *La tradizione dei testi*. Atti del Convegno della Società dei Filologi della Letteratura Italiana (Cortona, 21-23 settembre 2017), Firenze presso l'Accademia della Crusca, SFLI-Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2018, pp. 139-171.

²⁵ E questo sia detto dubitativamente, dato che, per quanto mi è dato sapere, non è ancora stata studiata la particolare tipologia del codice assemblato come dono per nozze

è costituito dal gruppo compatto di tre novelle di amori tragici del *Refugio* e dalla novella di amore cortese del Feliciano. È una storia senz'altro eccentrica rispetto al tema delle altre quattro, essendo l'unica a lieto fine, e tuttavia la vicenda narrata dal Feliciano, considerate le vicissitudini dei due amanti protagonisti, rappresenta la tappa finale gioiosa – dunque particolarmente appropriata per un dono nuziale – dopo un percorso di quattro episodi tragici (il codice, dunque, riprodurrebbe in piccolo il modello delle giornate IV e V del *Decameron*, dedicate rispettivamente agli amori tragici e felici, e va pure notato che le novelle extravaganti, collocate agli estremi, hanno una funzione opposta²⁶). A questo si aggiunga il dettaglio forse importante che anche la *Iusta Victoria* era di fatto un dono per le nozze di due amici del Feliciano, Francesca de' Medici e Gregorio Lavagnola, da poco sposati (nel settembre del 1474). La presenza del Feliciano può trovare un'ulteriore giustificazione nel fatto che il suo nome, oltre a essere attivamente implicato nella circolazione di diversi testi novellistici e nella intermediazione tra novelle toscane e ambiente veneto, è particolarmente legato proprio alla diffusione del *Refugio de' miseri*, essendo egli il raffinato copista del codice più antico (quello di Harvard, Houghton Library, Typ 24 del 1463) contenente tre novelle del *Refugio*. Insomma, la sua presenza nel 'nuziale' manoscritto di Yale parrebbe tutt'altro che casuale e senz'altro si può dire che l'anonimo assemblatore dei testi fosse un conoscitore della tradizione novellistica veneta di tono elegiaco.

Il recupero di testi spicciolati all'interno di organismi più complessi è un fenomeno assai interessante e mi pare ancora poco studiato.²⁷ Come è noto, è stato segnalato da Mario Martelli e da lui definito di «concrezione e discrezione» della novella spicciolata.²⁸ Esso riguarda sia la novella latina che quella volgare e le loro reciproche influenze e in-

e costituito esclusivamente di novelle spicciolate (questo di Yale potrebbe essere l'unico esemplare noto).

²⁶ E forse, a volere un po' forzare l'analisi, il numero cinque delle novelle potrebbe fare pensare a una giornata decameroniana dimezzata.

²⁷ Ma fanno il punto della situazione i recenti lavori di DELCORNO BRANCA, *Vicende di una falsa attribuzione a Boccaccio* cit., pp. 213-271; e di RUSSO – VACCARO, *L'Urbano. Origine e fortuna di una novella pseudo-boccaccesca* cit., pp. 181-205.

²⁸ M. MARTELLI, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 215-244: 241.

terferenze: si pensi, per esempio, al già menzionato dittico in latino e in volgare del Bruni o alla novella del Bianco Alfani, dove l'autore della cornice e delle novelle non coincidono, oppure al fenomeno della contaminazione della forma novella con il genere della *quaestio* di cui parla Rossella Bessi per la novella di *Angelica Montanini*,²⁹ dove tra l'altro la cornice è addirittura più lunga della novella e assistiamo a un notevole caso di ibridismo tra diversi generi, come ricorda Monica Marchi che ha recentemente curato l'edizione del testo,³⁰ oppure si pensi al fenomeno della contaminazione della novella con l'epistola, di cui parla Gabriella Albanese.³¹ È quest'ultimo un fenomeno che riguarda il caso in volgare di *Anzolo e Valeria*, dove l'epistola introduttiva si unisce alla novella, ma lo fa adottando, in volgare, quello che la Albanese definisce «il codice della novella umanistica latina con cornice epistolare extradiegetica».³² La lettera iniziale, in effetti, ha lo scopo di guidare l'interpretazione della novella mediante un dibattito *De amore* molto serrato in cui il narratore invita Sennuccio a difendere la sua idea di amore contro la propria e gli racconta il caso di *Anzolo e Valeria* per provare di avere ragione. Così facendo il narratore-prefatore combina la lettera con gli elementi del genere della *quaestio*. Il dibattito però non è un botta e risposta, ma è invece un dialogo fittizio, completamente gestito dalla voce dell'anonimo prefatore. Sennuccio non compare mai direttamente ed

²⁹ BESSI, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano* cit., pp. 29-49.

³⁰ «[...] non si intende estromettere l'opera del Lapini dal canone novellistico, ma precisarne meglio lo statuto di opera ibrida, a cavallo tra diversi generi letterari: non solo la novella, quindi, ma anche l'epistolografia, la cronaca, la storia, l'oratoria, la trattatistica, il dialogo» (M. MARCHI, *La storia di Angelica Montanini. Un 'topos' della novellistica nel Rinascimento senese*, Siena, Pacini, 2017, p. 14); e L. BADIOLI, *Una 'declamatio de liberalitate': la novella di Angelica Montanini*, 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 e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 419-437.

³¹ G. ALBANESE, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino*, «Medioevo e Rinascimento», XII (n.s. IX), 1998, pp. 263-284; EAD., *Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento* cit.

³² ALBANESE, *Da Petrarca a Piccolomini* cit., p. 286.

è sempre menzionato in seconda persona.³³ La lettera, dunque, ha una funzione molteplice: funge da cornice (alla fine il narratore tornerà per concludere con un'ultima riflessione per esortare Sennuccio a usare la ragione) e funziona come un testo contro amore in cui i casi di Anzolo e Valeria sono narrati in funzione della lettera e non viceversa.³⁴ Siamo in presenza di quel fenomeno di 'narrativa mista' che Rossella Bessi ha così descritto: «[...] se la novella è inserita in un organismo 'strutturato', tale organismo avrà spesso una natura 'mista', e non necessariamente, né propriamente, né squisitamente narrativa».³⁵

3. *De prudentia*

Nella sua introduzione, l'anonimo prefatore presenta la vicenda tragica dei due amanti come un fatto storicamente vero e moderno (cioè, non antico e finto):

[...] voglij bene spechular quel che a te scrivo et di zo farne buono giudicio. Legerai dapoi il jmfortunio de duo miserabilli amanti, jl qual più breve mi è possibile a te narerollo. Una chossa voglio sapi, non fabulla grecha fincta ma verra jn storia³⁶ udirai assai lachrimossa; et ponendo fine a mio exordio, principierò lo achaduto chaxo (c. 9v).

³³ Il narratore fa parlare Sennuccio solo immaginandone le risposte introdotte da un «dirai» (ad esempio: «[...] dirai "da te saper voria qual chaxone mosse gli dei mutar Dafne in lauro la qual da Apolline amada fugiva le amorose fiamme [...]», cc. 6v-7r).

³⁴ Sulle epistole-novelle latine e volgari si veda, MARTELLI, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata* cit., pp. 215-244; ALBANESE, *Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino* cit., pp. 263-284; e ora I. CAIAZZA, *Novelle epistolari nel primo Cinquecento. Il Rifugio di amanti di Giovanni Antonio Tagliente tra Petrarca, Boccaccio e Boncompagno da Signa*, «Arnovit», IV, 2019, pp. 15-53.

³⁵ BESSI, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano* cit., p. 46. Si veda anche E. MENETTI, *Le forme della novella*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2019, pp. 35-62.

³⁶ Elisa Curti ha notato che queste parole citano fedelmente l'inizio della *Fiammetta* di Boccaccio (CURTI, *Boccaccio e un infelice amore veronese* cit., p. 75n).

Come è noto, la volontà di autenticare la storia è topica nella tradizione novellistica e dell'*exemplum*,³⁷ ma qui il narratore-prefatore intende raccontare a Sennuccio la vicenda vera e 'moderna' di Anzolo e Valeria soprattutto per essere persuasivo e aiutare l'amico. A questo si aggiunga che scrivendo «non fabulla grecha fincta ma verra jn storia», ci rivela di non essere (o di non volere apparire come) l'autore della storia e invece di volersi presentare solo come il suo rielaboratore, notizia questa che viene ulteriormente rafforzata dall'impegno a narrare l'«achaduto chaxo» nel modo più rapido possibile («jl qual più breve mi è possibile a te narerollo»). Sarebbe, dunque, una specie di *exemplum* didattico appreso da un fatto di cronaca e riferito (almeno nelle intenzioni) in modo incisivo ed efficace. Il (vero o preteso) realismo della novella è quindi utile per rendere particolarmente convincente il suo discorso³⁸ e sortire un effetto di concretezza volto ad evitare di cadere in una astratta esemplificazione. Efficacia corroborata anche dal fatto che i due si conoscono da molti anni. Infatti, il narratore-prefatore subito all'inizio si definisce un amico d'infanzia di Sennuccio. La loro antica amicizia ben giustifica lo zelo con cui il narratore intende salvarlo dall'ennesimo errore ora che si è innamorato di nuovo:

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 (c. 1r).

La grave malattia di cui soffre Sennuccio è, dunque, una ricorrente debolezza di fronte ad amore. La cura offerta dall'amico consiste nell'insegnargli tramite l'*exemplum* della novella a controllare la ragione e a usarla bene.³⁹

³⁷ Sulla storicità delle novelle vedi BESSI, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano* cit., pp. 46-49.

³⁸ Per esempio, sul *topos* della verisimiglianza nella *Historia* del Piccolomini, si veda M. L. DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 13-14.

³⁹ Sennuccio è un malato non dissimile dai numerosi casi di *aegritudo Amoris* studiati da MARCELLI, *La novella di Seleuco e Antioco* cit., pp. 29-38. A questi si aggiunga, in particolare, il modello rappresentato dall'addolorato Pallimacro protagonista della *Deifira* albertiana. Sul tema si veda anche: M. CIAVOLELLA, *La malattia d'amore dall'Antichità al*

Non ci troviamo di fronte a una educazione sentimentale, né ad una raccolta di didattici esempi di seduzione. Al contrario, *Anzolo e Valeria* e, direi, tutte le altre novelle nel manoscritto di Yale hanno, ciascuna a suo modo, lo scopo di insegnare a dominare gli appetiti irrazionali contrapposti alla *medietas* della ragione che controlla le passioni e il desiderio. Nel particolare caso di *Anzolo e Valeria* l'insegnamento è un'esortazione a praticare la razionale virtù della prudenza che, difatti, è centrale nella novella: a questa nobile virtù viene fatto diretto riferimento almeno nove volte, spesso in contesti in cui un personaggio accusa l'altro o se stesso di non avere agito secondo prudenza.⁴⁰ Tale insistenza, ovviamente, si spiega ricordando la centralità della prudenza nel sistema delle virtù cardinali. *Auriga virtutum*, come la chiamava San Tommaso, la prudenza è la virtù cardinale che insegna a scegliere tra bene e male in condizioni di estrema difficoltà, ed è, come ricorda Remo Bodei, «la forma più alta di saggezza pratica, quale capacità di prendere le migliori decisioni in situazioni concrete, applicando criteri generali a casi particolari».⁴¹ E non si tratta dell'esercizio della cautela, ma della scelta del bene. Ancora secondo Tommaso, la prudenza si esercita nel regolare secondo ragione, entro i limiti del giusto mezzo, le altre virtù morali (quelle, cioè, che orientano la volontà al bene: giustizia, forza, temperanza):

La prudenza – scrive, – è una virtù sommamente necessaria per la vita umana. Infatti il ben vivere consiste nel ben operare. Ma perché uno

Medioevo, Roma, Bulzoni, 1976 e P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, «Interpres», II, 1978, pp. 7-104.

⁴⁰ Riporto qui di seguito solo alcuni esempi: il narratore a Sennuccio malato d'amore suggerisce: «cun tuo prudentia dovresti rimoverti et la ferita facta sanare» (c. 2v); Valeria rimprovera Daria: «jo chomprendo pocha jnte esser prudentia» (c. 19v); Valeria parlando a Daria rimprovera Anzolo: «jmpura fede grande è sta la levità di tuo nepote, che senza alchuno antiveder, senza veruna chonsideratione se abi mosso ha prender chotal via jm scrivermi, né no a uxato la prudentia la qual nello aspecto suo il dimostra averre [...]» (cc. 21v-22r); infine Daria sul corpo di Anzolo morente: «[...] stolta me e senza veruna prudentia che nel ultimo ragionar che jo feci chun te non me ne achorssi della breve et affanossa risposta me facesti chum varie mutatione nella tua dellichata facia» (cc. 45r-46v). Altri se ne potrebbero aggiungere, come il dialogo in cui Anzolo è esortato a seguire prudenza prima dalla zia Daria, poi dal suo amico di antica data e, per interposta persona, anche da Valeria.

⁴¹ R. BODEI, *Prudenza*, in ID. – G. GIORELLO – M. MARZANO – S. VECA, *Le virtù cardinali Prudenza, Temperanza, Forza, Giustizia*, Bari, Laterza, 2017, pp. 3-23: 5.

operi bene non si deve considerare solo ciò che compie, ma anche il modo in cui lo compie: si richiede cioè che agisca non per un impeto di passione, ma seguendo un'opzione retta. E poiché l'opzione, o scelta, ha per oggetto i mezzi indirizzati a un fine, la rettitudine dell'opzione richiede due cose: il debito fine e i mezzi ad esso proporzionati (I-II, q. 57, a. 5).⁴²

La prudenza, dunque, inquanto virtù pratica, diviene una affilata arma contro i colpi di fortuna e contro gli eccessi.⁴³ Tutto questo spiegherebbe abbastanza bene le ragioni per cui il ms Marston 412 sia stato concepito come un prezioso dono di nozze. Infatti, là dove la scelta prudente non si realizza, lì cresce il dominio della dismisura delle passioni e della arbitrarità della fortuna e dunque, nel caso degli sposi, cresce il rischio della fragilità e della instabilità affettiva o della forzata fine del matrimonio con un disastroso effetto domino sulla politica matrimoniale delle famiglie. È esattamente quanto avviene ad Anzolo innamoratosi di Valeria di un amore illecito e sproporzionato perché Valeria è sposata. Valeria, dopo molte resistenze, lo riama, ma all'insaputa di Anzolo e, come si diceva sopra, senza che i due siano mai riusciti a sfiorarsi da vivi. La morte dei due giovani (suicidio, lui, e morte di dolore, lei) segna anche la fine del legittimo matrimonio (sebbene matrimonio non felice) tra Valeria e suo marito Pietro Lombardo, che appunto resta vedovo. Anzolo, dunque, si ammala di una passione d'amore che è illegittima perché (oltre all'aspetto morale qui pure implicato profondamente) scardina la società di cui la

⁴² «Respondeo dicendum quod prudentia est virtus maxime necessaria ad vitam humanam. Bene enim vivere consistit in bene operari. Ad hoc autem quod aliquis bene operetur, non salum requiritur quid faciat, sed etiam quomodo faciat; ut scilicet secundum electionem nem rectam operetur, non solum ex impetu aut passione. Cum autem electio sit eorum quae sunt ad finem, rectitudo electionis duo requirit, scilicet debitum finem; et id quod convenienter ordinatur ad debitum finem» (*La somma teologica. Seconda parte. Prima sezione*, Testo latino dell'Edizione Leonina, Traduzione italiana a cura dei Frati Domenicani, Introduzione di Giuseppe Barzaghi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014, p. 538).

⁴³ Culmine della riflessione quattrocentesca sulla prudenza è senz'altro il *De Prudentia* (1498 circa) di Giovanni Pontano, su cui si veda M. ROICK, *Pontano's Virtues Aristotelian Moral and Political Thought in the Renaissance*, London, Bloomsbury, 2017. In ambito novellistico, poi, tutto dedicato alla prudenza è il volume di P. GRIMALDI PIZZORNO, *Dopo la peste. Desiderio e Ragione nella decima Giornata del Decameron*, Firenze, Olschki, 2021.

politica matrimoniale è parte costituente e strutturante. Riguardo a questo aspetto, la nostra novella ha illustri precedenti. E, infatti, come è illegittimo l'amore di Anzolo, sono pure illegittimi gli amori di Tito nella novella X 8 del *Decameron*, o di Antioco nel *Seleuco* di Leonardo Bruni o di Eurialo per Lucrezia nella *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini. Anche Gentile de' Carisendi in *Decameron* X 4 è consumato dall'amore illegittimo per Catalina, anche se poi questa è una storia che finisce nel modo opposto rispetto a quella di Anzolo e Valeria dato che Gentile de' Carisendi trasforma la sua passione in un meraviglioso atto di magnificenza. E, infatti, Gentile, come ricorda Giancarlo Alfano, – e l'episodio prova quello che dicevo poco fa –: «[...] chiude la vicenda, confermando i valori sociali condivisi dalla collettività e sancendo altresì un'amicizia personale col rivale amoroso che è anche alleanza politica tra clan» e, da questo punto di vista, «la lode universale ricevuta da Gentile de' Carisendi è il segnale della sua conciliazione pubblica con Niccoluccio Caccianemico [...]». ⁴⁴ Ed è pure interessante ricordare come nella novella di Tito e Gisippo (X 8), Gisippo conceda all'amico la sua promessa sposa non solo perché è spinto da *magnanimitas* (che, assieme a liberalità e a magnificenza, è senz'altro la principale virtù all'origine delle azioni della decima giornata⁴⁵), ma anche per evitare tensioni e scontri tra le famiglie. Insomma, nella storia di Anzolo e Valeria il personaggio problematico e, direi, socialmente distruttivo è Anzolo, non Valeria, la quale è invece capace di praticare la prudenza e, tuttavia, viene accusata ingiustamente di essere dura e di resistere ad amore. A tale proposito, occorre menzionare il potente lamento di Daria contro Valeria: la zia di Anzolo, mentre stringe il corpo morente del nipote, accusa Valeria di crudeltà. Poco prima aveva fatto lo stesso anche Anzolo che, in una lettera infuocata (quella mai consegnata da Daria), rimprovera Valeria di essere crudele perché, amata, non lo riama. Daria e Anzolo ribadiscono, dunque, che non amare è disumano. Si tratta della tradizionale opposizione di amore e disamore che, tra i numerosi casi citabili, mi piace esemplificare ricordando il celebre episodio boiardo (*Inamoramento de*

⁴⁴ G. ALFANO, *Scheda introduttiva (X 4)*, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Bur, 2013, pp. 1478-1479.

⁴⁵ Su questo si veda, F. BAUSI, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXVII, 1999, pp. 205-253.

Orlando I III, 32-42) della fontana del disamore (che, si badi, è artificiale) e della fonte naturale che invece è la fonte dell'amore: amare, dunque, è naturale, non amare è invece innaturale.⁴⁶ Anche Valeria, come dicevo, sottostà a questa legge, sebbene molto a fatica. Questa sua resistenza fa di Valeria un personaggio particolare che appunto, perseguendo e applicando la prudenza e rimanendo lontana dall'eccesso, resta a lungo fedele al marito (pur senza amarlo) e solo alla fine tra molte esitazioni riamata Anzolo (ma sempre segretamente). Rifiuta di uccidersi, ma muore di dolore consumata dal rimorso di avere causato la morte dell'amato (rimorso totalmente ingiustificato se non fosse stato per la reazione violenta di Giulio). In punto di morte Valeria chiede alla madre di essere sepolta con Anzolo (lo si ricordava sopra). Un finale abbastanza originale e, forse, un po' 'sghebbato', dove il rapporto dei due non si risolve davvero nemmeno *post mortem* e, difatti, nel distico riprodotto sull'urna che li ospita entrambi (vedi *supra* nota 1), quello di Valeria, non a caso, è definito «impar amor». Insomma Anzolo e Valeria non sono Romeo e Giulietta. E c'è da domandarsi se qui, visto che Anzolo muore ignaro dell'amore di Valeria e lei muore amandolo in ritardo e logorata da un rimorso pure tardivo, si possa davvero parlare di sublimazione del rapporto amoroso degli amanti attraverso la morte.

⁴⁶ E, tra le molte citazioni possibili, valga quanto Luigi Pulci dice sinteticamente: «ingrato chi non ama chi l'ama» (*Morgante*, XIV 91 2, 8). In ambito novellistico, poi, non si può non ricordare la celebre novella boccacciana di Nastagio degli Onesti spesso rappresentata sui cassoni nuziali come monito a riamare (e forse a riamare anche il marito che non si è scelto); su questo e sulla esemplarità morale dei programmi figurativi dei cassoni nuziali si veda *Virtù d'amore: pittura nuziale nel quattrocento fiorentino*, a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebregondi Firenze, Giunti, 2010. Si leggano anche le importanti considerazioni di F. BAUSI, *Leggere il Decameron*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 45-55 (relativamente al tema degli 'amori perfetti e amori imperfetti') e pp. 77-88 (*Il Decameron come remedium amoris*).

Luigi Da Porto, la novella di Giulietta e Romeo e la tradizione veneta

Flavia Palma

La storia di Giulietta e Romeo è uno dei casi più eclatanti della fortuna riscossa dalla novellistica italiana nell'Europa del Rinascimento: il mito degli amanti veronesi è nato infatti con la spicciolata del vicentino Luigi Da Porto e si è diffuso grazie alla novella di Matteo Bandello, che è stato in grado di rielaborare a fondo l'originale daportiano in chiave tanto contenutistica quanto retorico-stilistica; sulla loro scia, in un ristretto arco di tempo sono apparse trasposizioni poetiche e teatrali, senza contare le numerose traduzioni.¹ All'interno della ricca tradizione di riscritture e

¹ Le edizioni della novella di Da Porto, scritta intorno al 1524, 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. Gli studi di Daria Perocco hanno dimostrato che la *princeps* risponde molto probabilmente alla volontà dell'autore, mentre le modifiche linguistiche e contenutistiche dell'ed. Marcolini sono di responsabilità di un correttore che aveva aderito alle teorie bembiane. Carlo Pulsoni lo ha identificato con Pietro Bembo stesso, un'ipotesi che Francesco Bruni ha invece scartato. Cfr. 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, Edizioni Cangrande, 1997, pp. 172-186 (confluito poi nella *Nota al testo* di EAD., *La prima Giulietta. Edizione critica e commentata delle novelle Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto e di Matteo Maria Bandello*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 31-45. Questa è l'edizione a cui ho fatto riferimento per le novelle di Da Porto e Bandello: per ciascuna citazione ho fornito nel corpo del testo il numero di pagina corrispondente; se impiegati, i corsivi sono miei); C. PULSONI, *Bembo correttore di Luigi Da Porto?*, «Aevum»,

adattamenti che interessa le vicende dei due infelici innamorati proporrei di distinguere almeno due percorsi di diffusione, caratterizzati da specifiche impostazioni ideologico-narrative conferite agli eventi: il più noto fa capo a Bandello, la cui novella che è stata tradotta prima in francese (Pierre Boaistuau) e poi in inglese (William Painter e Arthur Brooke), per arrivare fino ai palcoscenici elisabettiani con William Shakespeare. Il processo di risemantizzazione messo in atto da Bandello (seguito in questo dai suoi traduttori e imitatori europei) è stato notevole: non solo ha enfatizzato il dominio della Fortuna sulle azioni umane, ma, come hanno notato Daria Perocco ed Elisabetta Menetti,² ha reso centrale la pericolosità di una passione amorosa priva di controllo razionale, soprattutto per i giovani, conferendo alla narrazione una peculiare atmosfera didattica.

La seconda linea di diffusione delle vicende di Giulietta e Romeo ha invece come baricentro la spicciolata di Da Porto e coinvolge autori che, come il vicentino, operano in territorio veneto: Gherardo Boldieri con il poemetto in ottave *L'infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e*

LXVII, 3, 1993, pp. 501-518; ID., *Pietro Bembo e le Lettere storiche di Luigi Da Porto*, «Aevum», LXVIII, 3, 1994, pp. 571-573; F. BRUNI, *L'Osservanza e gli amori di Giulietta e Romeo: la novella di Luigi da Porto*, in ID., *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 441-458: 447 e n. Sulle versioni italiane della storia di Giulietta e Romeo cfr. *Le storie di Giulietta e Romeo*, a cura di A. Romano, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1993; M. DI VENTURA, *Il 'viaggio' narrativo di Giulietta e Romeo*, in *Intertestualità shakespeariane. Il Cinquecento italiano e il Rinascimento inglese*, a cura di M. Marrapodi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 93-108; J. LACROIX, «À la vie, à la mort»: *le mythe de Roméo et Juliette d'après les trois versions italiennes de la Renaissance*, in *De bonne vie s'ensuit bonne mort. Récits de mort, récits de vie en Europe (XV-XVII^e siècle)*, a cura di P. Eichel-Lojkine, Paris, Champion, 2006, pp. 61-76; N. CODEREY REZZONICO, *Il mosaico di Giulietta e Romeo. Da Boccaccio a Bandello*, Ravenna, Longo, 2014; D. PEROCO, *Scrivere e riscrivere le novelle: Giulietta e Romeo da Da Porto a Bandello e Belfagor da Machiavelli a Brevio*, «LaRivista», 0, 2013, pp. 27-37; EAD., *The First Variations of a Legendary Short Story: Romeo and Juliet*, in *The Italian Short Story through the Centuries: the Met(A)morphoses of the Novella*, a cura di R. Nicosia, Newcastle, Cambridge Scholars, 2018, pp. 42-54. Sull'iter che ha condotto a Shakespeare cfr., tra gli altri, J. L. LEVENSON, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, «Studies in Philology», LXXXI, 3, 1984, pp. 325-347.

² PEROCO, *Scrivere* cit., p. 31; E. MENETTI, *Giulietta e Desdemona, eroine del nostro tempo*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. Clerc e U. Motta, Bologna, Emil, 2019, pp. 141-158: 147.

Romeo (1553)³ e Luigi Groto con la tragedia *Adriana* (1578), nella quale Giulietta e Romeo assumono le sembianze di Adriana e Latino, la cui tragica storia d'amore è ambientata ad Adria, in un generico passato classico. Rispetto a Bandello, Boldieri e Groto rimangono più fedeli all'impostazione del racconto proposta da Da Porto, che, a mio avviso, ha voluto fondare la vicenda su un articolato gioco di finzioni e svelamenti parziali: nella sua spicciolata infatti gli eventi risultano segnati da una segretezza persistente e collocati in una rete di ostinati silenzi, creando un significativo contrappunto tra finzione e realtà, attraverso il cui filtro il lettore è implicitamente esortato a interpretare l'accaduto.

1. I principi costitutivi della novella di Luigi Da Porto

Nelle dinamiche narrative della novella daportiana centrale è il motivo del silenzio, che trascende la coppia degli amanti, andando a condizionare tutti i personaggi, i cui gesti e le cui parole sono frequentemente ascrivibili ai campi semantici dell'occultamento e della dissimulazione tramite soluzioni non riproposte da Bandello. Chiarificatore in proposito è il caso di frate Lorenzo, il cui nome è pronunciato per la prima volta da Giulietta quando pianifica il matrimonio segreto con Romeo. Questi, udendo che l'amata pretende che la cerimonia sia celebrata dal suo confessore, chiede: «dunque frate Lorenzo da Reggio è quello che ogni *segreto* del cuor vostro sa?» (p. 55). Si tratta di una domanda particolarmente interessante, un *unicum* nella tradizione italiana della vicenda, poiché associa il religioso al contesto della segretezza prima ancora della sua comparsa sulla scena, con una scelta narrativa solo in parte giustificabile con il ruolo di confessore attribuito al personaggio. Il legame del frate con la dimensione dell'occultamento è confermato poco dopo dalla più dettagliata descrizione che di lui offre il narratore, il quale spiega che al solo Romeo «il suo core, che a

³ Moore ritiene che Bandello si sia ispirato anche a Boldieri (O. H. MOORE, *Bandello and 'Clizia'*, «Modern Language Notes», LII, 1, 1937, pp. 38-44), mentre Romano crede che Boldieri, pur guardando principalmente a Da Porto, possa aver attinto anche a Bandello (A. ROMANO, *Introduzione*, in *Le storie di Giulietta e Romeo* cit., pp. 7-43: 29); tuttavia, nota lo studioso, «allo stato attuale degli studi appare difficile stabilire concretamente quale dei due testi anticipi l'altro» (ivi, p. 31).

tutti gli altri *fingendo* tenea *celato*, nudo havea scoperto» (p. 55). Non solo Lorenzo è in grado di recitare un ruolo a beneficio dei più, nascondendo la reale natura dei propri pensieri, ma intesse con i due innamorati un legame basato su confidenze unilaterali o estremamente circoscritte: così, i segreti del cuore di Giulietta sono noti al solo religioso, che a sua volta si è confidato soltanto con Romeo. Si tratta di un modello relazionale deficitario, fatto di comunicazioni ora strettamente confidenziali ora fallimentari ora addirittura negate, che non rimane esclusivo del trio menzionato, ma si riverbera sul resto dei personaggi quasi rispondesse a una legge di necessità. Ne è una dimostrazione madonna Giovanna, la madre di Giulietta, che vedendo la disperazione della figlia e non sapendo che essa è causata dall'esilio di Romeo, si offre come sua confidente dicendole: «se forse alcuna cosa brami, falla *a me sola nota*» (p. 58). Tenta così inconsapevolmente di entrare in quella rete di scambi di segreti, che le è però negata, poiché la comunicazione in questa novella, quando ha luogo, prevede che l'interlocutore sia sempre uno e uno soltanto: Giulietta ha già individuato il suo confidente, colui che da sempre conosce ogni segreto del suo cuore, e costui non è nemmeno Romeo, bensì frate Lorenzo. Madonna Giovanna è e sarà sempre suo malgrado esclusa da qualsiasi possibilità di conoscenza, tanto che l'unica soluzione che le si profila è formulare delle ipotesi, che a sua volta condivide con un solo altro personaggio, il marito. Tale accanito attaccamento alla segretezza non fa che intensificarsi a mano a mano che la fine dei due amanti si avvicina, culminando nell'ultima richiesta che Giulietta rivolge a frate Lorenzo, al quale domanda in punto di morte di «non far mai palese» l'accaduto (p. 72).⁴

D'altro canto, la ricerca di silenzio è funzionale a sostenere la rete di finzioni che sorregge la novella al punto tale da condurre alla costruzione di realtà alternative verosimili, sulle quali Da Porto insiste tramite chiare evidenze lessicali. Quando Giulietta si reca al monastero di san Francesco per sposare Romeo in segreto, per esempio, il vicentino è l'unico a scrivere che la ragazza va «*fingendo* di volersi confessare» (p. 56). Ma è proprio un Romeo ancora ignaro della verità a consacrare segretezza e finzione come le cifre distintive delle vicende. Poco dopo aver preso il veleno infatti afferma, rivolgendosi al corpo di Giulietta, ancora priva di sensi tra le sue

⁴ In Bandello la richiesta di Giulietta è assente.

braccia: «prego che non le dispiaccia, che non havendo io teco potuto *lieto e palese* vivere, almen *secreto e mesto* io vi mora» (p. 69). Gli aggettivi in disposizione chiasmatica esemplificano alla perfezione la natura dei rapporti tra gli amanti: felicità e verità non possono andare di pari passo. La vicinanza tra i due innamorati è consentita solo nell'oscurità e nella segretezza: particolarmente significativa a tal proposito è la rima che lega 'lieto' e 'secreto'. Non a caso nella novella tutto ciò che è 'lieto' è anche 'secreto' e mantenuto tale: l'innamoramento, gli incontri notturni, il matrimonio. Quanto è 'palese' invece è 'mesto': il fidanzamento con il conte di Lodrone, l'esilio di Romeo, la sepoltura di Giulietta, i dolorosi funerali cittadini. La pacificazione delle famiglie, esito costruttivo di un amore infelice, è infatti rabiata dalla morte e dalle lacrime. Così la notte, complice l'oscurità, diviene paradossalmente il tempo della verità, mentre il giorno quello della finzione e delle apparenze.

Proprio quest'intreccio tra segretezza e finzione spiega il fallimento di qualsiasi confronto verbale che trascenda le intime confidenze: Da Porto ci offre così una novella della reticenza, all'interno della quale spicca proprio Giulietta, particolarmente abile nel destreggiarsi tra silenzi risoluti, finzioni e dimostrazioni di una forza rara. Non solo è l'unica, nella tradizione novellistica degli amanti veronesi, a dichiarare per ben cinque volte di essere pronta a morire per sua stessa mano,⁵ ma viene a trovarsi nelle condizioni della suicida per ben due volte: la morte per dolore nella tomba dei Cappelletti è paradossalmente il suo secondo suicidio, per quanto l'unico autentico, poiché agli occhi dell'intera Verona si è già inflitta la morte quando, per non sposare il conte di Lodrone, ha assunto quello che tutti hanno creduto del veleno. La scena della finta morte viene infatti orchestrata dalla giovane nei minimi dettagli in modo tale che si svolga di fronte alla schiera delle ancelle, alla vecchia serva e a una zia, *coram populo* dunque. La giovane si fa dare una coppa d'acqua, fingendo di avere sete, vi versa la polvere datale dal frate e beve la soluzione; poi «*in presenza* della fante e d'una sua

⁵ Cfr. p. 60: «Morir vorei, non altro»; pp. 60-61: «ella anzi il veleno *volontariamente* beveria, che prender mai, ancor ch'ella potesse, altri che Romeo per marito»; p. 62: «datemi tanto veleno, che in un punto possa me da tal doglia [...] liberare; se non, [...] un coltello in me stessa sanguinerò»; p. 71: «riserrate il sepolchro, et andatevene in guisa, che io qui mora; ovvero porgetemi un coltello, ch'io nel mio petto ferendo di doglia mi traga»; p. 72: «Morromi qui entro».

zia» proclama: «Mio padre per certo contra mio volere non mi darà marito *s'io potrò*» (p. 64). Nessuna delle presenti capisce il vero significato di quelle parole «anchora che *veduto* l'havessero bere la polvere, la quale per rinfrescarsi ella dicea porre nell'acqua» (p. 65). Indossa poi i suoi abiti migliori e si rimette a letto, aspettando che la pozione la renda «come morta» (p. 65).⁶ Agisce esattamente come se si trovasse su un palcoscenico, affinché nessuno dubiti dell'intenzionalità del suo gesto, tanto che l'indomani viene immediatamente imputata di suicidio: non riuscendo a risvegliarla, «ricordandosi la zia e la fante dell'acqua e della polvere che la notte bevuta havea, e delle parole da lei ragionate; e più vedendola essersi vestita, e da se stessa sopra il letto a quel modo racconcia, la polvere veleno, e lei morta senz'alcun dubbio giudicarono» (p. 65). Quella che sembra la realtà è il risultato di una tragica deduzione: il narratore daportiano conduce il lettore nella mente della serva e della zia e pone in sequenza tutti gli indizi a loro disposizione, i quali si accumulano fino a deflagrare nella deduzione finale, quella di un suicidio per avvelenamento. La tragica morte autoinflitta verrà confermata anche dal medico, chiamato da messer Antonio: «veduta, et alquanto tocca la giovane, disse lei esser già sei hore *per lo bevuto veleno* di questa vita passata» (p. 66). Ma a rendere convincente la finta morte di Giulietta non è tanto l'efficacia della polvere del frate, quanto la credibilità narrativa dell'evento stesso. Il racconto infatti è disseminato di indizi utili a corroborare *ex post* la natura intenzionale di questa (finta) morte: i genitori non hanno dubbi sul fatto che la figlia si sia uccisa, perché davanti a madonna Giovanna si era già detta pronta a farlo (cfr. p. 60), mentre Pietro corre a informare Romeo di quello che non indugia a ritenere un decesso, poiché Giulietta gli aveva giurato che si sarebbe avvelenata piuttosto che sposare un altro uomo (cfr. pp. 60-61). Persino Romeo non esita a credere alla notizia recatagli dal servo, anzi pianifica per sé una morte che non è altro che un duplicato di quella dell'amata: un suicidio tramite assunzione di veleno. Al finto suicidio di Giulietta risponderà dunque il vero suicidio di Romeo, seguito poi dal vero suicidio di Giulietta, questa volta dovuto non al veleno, ma al dolore. La concatenazione degli eventi è dettata da

⁶ L'assenza di esitazione di Giulietta è messa in luce da M. GUGLIELMINETTI, *Amore e morte: Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 69-83: 77.

una paradossale necessità, come spiega la giovane all'amato: «Se voi *per la mia finta morte morite*, che debb'io *per la vostra non finta fare?*» (p. 66). Si ritorna così al motivo dalla finzione e a quel gioco di apparenze che avrà sì come risultato l'unione eterna di Giulietta e Romeo, ma non nella felicità tanto sperata, bensì nella morte.

In questa novella c'è però almeno un'altra vittima innocente, spesso trascurata, che dimostra una volta di più come la narrazione daportiana assuma i tratti di una tragedia del silenzio e, al contempo, della dissimulazione.⁷ Mi riferisco a madonna Giovanna, la madre di Giulietta. Come ha notato Elisabetta Menetti,⁸ un nodo significativo della storia degli amanti veronesi è rappresentato dal rapporto della protagonista con i propri genitori. Nel caso specifico di Da Porto, si tratta di una relazione di centrale importanza anche perché si inserisce alla perfezione in quell'intreccio di apparenze e segretezza a cui ho fatto finora riferimento. Madonna Giovanna fa il suo ingresso nella vicenda piuttosto tardi, quando Giulietta, si è detto, è disperata a causa della partenza di Romeo per Mantova. Non è reso subito noto il nome della donna. Ciò che la identifica è piuttosto il suo ruolo in rapporto a Giulietta: è semplicemente la «madre» della giovane e al suo primo apparire viene sottolineato come ella ami «teneramente» la figlia (p. 58). La tenerezza emergerà costantemente in ogni gesto e in ogni azione di Giovanna, che arriverà persino ad alludere a un possibile matrimonio con un Montecchi pur di salvare Giulietta, la quale si mantiene invece caparbiamente reticente (cfr. p. 61).

Questo muro di silenzio che separa madre e figlia si trasforma in una vera e propria distanza fisica nel momento in cui la giovane decide di mettere in atto il suo piano. Madonna Giovanna è «alquanto cagionevole della persona» (p. 64), per cui non si reca alla villa poco fuori Verona dove è stato organizzato l'incontro con il conte di Lodrone e dove Giulietta assumerà la polvere datale dal frate. La notizia della (presunta) morte della figlia le arriva dunque in un secondo momento, trasportata «di bocca in bocca», e la sua è una reazione di folle disperazione:

⁷ Al contrario, Coderey Rezzonico definisce il racconto daportiano una «tragedy of unawareness», come il *Romeo and Juliet* shakespeariano (*Il mosaico* cit., p. 249); a mio parere, tuttavia, la novella di Da Porto non ruota attorno a una generica mancanza di conoscenza, bensì a una più specifica e ricercata segretezza.

⁸ Cfr. MENETTI, *Giulietta* cit., pp. 141-158.

de ogni calore abbandonata *come morta* cadde, e risentita *con un femminile grido* quasi fuori del senno divenuta, tutta percotendosi chiamando per nome l'amata figliola, empia di lamenti il cielo dicendo: «Io ti veggio morta o mia figliuola sola requie della mia vecchiezza! e come me hai, o crudele, potuto lasciare senza dar modo alla tua *misera madre* di udire le ultime tue parole? [...] O carissime donne che a me presenti sete, aitatemi morire; e se in voi alcuna pietà vive le vostre mani, se tal officio vi si conviene, prima che *l'mio dolore* mi spengano» (p. 66).

Madonna Giovanna scompare dalla scena in seguito a quest'episodio, all'apice dunque del suo dolore, esattamente come accade alla figlia davanti al corpo di Romeo, anzi, sembra quasi che Da Porto abbia voluto creare una sorta di corrispondenza spirituale tra le due figure femminili nel momento in cui devono fronteggiare il massimo della pena: Giovanna cade a terra «come morta» e proprio «come morta» Giulietta giace nella tomba dei Cappelletti alla vigilia della tragedia finale. La madre poi si dice pronta ad abbandonare la vita di fronte alla perdita di chi ama di più al mondo, la sua Giulietta, e se qualcun altro non la ucciderà, sarà il suo dolore a farlo. Inutile ricordare che proprio Giulietta morirà di dolore di fronte al cadavere dell'amatissimo Romeo, lanciando «un gran grido» che pare fare eco al «femminile grido» di Giovanna. Un ultimo dettaglio, forse tutt'altro che casuale, va tenuto a mente. Madonna Giovanna si autoproclama «misera madre»: come non ricordare che l'aggettivo 'misero' è usato con assidua frequenza per qualificare proprio gli sfortunati amanti destinati a soccombere? Le vittime offerte dalla novella di Da Porto non sono dunque due soltanto, Giulietta e Romeo; una terza va ricordata, quella madonna Giovanna che è vittima della reticenza e delle apparenze, condannata all'infelicità pur essendo innocente e, ancora una volta, in nome dell'amore.

Il silenzio, che questa madre condotta sull'orlo della follia non è mai stata in grado di penetrare, sarà rotto in un'occasione soltanto, nel momento in cui tutta la verità verrà svelata da uno degli artefici delle manovre di occultamento che scandiscono la narrazione. Frate Lorenzo sarà infatti costretto a parlare, ma solo dopo un estremo tentativo di mascheramento giocato su due tempi: scoperto dalle guardie cittadine sulla tomba dei Cappelletti, il religioso rifiuta di motivare la sua presenza in quel luogo in nome della legge; convocato poi al cospetto di Bartolomeo della Scala su istanza dei Cappelletti, riesce a ideare un'ulteriore finzione verosimile: dice

che, essendo il confessore di Giulietta e non avendo potuto essere presente ai suoi funerali, si è recato sulla tomba a pregare per l'anima della ragazza, che nell'opinione di tutta Verona è morta suicida. Questa realtà alternativa, ancora una volta credibile poiché verosimile, sarebbe riuscita a convincere Bartolomeo, se la sorte non avesse rimescolato le carte in tavola, spezzando una volta per tutte la rete di silenzio, omissioni e apparenze fino a quel momento resistentissima: alcuni frati, invidiosi di Lorenzo, aprono il sepolcro quando egli è ancora al cospetto del signore, costringendolo così a dare delle spiegazioni sul perché il cadavere di Romeo sia accanto a quello di Giulietta nella tomba dei Cappelletti. È la fine: Lorenzo si rende conto di «non poter più nascondere quello, che disiava di celare» ed è tragicamente «astretto» a svelare quanto accaduto (p. 74), tradendo *in extremis* il giuramento fatto a Giulietta, che gli aveva chiesto di mantenere in eterno il segreto.⁹

2. La tradizione veneta della storia di Giulietta e Romeo

Da Porto offre pertanto al lettore un racconto che è sì una storia di amore e morte, ma anche una tragedia del silenzio e della finzione, alla quale ben si attaglia uno stile conciso e quasi essenziale. Questo modello è stato profondamente rivisto da Bandello, che ha preferito conferire alla sua versione delle vicende di Romeo e Giulietta chiare finalità didattiche (prima inesistenti o, quantomeno, di minimo rilievo) e una fisionomia

⁹ Nell'ed. Marcolini lo spazio riservato al silenzio di frate Lorenzo dopo la morte dei due amanti è notevolmente ridotto, quasi non fosse stato compreso dal revisore il significato che la reticenza assume nell'economia della narrazione. La finta confessione viene infatti riassunta come segue: «mentre che 'l frate con alcune sue favole cercava di scusarsi col signore e di nascondergli la verità, gli altri del convento...» (p. 104; per il testo dell'ed. Marcolini si è fatto ricorso a *Le storie di Romeo e Giulietta* cit., pp. 81-105). Bandello elimina invece l'episodio sia, secondo Daria Perocco, per non mettere in dubbio la correttezza di un religioso, sia perché questo aspetto della narrazione non risulterebbe pertinente alla morale che l'autore vuole veicolare, quella della pericolosità, anche su scala sociale, di un amore non regolato dalla ragione (PEROCCO, *La prima Giulietta* cit., p. 26). Le osservazioni della studiosa corroborano dunque l'idea che la dimensione della finzione e del silenzio, tanto ricercata a mio parere in Da Porto, sia accantonata da Bandello, la cui Giulietta, per altro, non chiede al frate di mantenere alcun segreto.

peculiare, che, pur non opponendosi diametralmente a quella daportiana, è senz'altro riconoscibile come *sui generis*, avendo fatto della sorte e della passione sregolata gli elementi che maggiormente condizionano la narrazione, il tutto all'insegna dell'amplificazione retorica. Tra le due, la soluzione daportiana risulta certamente minoritaria in fatto di fortuna; ciò nonostante, essa ha dato origine a quella che definirei una vera e propria tradizione veneta, che coinvolge Gherardo Boldieri e Luigi Groto. Le riscritture di questi ultimi non presentano soltanto motivi comuni alla spicciolata di Da Porto, come il fatto che i due amanti si innamorano pur sapendo di appartenere a stirpi rivali;¹⁰ sono i principi narrativi e le basi stesse su cui sono costruite le tre narrazioni a consentire di accertare l'esistenza di una sorta di minimo comune denominatore che contraddistingue il versante veneto della vicenda di Giulietta e Romeo, tale da isolarlo dalla 'linea-Bandello'.

Un primo elemento caratteristico della 'famiglia veneta' è la comunione spirituale che lega autore e narratore ai personaggi. È noto come nella lettera dedicatoria a Lucina Savorgnan, che incornicia la novella,¹¹ Da Porto stabilisca la propria vicinanza ai «miseri amanti», protagonisti della narrazione, proprio in nome della sofferenza amorosa che condivide con loro: «a me, che misero sono, – scrive – ragionar de' casi de' miseri amanti, di che ella [*scil.* la novella] è piena, si appartiene» (p. 47);¹² d'altro canto,

¹⁰ In Bandello invece Giulietta e Romeo si innamorano fatalmente senza sapere chi sono, configurandosi dunque fin dal principio come impotenti vittime della Fortuna. L'edizione di riferimento per i testi di Boldieri e Groto è la seguente: *Le storie di Giulietta e Romeo* cit., rispettivamente pp. 160-235 e 237-387. Sull'*Adriana* si vedano anche M. ARIANI, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 212-230; B. HUSS, *Luigi Groto's Adriana: A Laboratory Experiment on Literary Genre*, in *Poetics and Politics. Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, ed. by T. Bernhart et al., Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 119-147; ID., *Il dittico tragico di compassione e orrore nella Adriana e nella Dalida di Luigi Groto*, «Italique», XVIII, 2015, pp. 35-61; P. COSENTINO, *Luigi Groto e dintorni. Il 'topos' dell'eroina patetica nella tragedia rinascimentale*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento* cit., pp. 119-140.

¹¹ Sull'incorniciamento adottato da Da Porto, cfr. G. ALFANO, *La Giulietta di Da Porto tra modelli letterari e sistema narrativo*, «Chroniques italiennes», XXIV, 3, 2012, pp. 1-15.

¹² Perocco parla della narrazione come *remedium amoris* (*La prima Giulietta* cit., p. 9); in merito si veda anche CODEREY REZZONICO, *Il mosaico* cit., p. 223.

egli si dice «d'Amore sospinto» (p. 48) proprio come Giulietta è da Amore «astretta» o «condotta» (pp. 56 e 68). L'autore è affiancato in questo dal narratore, l'arciere Peregrino, il quale, ammettendo che «meglio si danno, che non si ritengono i consigli» (p. 49), si colloca tra coloro che per esperienza conoscono la miseria d'amore. La medesima capacità di comprendere per esperienza personale le pene degli amanti avversati dalla sorte viene sfruttata sia da Boldieri sia da Groto. Il poemetto del primo è concepito infatti come la narrazione della giovane Clizia all'amato Ardeo, costruita in maniera tale che le vicende amorose della narratrice e del suo narratario si specchino quasi alla perfezione in quelle di Giulia e Romeo. Nella tragedia di Groto poi Adriana, riferendosi alla propria storia, proclama: «supplico il cielo, | che qualche autor, mosso a pietà, negli anni | avvenir, la riduca in forma, ch'ella | possa rappresentarsi a' fidi amanti» (V 8, vv. 62-65): qui è la protagonista in persona a istituire il legame che sussiste tra se stessa come personaggio e il proprio autore, in nome di un comune sentimento di compassione.¹³

Nelle tre versioni della vicenda particolare spazio è concesso inoltre alla rappresentazione del legame tra madre e figlia. Se Boldieri segue Da Porto nel proporre una madonna Giovanna «da materna pietà vinta e dal duolo» (II 41, v. 7), è Groto a dimostrare di aver compreso ancora più a fondo il complesso nesso che sussiste tra le pene della madre e quelle della figlia: Orontea, inizialmente molto dura con Adriana, si intenerisce progressivamente, arrivando ad alludere alla possibilità delle sue nozze con Latino, proprio come Giovanna aveva fatto prima di lei (cfr. III 1, vv.

¹³ Secondo Zampolli, nell'*Adriana* protagonisti, autore e pubblico sono accomunati dal medesimo stato d'animo, la pietà, che differenzia invece Da Porto dalle crudeli donne contemporanee (L. ZAMPOLLI, *Les voyages du témoin: le 'desinataire privilégié' de l'istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti (1524) de Luigi Da Porto à La Adriana de Luigi Groto (1578)*, in *Les traces du spectateur. Italie, XVII^e et XVIII^e siècle*, a cura di F. Decroissette, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, pp. 63-82: 71). Marco Ariani interpreta invece questa battuta di Adriana come il punto d'arrivo di una «cosciente demistificazione dell'inganno scenico», poiché «il personaggio stesso si pone il problema della propria rappresentazione»: «l'insistenza, a livello lessicale, sul campo semantico della finzione», che, a sua volta, lo studioso individua nell'intero dramma, incarnerebbe una visione della tragedia manierista come rappresentazione dei labili confini che separano teatro e vita (M. ARIANI, *Introduzione*, in *La tragedia del Cinquecento*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, pp. VII-LXXX: LI-LII).

205-209). Ciò che colpisce, d'altro canto, è la fine di Orontea, che muore di dolore per la perdita dei figli, secondo modalità che ancora una volta madonna Giovanna aveva previsto per sé: il coro infatti spiega che davanti al ritratto di Adriana e del fratello, anch'egli deceduto, la madre «fermossi immota, e 'n quel dolente aspetto | stata gran pezzo, torcendo le mani, | *vinta dal gran dolor, morta si stese*» (V 9, vv. 122-124).

Ma la 'linea veneta' conferisce un'enfasi peculiare anche alla forza d'animo della protagonista sfruttando proprio l'episodio della finta morte. In Da Porto, si è detto, Giulietta è ritenuta una suicida, mentre Bandello propone una soluzione meno compromettente sul piano morale, opta cioè per una morte naturale causata dal dolore: Giulietta assume infatti la polvere in segreto, senza proclamazioni pubbliche, e questo permetterà ai medici di concordare sul fatto che «ella veramente da soverchio dolor soffocata fosse morta» (p. 125). Ebbene, Boldieri ricorre a una sorta di via intermedia: Giulietta prende sì la polvere in segreto, ma proclama a gran voce la sua contrarietà al matrimonio voluto dal padre, vestendosi poi in pompa magna prima di tornare a dormire. Così l'indomani alcuni medici ipotizzeranno un suicidio, mentre altri parleranno di un decesso causato dal dolore (cfr. III 39-40), anche se le parole usate dalla voce narrante, che allude a una «volontaria morte», fanno propendere per la prima soluzione. Groto si allinea invece in tutto e per tutto con Da Porto, basti pensare a quanto il messo racconta al coro nell'informarlo della (finta) morte di Adriana: «*Ciascun sospetta (e 'l sospettar non falle)* | ch'ella avesse il velen già preparato | a darle in sonno non sentita morte; | [...] e poi | l'avvelenato calice votando, | *cagionasse ella stessa il suo morire*, | per non si maritar contra sua voglia» (IV 1, vv. 198-207).¹⁴

D'altro canto, Boldieri e Groto ricorrono al medesimo intreccio di segretezza, incomunicabilità e finzione caro a Da Porto, tanto impiegando espressioni che ricalcano il dettato daportiano quanto facendo ulteriore ricorso a un vocabolario ricco di richiami ai campi semantici dell'occulta-

¹⁴ Adriana si dice inoltre pronta a uccidersi come la Giulietta di Da Porto, tanto di fronte al padre Atrio (III 2, vv. 60-61: «porger più tosto eleggo il collo al ferro | micidial, che a le braccia de lo sposo»), quanto davanti al mago (III 3, vv. 140-141: «O che mi diate voi presto consiglio, | o ch'io morte prestissima mi dia»; 164-168: «[...] so ben quel ch'io disegno. | Divenuta crudel contra me stessa, | con maggior biasmo mio, maggior sua doglia, | nel mio petto (mercè la pronta mano) | convertirò l'inesorabil ferro»).

mento e dalla dissimulazione.¹⁵ Groto in particolare aggiunge episodi utili a enfatizzare il ruolo determinante che la finzione assume nelle dinamiche narrative: nell'ultimo atto della sua tragedia, per esempio, Adriana, per poter rimanere nella tomba accanto a Latino, decide di ingannare il mago, erede di frate Lorenzo, fingendo di aver già preso del veleno (V 7, vv. 21-22: «Ma perché altrui pietà non mi disturbi, | *fingerò* d'aver già beúto il toscò»). Resosi conto troppo tardi della verità, il mago si ritrova per sua stessa dichiarazione nel ruolo dell'ingannatore ingannato, connotando gli interventi di cui lui e Adriana sono responsabili come artifici deliberatamente architettati: «Lasso, che a *ingannar* gli altri le insegnai, | e or con l'arte mia me *inganna* ancora» (V 8, vv. 107-108).

Proprio questa comunione di intenti e di motivi ispiratori, che lega i due imitatori a Da Porto, consente di identificare a mio parere un'effettiva tradizione veneta delle vicende degli amanti veronesi, le cui peculiarità trovano per altro conferma grazie a un altro testo, di poco anteriore, che riconduce al genere novellistico. Mi riferisco al *Refugio de' miseri*, una raccolta di novelle di area veneta risalente al tardo Quattrocento e composta di quattro racconti: *Iulia e Pruneo*, *Ieronimo e Lucrezia*, *Antonia e Antonio* ed *Estore e Camilla*. Esso rappresenta una delle testimonianze più significative della fortuna goduta dalla novellistica, specie se di argomento amoroso, nel Veneto del tempo, dimostrata per altro dalla particolare ricettività della cultura locale nei confronti della novella toscana: tra il XV e il XVI secolo infatti in Veneto furono piuttosto numerose le stampe dell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini (anche volgarizzata) e della pseudo-albertiana *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti*, all'interno della quale la storia d'amore tra i due protagonisti, travagliata nonostante il lieto fine, è inserita, come quella di Giulietta e Romeo, entro il contesto di una faida tra famiglie rivali. A favorire la diffusione

¹⁵ Mi limito a fare qui solo un esempio. Pur non adottando la litote daportiana (cfr. p. 66: «Se voi *per la mia finta morte* morite, che debb'io *per la vostra non finta* fare?»), le protagoniste di Boldieri e Groto usano parole molto simili di fronte all'amante morente. Nel primo si legge: «Morrete voi pel *finto morir mio*, | e ch'io non debba uccidermi credete | pel vostro *morir vero*?» (IV 15, vv. 3-5). Con maggiore fedeltà a Da Porto, l'Adriana di Groto afferma: «Se voi morir per la mia *finta morte* | non ricusaste, io per la *vostra vera* | che farò?» (V 6, vv. 130-132). E continua poi: «E se elessi venir *con morte finta* | a voi per qualche tempo, a starvi sempre | di buon grado, verrò *con morte vera*» (vv. 134-136).

nell'Italia settentrionale della novellistica toscana, anche spicciolata, fu la mediazione di eruditi locali, tra i quali spicca il veronese Felice Feliciano, alla cui mano è dovuto per altro uno dei manoscritti che tramandano il *Refugio de' miseri*.¹⁶

Una parte della critica ha incluso proprio il *Refugio* tra i possibili modelli di Luigi Da Porto, richiamando in particolare motivi narrativi quali l'invettiva contro le donne contemporanee, il doppio suicidio o la sepoltura congiunta.¹⁷ A mio parere, ulteriori elementi rintracciabili in queste novelle tardo-quattrocentesche consentono da un lato di confermarle indubbiamente come una delle fonti daportiane, dall'altro di inserirle a pieno diritto all'interno del 'filone veneto' delle vicende degli sventurati amanti veronesi come una sorta di capostipite. Un primo elemento che lega le narrazioni del *Refugio* a quella che ho definito la 'tradizione veneta' della storia di Giulietta e Romeo è la comunione spirituale tra voce narran-

¹⁶ Si tratta del ms Typ 24 conservato alla Houghton Library di Harvard. Sull'apertura del nord Italia nei confronti della novellistica toscana e sul ruolo di mediatore svolto da Feliciano rimando alle rilevanti osservazioni di Daniela Delcorno Branca in *Vicende di una falsa attribuzione a Boccaccio: prime osservazioni sulla Novella di Federico Barbarossa, detta l'Urbano*, «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 213-271.

¹⁷ Cfr. E. H. WILKINS, *The Tale of Julia and Pruneo*, «Harvard Library Bulletin», VIII, 1, 1954, pp. 102-107; G. H. BUMGARDNER JR., *An Antecedent of Romeo and Juliet*, «The Yale University Library Gazette», XLIX, 3, 1975, pp. 268-276; L. MONGA, *La 'pietosa' novella di Giulia e Pruneo: amore e suicidio nel Quattrocento veneziano*, «Esperienze letterarie», XII, 3, 1987, pp. 49-65; ID., Hieronimo e Lucretia: 'i venenosi assenzi di Venere' in una novella del *Refugio de' miseri*, «Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona», s. VI, a. XL, 1988-89, pp. 391-417; ROMANO, *Introduzione* cit., p. 42 (in merito alla novella di *Iulia e Pruneo*); E. CURTI, *Boccaccio e un infelice amore veronese. La novella di Estore e Camilla*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XLVII, 2016 [ma 2018], pp. 69-82; CODEREY REZZONICO, *Il mosaico* cit., pp. 110-124 (per *Iulia e Pruneo* e *Ieronimo e Lucrezia*). Sui tratti caratterizzanti delle novelle del *Refugio* si veda in special modo 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. Per la tradizione manoscritta cfr. anche L. MONGA, *Il Refugio de' miseri: vicissitudini dei manoscritti di quattro novelle del Quattrocento veneziano*, «Esperienze letterarie», XI, 1, 1986, pp. 27-42; ID., *Romeo and Juliet Revisited: More novelle from the Italian Renaissance*, «Manuscripta», XXXIII, 1989, pp. 47-53; S. CRACOLICI, *All'ombra di Giulietta: Il Refugio de' miseri e il giallo dell'acronimo F. P.*, «Italice», LXXXIV, 2/3, 2007, pp. 578-594.

te e personaggi, rinvenibile in particolare nelle novelle di *Iulia e Pruneo* ed *Estore e Camilla*: anche qui infatti il narratore è un amante sofferente, che si rispecchia nelle tragiche vicende dei miseri innamorati e trova conforto nel narrarle.¹⁸

A ciò si somma la centralità assunta dal rapporto tra genitori e figli, inserito all'interno di una rete di silenzi e segretezza costantemente ricercata dagli amanti e tale da indurre le famiglie a ostacolare, talvolta inconsapevolmente, i giovani. Così, nella novella di *Iulia e Pruneo*, il padre interpreta male i sospiri della figlia Iulia, che ama in segreto Pruneo, e la fa fidanzare con un altro giovane credendo sinceramente di fare il suo bene, «da paterno e tenero amore constrecto» (pp. 639-640). Particolarmente significativo è il ricorso all'aggettivo 'tenero', impiegato anche nella novella di *Ieronimo e Lucrezia* sempre per descrivere i sentimenti del padre, che nutre per la figlia Lucrezia un «tenero amore» (p. 416).¹⁹ Tale aggettivo si specchia

¹⁸ Il narratore della novella di *Iulia e Pruneo* afferma che essa gli sarà «cagione de infinito rimedio» (p. 633). Nella novella di *Estore e Camilla* invece la voce narrante definisce l'infelice «accidente» amoroso del protagonista «conforme a le mie miserie e di rimedio assai essermi il ricordarlo» (c. 213r); in chiusura, parlando degli «infortunii» degli amanti, aggiunge: «conformi trovandoli a le mi tristeze con quelli transtulandomi copia infinita di lacrime spargermi ha fato, le quale de la mia insanabil infirmità è stata oportuna purgazione» (c. 219r). Può essere utile segnalare che la novella daportiana e quelle del *Refugio* sono accomunate dal richiamo a figure appartenenti alle schiere della nobiltà veneta in qualità di dedicatari o di personaggi. Non esistono edizioni critiche complete del *Refugio*, per cui il testo della novella di *Iulia e Pruneo* è tratto da *Le storie di Giulietta e Romeo* cit., pp. 632-653, mentre quello dalla novella di *Ieronimo e Lucrezia* da MONGA, *Hieronimo e Lucretia* cit., pp. 398-417; per le altre due novelle ho fatto ricorso al codice conservato presso la Biblioteca Capitolare di Verona (CCCCCLXXI [314]), non trascurando il già menzionato Typ 24 della Houghton Library di Harvard, di mano di Felice Feliciano e consultabile online [[https://iuiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15966652\\$1i](https://iuiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:15966652$1i)] (quest'ultimo ms contiene però solo tre delle quattro novelle del *Refugio*: manca quella di *Estore e Camilla*).

¹⁹ L'attenzione riservata nel *Refugio* alla tenerezza paterna potrebbe derivare da *Dec.* IV 1, dove si legge che Ghismonda «fu dal padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra figliuola da padre fosse giammai: e per questo tenero amore [...] non la maritava» (IV 1 4), mentre Tancredi è definito poco dopo «tenero padre» (IV 1 5). Tuttavia, le novelle quattrocentesche non accolgono affatto l'ambiguità che caratterizza il principe di Salerno decameroniano, per la quale cfr. G. ALMANZI, *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1994. Cito il *Decameron* da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, BUR, 2013.

nell'avverbio 'teneramente', usato non a caso per qualificare l'amore di madonna Giovanna, desiderosa, come il padre di Iulia, di trovare un marito a Giulietta per porre rimedio ai suoi turbamenti.

Ma le novelle del *Refugio* offrono in particolare vari esempi di madri amorevoli, i cui atteggiamenti, se combinati, concorrono a costruire la figura di madonna Giovanna tratteggiata da Da Porto. Così, nella novella di *Antonio e Antonia* la protagonista, disperata per la morte di Antonio che ama in segreto, «fece ogniuno moversi a grande compassione e *masime la madre*, la quale non meno grama di lo incendio di la figliola di quello *la ragione volea*» (c. 212r):²⁰ la donna vuole che la figlia le confidi le ragioni del suo pianto, proprio come madonna Giovanna. La madre di Iulia invece viene descritta mentre giace a terra, prostrata dal dolore, con le braccia strette attorno al cadavere della figlia che si è appena uccisa: in questa circostanza viene definita una «misera madre quasi morta» (p. 648). Come non ricordare la reazione di madonna Giovanna alla notizia del suicidio di Giulietta, quando, dopo essere stata descritta «come morta» per il dolore, si proclama «misera madre»? Ma si consideri anche la «gramissima madre piena di amaritudine» di Ieronimo, che, vedendo il figlio chiuso nella sua camera a languire per amore, lo implora vanamente di aprirle o almeno di mangiare, divenendo «quasi morta» di fronte alla caparbità del giovane (p. 412).

Attento a questa tensione tra affetto e prevaricazione, Da Porto ha trovato a mio avviso proprio nelle novelle del *Refugio* un caleidoscopio di relazioni tra genitori e figli, declinate in quelle molteplici sfumature che ha poi variamente incluso nella sua novella: l'attenzione ai misteriosi sospiri della figlia (*Iulia e Pruneo*); la tenerezza dell'amore genitoriale (*Iulia e Pruneo* e *Ieronimo e Lucrezia*); l'iniziale rigidità paterna nei confronti dei desideri del figlio (*Ieromino e Lucrezia*); il confronto diretto ricercato dalla madre (*Antonio e Antonia* e *Ieronimo e Lucrezia*); le reazioni estreme di fronte alla sofferenza o alla morte dei propri eredi (*Iulia e Pruneo*, *Ieronimo e Lucrezia* ed *Estore e Camilla*).

Si arriva così alla morte degli amanti. È stato più volte giustamente

²⁰ Pur leggermente diversa, la lezione offerta dal già citato ms di Harvard mantiene il significato complessivo dell'espressione: qui la madre è «non meno grama de la dolente doglia de la figliola de la quale *la ragione volea*» (c. 61v).

notato come la morte per dolore attraverso una sorta di auto-soffocamento, attribuita da Da Porto a Giulietta, derivi da una commistione delle morti di Girolamo e Salvestra, i protagonisti di *Decameron* IV 8:²¹ se infatti il primo «ristretti in sé gli spiriti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna allato a lei si morì» (§ 23), la seconda «mandato fuori uno altissimo strido, sopra il morto giovane si gittò» (§ 32). A quest'innegabile eco decameroniana ritengo che vada affiancato un ulteriore richiamo alle novelle del *Refugio*. Non è soltanto la tipologia della morte, ossia il (doppio) suicidio,²² a creare un legame con Da Porto; ad essere rilevanti sono anche le modalità con cui gli amanti spirano. Romeo, dopo aver subito le pene causate dal veleno, «tutto torcendosi fatto *un breve sospiro* si morì» (p. 71). Il motivo del sospiro è ben rappresentato nelle novelle del *Refugio*:²³ in quella di *Ieronimo e Lucrezia*, si legge che al petto di un moribondo Ieronimo è «concesso [...] uno *picciolo et quasi non sentito sospiro*» (p. 415), mentre in quella di *Antonio e Antonia* il protagonista spira «con *suavissimo sospiro*» (c. 211v). Il «sospiro», debole e misurato, con cui Romeo termina la propria esistenza, echeggia chiaramente quanto proposto nelle novelle del *Refugio*, per altro sempre e solo per i personaggi maschili. Si tratta, per altro, di una modalità di morte perfetta al fine di creare un parallelismo contrastivo con il trapasso di Giulietta, la quale «diliberando di più non vivere, raccolto

²¹ Cfr. R. A. SANER, *Da Porto, Boccaccio, and the Romeo Legend*, «Romance Notes», VII, 2, 1966, pp. 198-202: 201; B. JONES, *Romeo and Juliet: Boccaccio and the Novella Tradition*, «Stanford Italian Review», I, 1, 1979, pp. 75-99: 96-97; I. TUFANO, *Gli spiriti di Giulietta: note sulla novella di Luigi Da Porto e il suo modello decameroniano*, «Rassegna europea di Letteratura italiana», XIX, 2002, pp. 93-101; CODEREY REZZONICO, *Il mosaico* cit., p. 261. Naturalmente il motivo di amore-morte, che Da Porto sfrutta, affonda le sue radici in una consolidata tradizione letteraria, che ha in Piramo e Tisbe e Tristano e Isotta importanti punti di riferimento, innegabilmente noti anche al vicentino.

²² Il doppio suicidio si ha in due sole novelle, quella di *Iulia e Pruneo*, in cui entrambi i giovani muoiono trafiggendosi, Iulia con la spada di Pruneo, questi con un coltello, e quella di *Ieronimo e Lucrezia*, che vede i due amanti morire per il dolore. Nella novella di *Antonio e Antonia* invece il primo muore per le conseguenze di un grave colpo alla testa, sferratogli durante un duello, mentre la seconda vivrà in una condizione di tremenda infelicità. Nella novella di *Estore e Camilla* infine entrambi i giovani muoiono accidentalmente a causa di una caduta.

²³ Segnalo che il motivo del sospiro è invece assente in *Bandello*, dove Romeo «perduto ogni vigore e chiusi gli occhi se ne morì» (p. 123). Anche Giulietta muore in silenzio: «Ristretti adunque in sé gli spiriti [...] senza dir nulla se ne morì» (p. 124).

a sé il fiato et alquanto tenuto, e poscia con *un gran grido* fuori mandandolo, sopra il morto corpo morta *si rese*» (p. 72). Così, il «gran grido» della giovane, che racchiude tutta la sua determinazione e il suo dolore, si contrappone al flebile abbandono della vita di Romeo, che si arrende al veleno. Se torniamo al *Refugio*, la novella di *Ieronimo e Lucrezia* offre ancora una volta un significativo esempio: Lucrezia infatti muore in modo simile a Giulietta, poiché «vinta *si rese* a la morte et *chiamando con turbida e rauca voce* Hieronymo ritrasse el spirito» (p. 417).²⁴ Non solo viene usato il medesimo verbo («*si rese*»), ma l'invocazione a Ieronimo con «torbida e rauca voce» potrebbe aver ispirato, in combinazione con il modello bocacciano, il «gran grido» di Giulietta.²⁵

La spicciolata di Da Porto e le novelle del *Refugio*, il poemetto di Boldieri e la tragedia di Grotto compongono in questo modo quella che ho voluto definire una vera e propria tradizione veneta delle vicende dei due amanti sventurati, che non solo affonda le proprie radici nella novellistica locale quattrocentesca, ma coinvolge generi letterari diversi. Essa si distingue così dalla linea bandelliana per l'adozione di soluzioni stilistico-narrative e motivi letterari ben precisi: il nodo tra voce narrante e personaggi in nome della medesima esperienza d'amore infelice; la valorizzazione del legame tra genitori e figli, tale da enfatizzare il ruolo dei primi, in particolare quello della madre, in un rapporto d'amore complesso e travagliato con i propri eredi, intrecciato all'atmosfera di segretezza, di drammatica incomunicabilità e di finzione che ammantava gli eventi; la forza d'animo della protagonista, che comporta una specifica caratterizzazione del suo rapporto con la morte. Emerge in questo modo una peculiare declinazione della storia dei due infelici innamorati: ai lettori viene offerta un'affascinante tragedia dell'apparenza e della comunicazione negata sotto il segno

²⁴ Per la morte di Lucrezia Coderey Rezzonico richiama la fine di Girolamo in *Dec.* IV 8 (*Il mosaico* cit., p. 124).

²⁵ Il grido di Giulietta scompare nell'ed. Marcolini, dove si legge che la giovane «raccolto a sé lo spirito e per buono spazio tenuto, sopra il morto corpo morta ricadde» (p. 104). Pare che il revisore della novella, piuttosto che giocare sul contrasto tra la morte dirompente di Giulietta e quella sommersa di Romeo, abbia voluto unire i due amanti sotto il segno di un addio silenzioso alla vita, tradendo però il legame con le fonti. Per Coderey Rezzonico, la modifica sarebbe dettata dalla volontà di far risaltare nell'espressione «morta ricadde» l'eco dantesca a *Inf.* V 142 (*Il mosaico* cit., p. 268n).

di un silenzio fatale e di un gioco di dissimulazioni, che travalica i confini della coppia di amanti, andando a condizionare le relazioni tra tutti i personaggi coinvolti.

Boccaccismo veneto di primo Cinquecento: gli «accidenti d'amore» di Giovanni Brevio

Elisa Curti

1. Giovanni Brevio e l'ambiente culturale veneto

Nella prima carta di un esemplare del Petrarca aldino del 1514 di sua proprietà, Giovanni Brevio, subito dopo la nota di possesso, appunta una massima petrarchesca: «Amante non amato, nil miserius».¹ Certamente un diffusissimo luogo comune, che ben si attaglia ad una lettura 'elegiaca' del *Canzoniere*, ma anche un motto che potrebbe estendersi facilmente alla produzione novellistica di questo discreto letterato veneto.

Noto per quattro secoli essenzialmente come plagiatore della *Favola* di Machiavelli, dedicata a Belfagor arcidiavolo,² Brevio è stato negli ultimi anni oggetto di diverse cure filologiche che gli hanno restituito un profilo più complesso e interessante rispetto a quello del marchiano falsario.

¹ Il volume è conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (St. Palat. E 6 6 38). Su di esso e il suo sistema di postille si veda più oltre a testo e nota 20.

² Si vedano i giudizi di G. BALLISTRERI nella voce *Brevio, Giovanni* del *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XIV, 1972, pp. 207-208 («la sesta [*scil.* novella], la quale altro non è che il *Belfagor* machiavellico malamente ridotto») e di Daria Perocco, nella prefazione a *Le novelle di Giovanni Brevio*, a cura di S. Trovò, Padova, Il Poligrafo, 2003, pp. 7-12, poi in D. PEROCCO, *Scrivere e riscrivere le novelle: Giulietta e Romeo da Da Porto a Bandello e Belfagor da Machiavelli a Brevio*, «LaRivista», 0, 2013, pp. 27-37.

Definito in quasi tutti i profili biografici ‘veneziano’, pur in assenza di dati documentari circa il suo luogo di nascita e l’anno,³ Giovanni Brevio – a dar fede alla benemerita erudizione di Gianmaria Mazzucchelli ed Emmanuele Cicogna – appartenne ad una famiglia di origine perugina, saldamente impiantata a Venezia a partire dal XIII secolo.⁴ Canonico fin dalla giovinezza, la sua carriera ecclesiastica lo portò nell’entroterra veneto (Ceneda e in seguito Arquà, dove ancora resiste la lapide che fece porre in onore delle tre corone fiorentine); si trasferì poi all’inizio degli anni Quaranta a Roma, all’ambita Curia papale di Paolo III, nello stesso periodo in cui vi si trovava Pietro Bembo, finalmente cardinale.

Autore non particolarmente prolifico, di lui ci resta una produzione del tutto allineata ai gusti e alle abitudini dell’epoca: un canzoniere di marcata impronta petrarchesca (ancora non studiato se non per *excerpta*),⁵ un breve trattato di impianto filosofico sul tipico tema – anch’esso legato a Petrarca – della tranquillità (*Della vita tranquilla*), il volgarizzamento di un’orazione isocratea (condotta sulla versione latina) e undici novelle, quattro delle quali parte di una sorta di trattatello sulla miseria umana (*De la miseria umana*). Nulla di diverso, o di molto diverso, da tanti intellettuali della sua epoca, a cui i voti non precludevano di dedicarsi più o meno convincentemente alla lirica amorosa e allo sfoggio di una cultura umanistica ben assimilata.

Tutta la produzione a noi nota di Brevio – fatta eccezione per il vol-

³ La più dettagliata ricostruzione dei pochi dati biografici si deve a Sabrina Trovò e fa parte dell’introduzione a *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., pp. 15-19. Si vedano anche: G. FERRANTE, *Dante nelle postille inedite di Giovanni Brevio sul Petrarca aldino (1514) e sugli scritti di Trissino (1529). Studio e edizione*, «Rivista di studi danteschi», XII, 2012, pp. 164-201; BALLISTRERI, voce *Brevio, Giovanni* cit., e P. STOPPELLI, *Brevio, Giovanni*, in *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 214-215.

⁴ *Delle iscrizioni veneziane, raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna, cittadino veneto*, Venezia, Orlandelli et alii, 1824-53, rist. anast. Bologna, Forni, 1969, vol. IV, 1834, pp. 218-221; *Gli scrittori d’Italia [...] del conte Giammaria Mazzucchelli Bresciano*, vol. II, parte IV, Brescia, Bossini, 1753-63, pp. 2080-2081.

⁵ Si tratta di 119 componimenti, in cui prevale – come di prammatica – la forma sonetto. Qualche notizia in *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., pp. 20-21 e F. BELFIORE, *Brevio e la novella di Dioneo e Lisetta*, «Filologia e critica», XXXVIII, 2013, pp. 267-290: 287-290.

garizzamento di Isocrate –⁶ ci è giunta grazie alla raccolta di *Rime et prose volgari*, curata dallo stesso autore, impressa a Roma, nel 1545, per i tipi di Antonio Blado e dedicata al cardinale Alessandro Farnese il Giovane, nipote del Papa, straordinario mecenate di artisti e letterati.

La lettera dedicatoria premessa alla raccolta segue i consueti canoni, dalla *excusatio propter infirmitatem* alla topica della volontà di pubblicare nata dalle insistenze di «molti amici et Signori»:

Io veramente, non solamente persuaso essendo, ma da molti amici et Signori miei astretto a lasciare uscire nelle mani de gli huomini *queste mie giovanili fatiche*, si etiandio per esser già molte di esse *sopra le quali molti eccellenti Musici composto v'hanno* scorrettamente stampate, m'è paruto assai men male in un medesimo punto a gli amici et Signori miei et all'honor mio satisfacendo lasciarle uscire che tenerle occulte.⁷

Al di là del classico armamentario retorico, due elementi, pur con le dovute cautele, possono risultare utili: il fatto che Brevio parli di «giovanili fatiche», raccolte dunque tardivamente, e il riferimento alla musicazione delle liriche da parte di «molti eccellenti Musici». Il primo dato, anche se topico, pare piuttosto plausibile, sia per la cronologia biografica (in assenza di dati precisi la sua nascita andrà comunque collocata alla fine del XV secolo, se nel 1508 è già pievano di S. Maria di Serniglia),⁸ sia per i temi e i toni delle novelle raccolte, che paiono ben accordarsi al gusto primo-cinquecentesco del genere.⁹ Il secondo – che avvalora indirettamente anche il primo – è confermato dalla presenza di un madrigale del Brevio nel

⁶ Come segnala già la Trovò il volgarizzamento aveva visto una prima edizione veneziana nel 1542 per i tipi di Curzio Navò (*Le novelle di Giovanni Brevio* cit., p. 21). Un esemplare digitalizzato della stampa è consultabile online nel sito <https://archive.org>.

⁷ *Rime et prose volgari di m. Giovanni Brevio*, Roma, Antonio Blado, 1545, c. A₂ r (consultabile sempre all'indirizzo: <https://archive.org>). Nella trascrizione intervengo unicamente sulla punteggiatura al fine di agevolare la comprensione. Qui e oltre i corsivi nelle citazioni sono miei.

⁸ *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., p. 15.

⁹ Su questo aspetto rimando alla trattazione successiva.

repertorio di Philippe Verdelot pubblicato nel 1536¹⁰ e, pur nella sua limitatezza, testimonia la circolazione se non la fortuna delle liriche del Brevio.

È dunque plausibile ipotizzare che la parabola letteraria dell'autore si possa ascrivere al secondo e terzo decennio del Cinquecento, volendo essere prudenti ad un periodo compreso all'incirca tra il 1520 e il 1545.¹¹

Sono decenni fondamentali, in cui la cultura veneta conosce una straordinaria fioritura e acquisisce un ruolo di primo piano nella riflessione sulla questione della lingua – con Trissino e Bembo, ad esempio, sui quali ci si soffermerà – ma anche, in parte conseguentemente, sul fronte che qui più interessa, ovvero nello sviluppo della tradizione novellistica in volgare.¹²

La centralità della letteratura volgare veneta nel primo Cinquecento – su cui Carlo Dionisotti ha posto l'attenzione fin da *Geografia e storia della letteratura italiana* –¹³ rende credo interessante guardare ad un'esperienza come quella di Brevio, proprio perché appartiene alla vasta schiera dei minori e dunque può ben rappresentare un esempio di produzione 'media' del suo tempo in terra veneta, una sorta, se così si può dire, di cartina al tornasole della ricezione di quanto in quel contesto, a livelli più alti, si andava elaborando e innovando rispetto alla tradizione prosastica precedente, e segnatamente al magistero boccacciano. Senza nulla togliere alla

¹⁰ *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., p. 19 e BELFIORE, *Brevio e la novella di Dioneo e Lisetta* cit., pp. 280-281.

¹¹ L'ultima delle quattro novelle che rientrano nel trattato *De la miseria umana* è esplicitamente ambientata nel 1543.

¹² Per un quadro di insieme rimando a: G. AUZZAS, *La narrativa veneta nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, vol. III/2, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 119-133; A. TISSONI BENVENUTI, *Venezia e il Veneto*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di S. S. Nigro, F. Tateo e A. Tissoni Benvenuti, vol. III/2. *Il Quattrocento. L'età dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, pp. 247-289; 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. Sul fronte linguistico si vedano in particolare, A. STUSSI, *Scelte linguistiche e connotati regionali nella novella italiana*, in ID., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 129-153 e I. PACCAGNELLA, *Tramature. Questioni di lingua nel Rinascimento tra Veneto e Toscana*, Padova, Cleup, 2013, in particolare pp. 109-128.

¹³ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 (1951¹), p. 37.

sua individualità, l'esperienza novellistica di Brevio è dunque significativa anche (forse soprattutto) in considerazione delle sue frequentazioni.

Il *milieu* in cui si muove l'autore è infatti costituito da molti dei maggiori intellettuali dell'epoca, non solo veneti (di nascita o di adozione). Delle sue relazioni, fitte di amicizie importanti, ci rimangono diverse testimonianze sia epistolari sia letterarie. Tra le sue poche lettere superstiti, quelle a Pietro Bembo e Pietro Aretino mostrano una confidenza che fa certi di un legame personale e non semplicemente di conoscenza;¹⁴ il suo nome compare del resto in molti carteggi coevi, da quello bembesco, appunto, a quello di Giovanni Della Casa e del patrizio veneziano Girolamo Querini. Brevio ritorna anche come personaggio nella *Poetica* di Bernardino Daniello e nella *Cortigiana* di Aretino, oltre che nel *Dialogo della dignità delle donne* di Sperone Speroni, a dimostrazione di una fama non del tutto oscura.¹⁵

Di questi legami, tutti già noti, vale la pena – ai nostri fini – di metterle in luce due: quello con Pietro Bembo e quello con Giovan Giorgio Trissino.

Del primo, si è detto, resta traccia principalmente epistolare: tre delle lettere di Brevio conservateci sono infatti indirizzate a Bembo. Datate rispettivamente 1526, 1538 e 1542 testimoniano una lunga consuetudine, sufficiente da consentire a Brevio di chiedere raccomandazioni per altri e, «senza cerimonia alcuna», uno sgravio fiscale per sé stesso all'amico ormai già cardinale.¹⁶ Dello stesso (tiepido) tenore, i pochi accenni che si ritrovano nell'epistolario bembesco rimandano ad un rapporto in cui il patrizio si presta a intercedere, per quello che definisce «molto amico mio», rivolgendosi ad una cerchia comune.¹⁷

¹⁴ Le lettere sono analizzate partitamente da Sabrina Trovò: *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., pp. 34-39.

¹⁵ Tutti questi elementi, ed altri, sono già stati messi in luce dalla Trovò, *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., pp. 26-41 poi ripresi, e in parte opportunamente puntualizzati, da FERRANTE, *Dante nelle postille inedite di Giovanni Brevio* cit., pp. 164-165.

¹⁶ P. BEMBO, *Lettere da diversi re et principi e cardinali et altri huomini dotti a mons. Pietro Bembo scritte*, Venezia, Francesco Sansovino, 1560 [rist. anast. a cura di D. Perocco, Bologna, Forni, 1985], c. 43r (lettera del 6 maggio 1542).

¹⁷ ID., *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, vol. II, lettera a Ludovico di Canossa del 10 marzo 1526 (n. 650, p. 338).

Anche la conoscenza diretta dell'altro *magister linguae* ci dà il polso delle illustri frequentazioni del nostro autore e conferma la sua appartenenza ad un circuito radicato in terra veneta, ma di respiro ben più ampio. Un accenno alla presenza di Brevio nella villa trissiniana di Cricoli compare in una lettera di Girolamo Gualdo,¹⁸ ma più significativi appaiono i due sonetti che Trissino gli indirizza: *La donna per cui tanto mi lamento e Brevio, i' mi truovo in solitaria valle*. Le due liriche fanno parte di una micro-serie di corrispondenza formata da quattro sonetti, collocata nella sezione finale del ms. Marc. It. IX 203, importante collettore di «Rime di diversi» riconducibile ad Apostolo Zeno. Appare molto interessante che i componimenti centrali del *corpus* siano dedicati proprio a Bembo (*Mai non poteo l'acerbo mio tormento e Bembo, voi siete a quei be' studi intento*), forse indizio di una circolarità amicale.¹⁹

2. La biblioteca volgare di Brevio

Da questi contatti Giovanni Brevio seppe indubbiamente trarre vantaggi, mostrandosi aggiornato sui temi 'caldi' del tempo, come emerge bene anche dai suoi postillati. Ad oggi rimangono infatti tre volumi, appartenuti alla sua biblioteca privata e più o meno fittamente annotati, a cui si aggiunge la certezza di altri due esemplari perduti, o non ancora identificati, che testimoniano gli interessi letterari e – direi soprattutto – linguistico-grammaticali di Brevio.

Il più noto e indagato tra i tre è il già citato esemplare delle rime petrarchesche, impresso da Manuzio nel 1514 (*Il Petrarca*) e ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze (St. Palat. E 6 6 38). Identificato e studiato per la prima volta da Gino Belloni, è stato oggetto di un più recente approfondimento di Gennaro Ferrante, che ha messo in luce la notevole competenza filologica di Brevio e la sua attenzione intertestuale

¹⁸ Il dato si desume da una lettera del 20 maggio 1538 inviata da Girolamo Gualdo a Trissino stesso: già citata in *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., p. 40, la si può leggere online dall'originale presente all'interno di: <https://gallica.bnf.fr> (lettera n. LXXIV). Ringrazio Francesco Davoli per le sue indicazioni in merito al rapporto tra Trissino e Brevio.

¹⁹ La serie occupa le cc. 240v-242r del ms. Marc. It. IX 203 (consultabile online nel portale «Internet culturale»: <http://www.internetculturale.it>).

crystallizzata nei molti rimandi, a margine del *Canzoniere*, alla memoria dantesca.²⁰ Se la sensibilità per la presenza di Dante è preponderante, già Belloni aveva notato una più ampia attenzione del postillatore «per la tradizione toscana», con particolare riguardo «al Dante delle canzoni, al Cavalcanti, e anche a Cino e Bonagiunta». L'attenzione ciniana è confermata del resto dalla collazione che Brevio riporta accanto alla canzone *La dolce vista e 'l bel guardo soave*, che occupa le carte conclusive della stampa.

Precedono cronologicamente il postillato petrarchesco le note alle *Terze rime di Dante*, nell'edizione aldina del 1502, recentissimo ritrovamento di Martin McLaughlin, che conferma gli interessi prettamente linguistici di Brevio e, insieme, il suo essere a parte delle più importanti novità editoriali.²¹ Se il *Canzoniere* è lettura obbligata per un intellettuale veneto di inizio Cinquecento, è lecito ipotizzare che il probabile tramite dell'attenzione a Dante sia stato Pietro Bembo, curatore, in collaborazione con Aldo Manuzio, della rivoluzionaria edizione della *Commedia* del 1502, così come del Petrarca volgare, l'anno precedente. Sappiamo del resto che Brevio possedette e postillò, oltre che la ristampa del 1514 giunta fino a noi, anche un esemplare della *princeps* aldina dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ora perduto.

Dunque Petrarca e Dante, nelle edizioni curate dall'amico Bembo, annotati in modo simile e con frequenti rimandi l'uno all'altro.²² Parrebbe mancare Boccaccio, che pure è il grande, saccheggiato modello della prosa novellistica di Brevio. In effetti non ci è giunta notizia di alcuna copia del *Decameron* di sua proprietà, ma questa lacuna – ascrivibile ovviamente ai casi spesso fortuiti che assicurano o meno la sopravvivenza dei volumi di una biblioteca – è in minima parte sanata dal manipolo di rimandi alle no-

²⁰ G. BELLONI, voce *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, con la collaborazione di A. Balduino, M. Pastore Stocchi e M. Pecoraro, vol. II, Torino, Utet, 1986², pp. 23-39: 37a; ID., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 160-166; FERRANTE, *Dante nelle postille inedite di Giovanni Brevio* cit., pp. 172-182.

²¹ M. McLAUGHLIN, *Un petrarchista legge la Commedia: il Dante postillato di Giovanni Brevio*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso ed E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 101-116.

²² Ivi, pp. 105-108.

velle decameroniane presenti sui margini della *Commedia*, a dimostrazione ulteriore di un modo ‘circolare’ di studiare e assimilare i classici volgari.

Ultimo tassello a noi noto degli interessi di lettura di Brevio è un volume a stampa, fittamente postillato, contenente varie opere di Trissino: la traduzione del *De vulgari eloquentia*, il *Castellano*, l'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* e i *Dubbi grammaticali*, ennesima conferma dell'attenzione al dibattito sulla questione della lingua e la particolare vicinanza ai suoi capifila veneti.²³

Rispetto a queste raffinate frequentazioni, letterarie e amicali, Brevio novellista appare meno ortodosso di quanto ci si aspetterebbe.

3. *Brevio novellista*

Le novelle che ci sono rimaste, come anticipato, appartengono a due distinte raccolte: le prime sei sicuramente precedono cronologicamente le quattro che compongono il *De la miseria umana*.²⁴ Pur in assenza di dati documentari lo si può inferire dalla diversa costruzione delle serie: una galleria di vicende, per lo più amorose, di impianto chiaramente boccacciano (e boccacesco) seppur prive di una cornice, dotate di una rubrica e un proemio in cui il narratore si rivolge ai propri destinatari privilegiati, ovvero le «gentili e amorose donne» (1, 2); dall'altra parte invece quattro truculente vicende di ispirazione cronachistica a esemplificare la tesi della prosa introduttiva, ovvero la dolorosa condizione umana. Se la ripresa dei temi amorosi decameroniani accanto ad un allentamento della struttura portante è molto frequente nella novellistica di inizio secolo, il secondo modulo – come confermano anche i rimandi interni a fatti di cronaca degli anni Quaranta – è proprio di una fase successiva della novellistica cinquecentesca, in cui i legami con il modello boccacciano tendono a farsi

²³ Rimando nuovamente a FERRANTE, *Dante nelle postille inedite di Giovanni Brevio* cit., che ha ritrovato il volume presso una libreria antiquaria romana e ne ha approntato un minuzioso studio, pubblicandone le postille.

²⁴ Mentre le prime sono pubblicate modernamente da ultimo nel più volte citato *Le novelle di Giovanni Brevio* cit. a cui rimando anche per il regesto delle edizioni precedenti (ivi, pp. 43-44), le quattro *De la miseria umana* si leggono oggi in *Novellieri del Cinquecento*, a cura di M. Guglielminetti, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. 308-315.

meno evidenti e prevale il gusto per l'orrido e il truculento, spesso in chiave oscena o incestuosa.²⁵

A queste dieci, edite, come detto, nel volume di *Rime et prose volgari*, va senza dubbio aggiunta la novella prosimetrica di Dioneo e Lisetta, giuntaci anonima grazie ad un unico testimone manoscritto veneziano (Marc. It. X 369), pubblicata per la prima volta solo nell'Ottocento e poi, modernamente, da Giambattista Salinari nel primo volume delle *Novelle del Cinquecento*.²⁶ È merito di Flaminia Belfiore aver ricondotto alla mano di Giovanni Brevio anche questa novella amorosa di ambientazione veneziana, tutta giocata su tradimenti e inganni, tra appuntamenti in gondola e monache compiacenti.²⁷ È infatti lui l'estensore materiale del codice marciano che trasmette il racconto: lo dimostra con evidenza il confronto paleografico condotto dalla studiosa tra il manoscritto e le postille che Brevio appone al Petrarca aldino.²⁸ A questo dato, di per sé già significativo, si aggiunge un'ulteriore tessera: uno dei diciotto esemplari superstiti delle *Rime et prose volgari* breviane presenta due fascicoli interpolati, perfettamente coincidenti con gli altri che compongono il volume. Si tratta di una seconda emissione dell'edizione 1545 che riporta una settima novella, intitolata *Lisetta*, ovvero appunto la storia di Dioneo e Lisetta. Sempre la Belfiore ha dimostrato come tra il codice e la stampa esiste un rapporto di dipendenza non diretta: l'edizione riporta infatti una redazione successiva rispetto al manoscritto, redazione che accoglie a testo tutta una serie di spostamenti, correzioni e varianti presenti nei margini del marciano e ne introduce di ulteriori (ascrivibili ad una copia intermedia, allestita per la stampa). Quello che appare rilevante, ai nostri occhi, è che il processo di revisione va nella direzione di un adeguamento linguistico al modello decameroniano, secondo le direttive bembesche: «le forme lessicali o morfologiche di stampo dialettale sono sempre sostituite con equivalenti standardizzati», a

²⁵ Su questo aspetto del gusto cinquecentesco si veda in particolare L. RICCÒ, *Il 'sacco' giraldiano e la tradizione dell'orrido cominciamento nella novella cinquecentesca*, «Schifanoia», XII, 1991, pp. 21-49. In generale, sullo sviluppo della novella cinquecentesca resta fondamentale R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.

²⁶ *Novelle del Cinquecento*, a cura di G. Salinari, vol. I, Torino, Utet, 1955, pp. 69-87.

²⁷ BELFIORE, *Brevio e la novella di Dioneo e Lisetta* cit.

²⁸ Ivi, pp. 281-284.

ulteriore e significativa conferma di una volontà di allineamento alla 'nuova' norma che andrà senz'altro riconosciuta anche nel tessuto delle altre novelle breviane, pur in assenza, in questo caso, di testimonianze redazionali precedenti alla stampa.²⁹

Con l'aggiunta di *Lisetta* le novelle della prima raccolta di Brevio diventano dunque sette, un numero certo esiguo, ma ben in linea con altre sillogi coeve. Penso ad esempio a Marco Cademosto che visse insieme a Brevio l'esperienza della Roma leonina e le cui sei novelle vennero pubblicate, unitamente alle sue liriche, nel volume *Sonetti et altre rime* stampato nel 1544 da Antonio Blado, lo stesso editore della raccolta breviana. Un ulteriore caso cronologicamente vicino sono le sette novelle di Francesco Maria Molza,³⁰ un altro compagno del periodo romano di Brevio: andrà però tenuto conto che la sua raccolta non è attribuibile alla volontà dell'autore e dunque risulta meno significativa in questo senso.

4. *La prima raccolta*

Delle due brevi raccolte, la prima appare in questa sede più interessante: maggiormente legata per tema, struttura e (generica) cronologia alla stagione novellistica primo-cinquecentesca, la sua ideazione corre idealmente parallela alle frequentazioni intellettuali e ai postillati di cui si è parlato più sopra.

La più celebre tra le novelle di questo manipolo è quella di «Belfagore arcidiavolo» (VI). Considerata fin dal Cinquecento un patente plagio della novella machiavelliana, recentemente è stata oggetto di una serrata analisi di Pasquale Stoppelli, volta a dimostrarne invece la genesi indipendente rispetto a quella fiorentina: entrambe le novelle deriverebbero infatti, attraverso percorsi diversi, da un comune modello perduto.³¹ La questione,

²⁹ Ivi, p. 280.

³⁰ F. M. MOLZA, *Novelle*, a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno Editrice, 1992.

³¹ P. STOPPELLI, *Machiavelli e la novella di Belfagor. Saggio di filologia attributiva*, Roma, Salerno Editrice, 2007. Sempre sulla questione: A. SPADAVECCHIA, *La novella del diavolo che prende moglie. Variazioni e convergenze in Machiavelli, Brevio e Le Fèvre*, «Critica letteraria», XLI, 2013, pp. 30-47; P. TROVATO, *L'uovo o la gallina? Dove si discorre della Favola di Machiavelli, del Belfagor di Brevio, della filologia attributiva e del processo decisionale*

di difficile risoluzione, ha naturalmente un peso rispetto alla figura complessiva di Brevio, che passerebbe – secondo questa teoria – dal ruolo di falsario a quello di ‘concorrente’ di Machiavelli, ma rimane il fatto che, in entrambe le ipotesi, si tratta di un esercizio di riuso e riscrittura, dunque differente, anche per il tema misogino e coniugale (il diavolo che prende moglie), rispetto all’ispirazione delle altre novelle che trattano di amori extra o pre-coniugali in una chiave più erotica.

In parte analogo il caso della novella III, che esula dall’argomento amoroso e affronta invece, con toni urticanti, un altro tema tradizionale della novellistica post-decameroniana, ovvero la satira antifratesca:

Lorenzo de’ Medici soleva talora per motteggio dire che gli uomini si devesser schiffare dalla parte d’innanzi de’ buoi, da quella di dietro de’ muli, e dall’una e dall’altra de’ frati: perciò che i primi colle corna ferrivano; i secondi co’ calci percotevano; i frati veramente colla lingua trafiggevano, colle mani rubavano e con altro facevano onta e vergogna: quello che con la parte di dietro si facessero, m’è uscito di mente.³²

Al di là di una struttura narrativa piuttosto infelice e macchinosa,³³ il racconto mostra di aderire ad alcuni dei più diffusi *cliché* che dominano il tema: il giovane predicatore inesperto, i popolani rozzi, l’ingenuo desiderio di avere un proprio santo – pur implausibile – da venerare, l’impiego della violenza contadina che ha la meglio sulle parole vuote dei frati.

Le restanti cinque novelle (I, II, IV, V e *Lisetta*) sono invece accomunate in maniera significativa dal tema amoroso e dalla marcata ambientazione cittadina: tre di esse hanno come sfondo Venezia (IV, V e *Lisetta*), una la limitrofa Padova (II), un’altra Bologna (I). La forte dimensione locale, con l’emergere nella narrazione di particolari precisi e concreti che ancorano le vicende ad una specifica realtà urbana, in assoluta prevalenza veneta (l’eccezione di Bologna è comunque legata anche alla tradizionale fama, già decameroniana, di città cortese, ‘amorosa’ e filogina), è un tratto che si ritrova in altra novellistica coeva di origine veneta, si pensi alla for-

negli studi letterari, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti et alii, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 1221-1233.

³² *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., p. 90.

³³ Di diverso parere *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., p. 49.

tunata serie di novelle che passa sotto il nome di *Refugio de' miseri*³⁴ e alla più famosa spicciolata dedicata agli amanti veronesi da Luigi da Porto.³⁵

5. Memoria boccacciana e tradizione veneta

Nella tradizione veneta di primo Cinquecento la ripresa del modello boccacciano di novella amorosa è di gran lunga prevalente rispetto al filone delle beffe comiche. Lo testimoniano non solo i testi appena citati, a cui andrà aggiunto anche il precedente, pur *sui generis*, della *Iusta Victoria* di Felice Feliciano,³⁶ ma anche la grande fortuna editoriale del Boccaccio amoroso (in particolare elegiaco) e di testi che da esso derivano come l'*Istorietta amorosa* attribuita all'Alberti e dedicata all'infelice vicenda di Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti.³⁷

Su questo sfondo, in parte indagato,³⁸ l'esperienza di Giovanni Brevio si distingue per una adesione molto parziale a quella che appare – almeno stando alle opere che ho citato – una particolare sensibilità tragico-amorosa. Al più diffuso intreccio base che vede due giovani amanti, contrastati dal caso o dalle famiglie, destinati ad una fine infelice all'interno di una comunità cittadina connotata in chiave più o meno verisimile, Brevio pre-

³⁴ Sulla quale, anche per la bibliografia pregressa, rimando 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., *Boccaccio e un infelice amore veronese. La novella di Estore e Camilla*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XLVII, 2016 [ma 2018], pp. 69-82. Sulla 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*, «Studi sul Boccaccio», XLVIII, 2020, pp. 213-271.

³⁵ D. PEROCO, *La prima Giulietta. Edizione critica e commentata delle novelle Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto e di Matteo Maria Bandello*, Milano, Franco Angeli, 2017. Su quest'ultima e il rapporto con la particolare realtà veneta rimando al saggio di Flavia Palma contenuto in questo volume.

³⁶ In merito alla quale rimando al saggio di E. NICCOLAI, «*Evae causam defendis*»: *Isotta Nogarola e una possibile fonte per La Gallica Historia* intitolata *Iusta Victoria di Felice Feliciano* di imminente pubblicazione negli Atti del Congresso ADI, Catania 2021 (*Letteratura e potere/poteri*).

³⁷ CURTI, «*Misere historie*» e «*pietose novelle*» cit., p. 306 e *passim*.

³⁸ Oltre ai saggi alla nota 34, si vedano i contributi fondamentali già citati a nota 12.

ferisce un registro più triviale, aperto – pur senza eccessi – alla sessualità esplicita e alla concretezza e fugacità delle passioni amorose che, anche là dove non abbiano buon esito, non si risolvono in tragedia, ma sempre nella *medietas* di un nuovo equilibrio.

La prima novella, ambientata a Bologna, è incentrata per esempio sul tema osceno di «messer Cresci» o del «diavolo» che acceca. Il preludio è tutto cortese e giocato con evidenza sulla memoria di Nastagio degli Onesti: un giovane, appartenente ad una nobile famiglia bolognese, Ermete Bentivogli, è perduto e infelicitamente innamorato di Camilla de' Garisendi, «bella e vaga donna». A nulla valgono le sue imprese e i suoi gesti cavallereschi, tanto che, disperato, cerca rifugio e distrazione nella caccia e nei diporti cortesi. Ritrovatosi però ad una festa con la sua amata e ballando con lei, preso dal ricordo delle sue tante prove amorose senza fortuna, decide di tentare una via inusitata e di persuadere la fanciulla riottosa con un nuovo *cadeau*:

Perché avendo ben considerato le cose da lui per adietro per amor di lei fatte niente averli giovate, prese per partito di tentar quella via che non mai o rade volte suole fallire, come che le donne tutte, per esser buone e sante reputeate, se ne facciano schiffe e ne siano come gli asin de' popponi. Perché accortamente messole in mano messer Cresci, quella con la sua per buona pezza tenne stretta.³⁹

L'espedito coglie nel segno e Camilla, come la giovane Traversari boccacciana (ma più felicemente convinta), muta la sua freddezza in «soverchia dolcezza» (22): «Monna Camilla, la quale s'aveva posto in cuore di non consentirli giamai, dalle dolcissime parole di messer Ermete pietosa fatta, promise di farlo contento».⁴⁰ La novella continua intrecciando, se non vedo male, una serie di memorie boccacciane, più o meno pulviscolari. La sempre bolognese madonna Beatrice de' Galluzzi che, fattasi persua-

³⁹ *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., I 20-21.

⁴⁰ Ivi, I 24. Incidentalmente noto che l'aggettivo «contenta» sembra richiamare la conclusione della novella di Nastagio: «Per che, essendo ella medesima la mesaggera, al padre e alla madre disse che era *contenta* d'essere sposa di Nastagio, di che essi furon *contenti* molto» (*Dec.* V 8 43. Traggio le citazioni da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2014).

dere dalle dolci parole del giovane Lodovico (*Dec.* VII 7), rivela la «singular dolcezza del sangue bolognese» (§ 21) e sospirando⁴¹ dichiara: «Io giudico che tu ottimamente abbi il mio amor guadagnato, e per ciò io il ti dono e sì ti prometto che io te ne farò godente» (§ 24) è un antecedente evocato dalla pagina di Brevio che gioca, come Boccaccio, con il rapido slittare dal registro cortese a quello triviale e con l'emergere manifesto dei desideri sessuali femminili. L'immagine metaforica e oscena del «diavol» che acceca per indicare il membro virile non può che ricordare le avventure soddisfacenti di Alibech (*Dec.* III 10), come del resto l'alternativo «messer Cresci» ammicca alla volubile Alatiel: «La donna amaramente e della sua prima sciagura e di questa seconda si dolfe molto; ma Marato col *santo cresci in man* che Dio ci diè la cominciò per sì fatta maniera a consolare, che ella, già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato aveva» (*Dec.* II 7 37). Se Camilla appare, pur genericamente, riecheggiare alcune delle più note protagoniste boccacciane capaci di cogliere i buoni frutti della passione, una divertita allusione alla sempre disponibile ma ben più sciocca Lisetta veneziana (*Dec.* IV 2) potrebbe essere letta nella diffusione del motto sul diavolo che passa di bocca in bocca tra le comari bolognesi proprio a partire da una confidenza della donna: all'arcangelo Gabriele qui si sostituisce ben più grevemente il diavolo, ma il retroterra metaforico è il medesimo e la vicinanza del dettato parrebbe confermarlo:

E volendo ella intender chi questo diavolo stato fosse, intieramente il fatto tutto le narrò. Perché il giorno seguente la comare, come le donne fanno, ad un'altra sua comare lo disse, e quella ad un'altra, i-mmaniera *che in pochi dì ne fu ripiena tutta Bologna* di questo diavolo (I 30-31).

La comare, partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi a una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti e a altre donne, e quelle a quell'altre, e così *in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia* (*Dec.* IV 2 44).

Questo gusto per l'oscenità piccante ritorna anche nelle quattro novel-

⁴¹ Cfr. *Le novelle di Giovanni Brevio* cit., I 28: «Alla quale monna Camilla, mandato fuori un grande sospiro, altro non rispose [...]».

le 'venete': anche qui ritroviamo vicende sessuali, in cui la beffa è giocata sempre intorno allo scambio di persona, finalizzato ad appagare gli appetiti dei protagonisti o a risolvere in commedia una trama potenzialmente tragica.

I plot canonici della novellistica decameroniana cortese sono ripresi variamente: dalle già citate gesta per conquistare l'amata riottosa, che ricordano i nobili innamorati della quarta e quinta giornata del *Decameron* (oltre che nella I, tornano nella II, V e in *Lisetta*), allo scambio della donna tra gli amici, sul modello di Tito e Gisippo (II). Sul fronte comico domina il gioco notturno degli equivoci (II, IV, V), al centro di tante vicende della settima giornata, così come l'intraprendenza femminile nell'assicurarsi il piacere, o la cena degli amanti interrotta dall'improvviso rientro del marito (V) che ricorda, anche nello sviluppo, l'ambigua vicenda di Pietro da Vinciolo (*Dec.* V 10).⁴² Se già Sabrina Trovò ha segnalato come tutto il monologo della vedova della quarta novella sia intessuto di riprese puntualissime dalla novella di Tito e Gisippo (*Dec.* X 8),⁴³ tra gli ipotesti del contrasto interiore si potrà senz'altro aggiungere anche la memoria dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, modello ineludibile a questa altezza anche del racconto amoroso a fine esemplare (verisimile o meno).

Lo scarto, piuttosto marcato, rispetto al modello evocato continuamente, sia nella struttura sia nel dettato delle novelle, sta non solo nell'ambientazione veneta, già citata e su cui tornerò in conclusione, ma anche nello sguardo che Brevio adotta: il piacere del racconto sbocato è mascherato infatti, con poca convinzione, dalla pretesa di mostrare attraverso quei casi la pericolosità e i danni dell'amore. Le «infinite [...] insidie dello ingannevole amore» (II 3) vanno evitate, e i racconti sarebbero lì a mostrarne i rischi e a indicare come unica soluzione il «freno della ragione» (II 3); l'«ingannevole amore» (IV 2) può indurre i «focosi e lascivi appetiti carnali» (IV 4) di una pur «gentile e valorosa donna» (IV 6) a desiderare di giacere con il proprio figlio; i «pericoli» insiti nei «casi amorosi» (V 2) arrivano ad essere anche fisici: se però per il mal francese (V 3) c'è rimedio, molto più arduo è tentare di porre argine alla «istabilità e leggerezza» femminile (V 7), che diviene vera e propria crudeltà nel caso di *Lisetta* («Così,

⁴² Diversi utili riscontri in *Le novelle di Giovanni Brevio* cit.

⁴³ Ivi, *ad locum*.

o amanti, fu pagata la malvagità e dislealtà di Lisetta, e bene andò che peggio non le avvenne. Sarete adunque più cauti nello entrar degli amorosi pelaghi di quello che non fu Dioneo».⁴⁴ Se negli incipit e negli explicit delle novelle gli ammonimenti si sprecano, nello sviluppo delle vicende non se ne trova invece traccia, e la narrazione si abbandona con gusto a seguire le avventure boccacesche dei protagonisti. La morale che traspare dai racconti non appare insomma quella severa di tanta novellistica cinquecentesca a venire, quanto piuttosto quella, più accessibile, espressa nel preambolo della quarta novella:

Non nego già che d'immortal loda non siano degne quelle donne e quegli uomini altresì, li quali con l'acqua della onestà i focosi e lascivi appetiti carnali ammorzando, onestamente e *se non castamente almeno cautamente menano la vita loro* (IV 4).

L'ambiguità morale domina del resto le tre novelle veneziane (IV, V e *Lisetta*), tutte incentrate su amori clandestini: extraconiugali nel caso di Caterina (V) e Lisetta, addirittura incestuoso per Lisabetta che, vedova, si innamora del proprio figlio (IV). Le vicende, secondo un modulo novellistico diffuso, sono collocate in un passato prossimo, quando non nella contemporaneità:

Nella nostra città, d'accidenti d'amore più copiosa assai d'ogni altra che oggi nel mondo sia, fu, *non è ancora molto tempo passato*, una nobile donna e bella, nominata Lisabetta (IV 7);

Dico adunque che non sono ancora tre mesi passati che in Vinegia, città nobilissima e di belle donne copiosissima, fu, e ancora è, un mercatante chiamato Polo di Bernardo [...], della cui moglie, perciò che vaga e bella è molto, chiamata Caterina, era innamorato un altro mercatante (V 8);

*Dico adunque che*⁴⁵ *egli non è molto tempo passato che in Vinegia* fu una donna del corpo bella e grande, di color bruno, di animo altera, di acuto

⁴⁴ *Novelle del Cinquecento* cit., p. 87.

⁴⁵ La formula è la stessa con cui inizia la narrazione della cornice nel *Decameron* (I Intr. 8) e che ritorna più volte nelle novelle di Boccaccio.

e ingannevole ingegno (*Lisetta*).⁴⁶

Venezia non è semplice quinta teatrale, ma una componente importante dell'intreccio, con le sue usanze e le sue vie d'acqua. Saranno un paio di «pianelle»⁴⁷ sfilate dai piedi (IV 26) a permettere a Lisabetta di carpire – non udita – il dialogo tra il proprio figlio Girolamo⁴⁸ e la serva Elena e sostituirsi così alla fanciulla nel letto all'ora stabilita per l'appuntamento, ma è nella quinta novella che la città diviene davvero protagonista.⁴⁹ Il giovane Filippo, innamorato corrisposto di madonna Caterina, si affida infatti alla mediazione di un sensale, utile proprio perché «nella casa di lei, ma separatamente, come a Vinegia far veggiamo tutto dì, abitava» (V 9). Ottenuto un incontro, questo viene interrotto dal ritorno inaspettato del marito che, trovata la porta chiusa, «fatto un fischio come i viniziani fanno, e l'uscio picchiato, subito dalla moglie allo fischio fu riconosciuto» (V 24).⁵⁰ Nel fuggi fuggi generale, Filippo e un suo compagno si salvano scappando sui tetti e «di tetto in tetto caminando, alla catteratola d'un tetto della casa d'un loro amico pervennero» (V 35), il quale inizialmente scambia lo scalpiccio dei due per quello delle «gatte». Naturalmente tetti e gatti non

⁴⁶ *Novelle del Cinquecento* cit., p. 71.

⁴⁷ Ovvero una calzatura bassa e priva di allacciatura molto diffusa a Venezia. Si veda anche la voce corrispondente nel GDLI.

⁴⁸ Noto incidentalmente che anche buona parte del sistema onomastico delle novelle è palesemente costruito in omaggio a Boccaccio e forse non sarà un caso che ben due delle tre protagoniste veneziane portino lo stesso nome della Lisetta di *Dec.* IV 2.

⁴⁹ Nella novella si insiste poi più volte sulle usanze cittadine (IV 37: «come nella nostra città tutto di veggiamo fare»; IV 45: «come è usanza della patria nostra») e la fanciulla di cui è innamorato Girolamo viene mandata a servizio presso un parente, «bailo» a Corfù, allora appartenente ai domini veneziani.

⁵⁰ Osservo qui che la sventatezza della donna («poco senno aveva», V 15) che per vanità fa apparecchiare la sala da pranzo con lumi a giorno, arazzi e drappaggi, invece che mantenere nascosto l'incontro, ricorda ancora una volta la sciocca Lisetta boccacciana. Di contro la stupefazione del marito che, rientrato dai suoi affari di mercante, si trova davanti ad una scena per lui incomprensibile e che lo vedrà soccombere nei confronti della moglie, ripercorre da vicino la reazione di Arriguccio Berlinghieri, anche nella forma: «Arriguccio stava come trasognato e voleva pur dire: ma veggendo che quello che egli credeva poter mostrare non era così, non s'attentava di dir nulla» (*Dec.* VII 8 40); «parendogli e non parendogli vedere ciò che egli vedeva, e non possendo immaginarsi quello che ciò si volesse dire, come trasognato si stava» (V 27).

sono una prerogativa veneziana, ma la scena appare perfettamente calata nella particolare struttura urbana della città e il lettore si immagina anche la possibilità, *in extremis*, di salvarsi con un tuffo.

L'acqua compare invece solamente nella novella *adiuncta* di Lisetta. Qui la donna si serve della barca per spostarsi rapidamente tra i vari luoghi degli incontri con il suo amante e, proprio grazie ad un particolare tipo di gondola coperta che impedisce lo sguardo all'interno, Dioneo, innamorato ingannato e rifiutato, riuscirà a sostituirsi all'uomo e a ottenere, pur forzatamente, i favori di Lisetta. Mi pare estremamente significativo che, in vista della stampa romana, Brevio si sia preoccupato di chiosare il termine tecnico veneziano che indica questo particolare tipo di copertura («felze») in modo da renderlo intellegibile al di là dei confini linguistici veneti:

tutto solo entrato e fatto abbassar *il felze*, di maniera che Lisetta lui non potesse vedere, la seguitò, e videla uscire di barca, ed in un tal chiassolino entrare;⁵¹

*il Felze, o coperta che la vogliamo chiamare*⁵² (Biblioteca Universitaria Alessandrina, NB 140, $\chi_7 v$).

Brevio dunque, emulo di scarsa fortuna ma certo non sprovveduto del modello boccacciano, nella sua prima raccolta sceglie di dare spazio soprattutto agli «accidenti d'amore» (IV 7), trattandoli nella loro dimensione più carnale e spregiudicata, giocando di variazione con alcune delle situazioni più topiche dei racconti decameroniani. Un marcato gusto lubrico attraversa le novelle, che mostrano i momenti più felici nella caratterizzazione dei luoghi e dei contesti sociali, tratteggiati con un'efficacia che fa certi, se non dell'abilità dell'autore, almeno delle sue buone letture e della tendenza, propria di molta narrativa breve veneta, a declinare i modelli novellistici in chiave marcatamente locale.

⁵¹ *Novelle del Cinquecento* cit., pp. 80-81.

⁵² BELFIORE, *Brevio e la novella di Dioneo e Lisetta* cit., p. 279.

«Veduto lo stile del Boccaccio [...] pareami desiderar un non so che più oltre».
*Il Decameron nella riflessione retorico-linguistica di Speroni e di Tomitano**

Alessio Cotugno

Ed oso dire infiniti in quel tempo mille fiato aver letto da capo a piedi il Decamerone, che mai non videro pure una volta la pestilenza descritta in sulla fronte di quel volume.

S. SPERONI, *Orazione in morte del cardinale Pietro Bembo*

1. Il sottotitolo, e in particolare la formulazione «riflessione retorico-linguistica di Speroni e di Tomitano», esige senz'altro un paio di precisazioni.

Il primo aspetto investe le dinamiche comunicative della dialogistica speroniana. Com'è noto, alla lunga biografia di Speroni (che morì quasi novantenne, nel 1588) e alla varietà di ambienti e circuiti comunicativi con cui venne in contatto (Studio, accademie, corti ecc.) corrisponde una produzione assai vasta. L'edizione delle sue *Opere*, pubblicata da Marco Forcellini e Natale Dalle Laste nel 1740 ammonta a cinque tomi di circa

* Si adoperano le seguenti abbreviazioni: S (seguito dal numero del tomo e, ove necessario, dalla pagina o dalle pagine citate) = *Opere di m. S. Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, [a cura di M. Forcellini e N. Dalle Laste] Venezia, Domenico Occhi, 1740, 5 voll.; T = *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, t. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.

cinquecento pagine ciascuno, e si tratta della punta di un iceberg: la mole delle opere manoscritte, autografe e no, è ingente; solo nella Biblioteca Capitolare di Padova (ms. E 13 VI) si conservano diciassette voluminosi in folio, per un totale di circa 9.000 carte.¹ Tanta vastità non si traduce però in varietà di generi: se non mancano, in questa produzione, il trattato o il trattatello, l'orazione, il teatro, la poesia, è però al dialogo che Speroni ha consacrato la parte più cospicua del suo impegno: nel mezzo secolo che intercorre fra il giovanile *Dialogo d'amore* (ante 1537) e il *Dialogo della istoria* (cui lavorò fino alla morte), Speroni rimase fedele a questo genere testuale, devolvendo ad esso buona parte del suo impegno: basti pensare che il *corpus* dei suoi *Dialoghi* (18 testi) è inferiore solo a quello di Brucioli e di Tasso.² I dialoghi, dunque, costituiscono inevitabilmente la fonte principale per la ricostruzione del pensiero linguistico e retorico speroniano. Proprio riguardo a questo aspetto l'interprete (di oggi come di ieri) incontra un primo ostacolo. Dal punto di vista formale il *corpus* dei dialoghi di Speroni è omogeneo e registra una netta prevalenza della forma di tipo mimetico puro o extradiegetica, sul modello platonico. Dialoghi teatrali, dunque; dialoghi-commedie (come si legge nell'*Apologia*),³ in cui si imitano, riproducendoli senza filtro narrativo, i discorsi dei personaggi e dai quali è perciò assai difficile e azzardato ricavare il punto di vista dell'autore.⁴

¹ Sulla tradizione manoscritta delle opere di Speroni cfr. il contributo di Claudio Bellinati nel volume *Sperone Speroni*, Padova, Editoriale Programma, 1989 («Filologia veneta», II), pp. 323-356; cfr. inoltre S. BERNARDINELLO, *Catalogo dei codici della Biblioteca capitolare di Padova. In appendice gli incunaboli con aggiunte manoscritte*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2007, 2 voll.; su quella a stampa cfr. M. MAGNANI, *Bibliografia delle opere a stampa in Sperone Speroni* cit., pp. 275-322.

² S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secoli XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, p. 52.

³ L'affermazione «ogni dialogo sente non poco della commedia» si legge in T, p. 684. Su queste dinamiche cfr. ora il mio «*In persona propria: dinamiche enunciative e situazioni testuali della letteratura filosofica in volgare (Sperone Speroni e Alessandro Piccolomini)*, in *La voce del personaggio. Saggi sul teatro dal XVI al XXI sec.*, a cura di V. Caputo, Roma, Fabrizio Serra (= «Rivista di letteratura teatrale», XIII), 2020, pp. 15-44.

⁴ Cfr. J. R. SNYDER, *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1989; O. ZORZI PUGLIESE, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1995; EAD., *Il concetto ludico di dialogo. Problema testuale nell'Apologia dei dialoghi di Sperone Speroni*, «Il veltro», XL, 1996, pp. 340-344; CH. HABERL, «*Di scienza ritratto*». *Studien zur Italienischen Dialogliteratur*

D'altra parte (col che veniamo al secondo aspetto), proprio Tomitano ha finito per costituire la fonte privilegiata cui attingere per ricostruire le posizioni speroniane, talvolta in maniera un po' ap problematica, poiché di fatto egli è responsabile anche della costruzione di una *vulgata* speroniana. I suoi *Ragionamenti della lingua toscana*, pubblicati nel 1545 e ristampati l'anno successivo accresciuti di una sezione in cui vengono confrontate la *Retorica* aristotelica e quella ciceroniana,⁵ costituiscono un resoconto della burrascosa reggenza di Speroni all'interno dell'Accademia degli Infiammati (di cui fu eletto principe nel 1541):⁶ di fatto, nonostante il titolo (*ragionamenti* vale nella semantica dell'italiano antico come sinonimo appunto di dialoghi),⁷ l'opera consiste sostanzialmente in un monologo di Speroni: da qui, quell'uso documentale cui si è accennato. In una veste molto rimaneggiata e ampliata (quasi il doppio della mole iniziale), quest'opera venne ripubblicata nel 1570, col titolo *Quattro libri della lingua thoscana*.⁸

des Cinquecento und ihren epistemologischen Voraussetzungen, Neuried, Ars Una, 2001; PH. GUÉRIN, *Les étincelles et le labyrinthe: dialogue et pouvoir de la parole selon Sperone Speroni*, in *Parole et pouvoir 1. Le pouvoir en toutes lettres*, a cura di M. Schuwer, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, pp. 77-98.

⁵ *Ragionamenti della lingua toscana, doue si parla del perfetto oratore, et poeta uolgari, dell'eccellente medico et philosopho Bernardin Tomitano, diuisi in tre libri* [Venezia: Giovanni Farri & fratelli] (In Venetia, per Giouanni de Farri et fratelli, al segno del Griffio, 1545); *Ragionamenti della lingua toscana di m. Bernardin Tomitano. I precetti della rethorica secondo l'artificio d'Aristotile et Cicerone nel fine del secondo libro nuouamente aggiunti*, ivi.

⁶ Per questa accademia e una bibliografia aggiornata su di essa rinvio alla scheda di Maria Teresa Girardi per la *Encyclopedia of Renaissance Philosophy* diretta da Marco Sgarbi, Dordrecht, Springer, 2015 (versione online: DOI 10.1007/978-3-319-02848-4_335-1); F. TOMASI, *L'Accademia degli Infiammati*, in A. BETTONI ET AL., *Intellettuali e uomini di corte. Padova e lo spazio europeo fra Cinque e Seicento*, a cura di E. Pietrobon, Presentazione di R. Rizzuto e A. Oboe, Roma-Padova, Donzelli-Padova University Press, 2021, pp. 241-247 (e pp. 284-285 per la bibliografia). Cfr. inoltre *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, a cura di S. M. Vatteroni, Berlin, Italien/Zentrum-Freie Universität Berlin, 2019. Per la successione dei principi è tuttora fondamentale V. VIANELLO, *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988.

⁷ Sulla semantica di *conversare* (e *ragionare*) è importante R. TESI, *Parole chiave del vocabolario comportamentale nelle società di Antico regime: 'conversare' e 'conversazione'*, «Storie e linguaggi. Rivista di studi umanistici», IV, 2018, pp. 113-161.

⁸ *Quattro libri della lingua thoscana. Di m. Bernardino Tomitano. Oue si proua la philosophia esser necessaria al perfetto oratore, et poeta con due libri nuouamente aggiunti, de*

Qui il centro della trattazione passa dalla poesia alla prosa, e specialmente all'oratoria, ma cambia soprattutto l'orchestrazione dialogica, che si fa più movimentata, anche se Speroni conserva un'indubbia rilevanza.

Se è vero che, nel passaggio dall'una all'altra opera, a mutare è anche l'atteggiamento verso Bembo e di conseguenza verso Boccaccio, resta però costante la sostanziale marginalità del taglio propriamente linguistico delle due opere. Se si eccettuano alcune considerazioni, attribuite a Speroni, sui termini usciti dall'uso e la condanna dei toscanismi più marcati, peraltro riconducibili in larga parte al lessico decameroniano, la dimensione linguistica viene assorbita all'interno di un disegno più ampio, vale a dire (per riassumerlo nelle parole di Michele Colombo, che ha approfondito proprio gli aspetti grammaticali dei *Quattro libri*), «completare le *Prose* di Pietro Bembo con una retorica e poetica del volgare».⁹

Ancora Colombo (ma già Antonio Daniele)¹⁰ ha ricondotto la maggiore diffidenza nei confronti di Boccaccio registrabile nei *Quattro libri* all'inserimento del *Decameron* nell'Indice dei libri proibiti del 1559 e del 1564 (si ricordi che Tomitano venne accusato di eresia nel 1555).¹¹ Va però evidenziato che il maggior riserbo nei confronti del modello decameroniano e con esso la distanza dai precetti retorici bembiani coincidono con quella pressoché esclusiva attenzione alla prosa (all'oratoria e alla trattatistica in particolare) che, come accennato, costituisce il vero scarto dei *Quattro libri* rispetto ai *Ragionamenti*.

In un passo gravido di implicazioni, lo Speroni tomitaniano distingue fra la situazione della letteratura umanistica in latino, nella quale «vi è un Cicerone, ultimo termine della facondia romana [...], e per conseguente degno d'esser solo e da ciascuno imitato», e quella della letteratura volgare,

i precetti richiesti à lo scriuere, et parlar con eloquenza, in Padoua, appresso Marcantonio Olmo, 1570 (In Padoua, per Lorenzo Pasquati, 1569).

⁹ M. COLOMBO, *Bernardino Tomitano e i Quattro libri della lingua Thoscana*, in *Momenti del petrarchismo veneto: cultura volgare e cultura classica tra Feltre e Belluno nei secoli XV-XVI*. Atti del convegno di studi (Belluno-Feltre, 15-16 ottobre 2004), a cura di P. Pellegrini, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 111-133: 121.

¹⁰ Cfr. A. DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, in *Sperone Speroni* cit., pp. 1-53.

¹¹ Cfr. il passo in cui Boccaccio è definito «freddissimo, spesse volte curioso, taluna inetto, e specialmente ove di Dio licenziosamente ragiona» (TOMITANO, *Quattro libri* cit., c. 43v).

alla quale lo schema del ciceronianismo non è applicabile poiché non è opportuno eleggere a modello chi, come il Boccaccio, «piegò la felicità del suo stile a scrivere solamente amori e novelle». ¹²

Si osservi il blasone rivolto dal veneziano Michele Barozzi (professore nello studio di Padova) al Certaldese, accusato di essere «semplice umanista» (non va meglio a Petrarca, accompagnato dallo stesso attributo riduttivo e qualificato come semplice poeta): «[Boccaccio] era stato un semplice humanista, et [...] perciò le sue opere erano favole di romanzi et novelle senza una piccola parte che di dottrina philosophica ci renda alcuno odore». ¹³ Il ricorso al sostantivo *umanista* non è casuale, perché esso porta con sé l'eco di quella semantica negativa impressagli da Speroni (che a sua volta aveva alle spalle un'illustre tradizione). ¹⁴ Si noti che una tale diffidenza è la risposta a quella mostrata dagli umanisti nei confronti dei filosofi, la cui professione, come osserva nel *Dialogo della istoria* Silvio Antoniano, riferendosi in particolare a Pietro Pomponazzi, «da tutti i gramatici, e forse ancora da qualche dotto in umanità sarà tenuta ignoranza». ¹⁵

2. Assieme a Petrarca, Boccaccio costituisce la sineddoche o se si vuole l'ipostasi di un attacco a un caposaldo della teoria retorica bembiana (il cosiddetto 'ciceronianismo volgare'): ¹⁶ quel principio d'imitazione responsabile, secondo Speroni, di sottomettere le risorse dell'*inventio* alle norme dell'*elocutio*. ¹⁷

¹² Ivi, c. 252v.

¹³ Ivi, c. 82v. Su questo passo cfr. anche V. VIANELLO, *Tra 'ars' ed 'ingenium': il Decameron nella critica del primo Cinquecento*, «Studi sul Boccaccio», XVI, 1987, pp. 361-384: 377.

¹⁴ A. COTUGNO, *La scienza della parola. Retorica e linguistica di Sperone Speroni*, Bologna, il Mulino, 2018, cap. 1.

¹⁵ Si legge in S II, p. 252.

¹⁶ La formula *ciceronianismo volgare* dà il titolo al cap. 4 di M. VITALE, *Le Prose di P. Bembo e le prime grammatiche italiane del secolo XVI*, Milano, La Goliardica, 1955, pp. 205 sgg.

¹⁷ Per quanto riguarda la riflessione di Tomitano su questo aspetto (e i suoi debiti con Speroni) è fondamentale M. T. GIRARDI, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 161 sgg. (*Il principio d'imitazione negli scritti speroniani e nei Quattro libri*): 164; cfr. anche DANIELE, *Sperone Speroni* cit., p. 17.

Esso, secondo lo Speroni tomitaniano, finisce per limitare l'orizzonte espressivo del volgare a «cose d'amore, descrizioni di rivi e poggi, mormorii di fontane e canti di Filomena». ¹⁸

Anche in questo caso va rilevata l'aderenza all'atteggiamento dello Speroni reale, che polemizza con chi sostiene che «la lingua volgare non può parlare se non d'amore». ¹⁹ Sembra istruttivo il confronto con la posizione dell'umanista Paolo Manuzio nel già citato *Dialogo della istoria*, contraria a quella del filosofo Gerolamo Zabarella:

Ma dalla debolezza di questa tenera nostra lingua [...] mi dà il core di dimostrativamente provare che ella sia atta a null'altra cosa che a dover dir solamente, parlando in bocca di alcuna femmina il verno al fuoco o in qualche prato la state tra l'erba e i fiori, la novelletta di quel Ferondo o della Alibecche, sì bassamente che appena si oda, e non a scriver le paci e l'armi delle repubbliche o de' monarchi per divulgarle e onorarle. ²⁰

La critica al «sistema linguistico della ripetizione», ²¹ colpevole di ridurre il poetabile al solo repertorio erotico o bucolico, si esprime anche attraverso la tastiera espressiva della parodia: accade in un lungo passo dei *Ragionamenti* (circa dieci pagine), dove Speroni elenca, esaurendola, la topica esangue del petrarchismo, mettendo a dura prova la resistenza di Matteo Macigni, che finisce per addormentarsi vinto dalla *dolcezza* (*dulcedo*: è parola chiave) tanto dei *verba* quanto delle *res* (forma e materia):

Havea queste parole di dire fornito M. Sperone quando il Barocci [*scil.* Michele Barozzi] e M. Paolo [*scil.* Paolo Manuzio] sopra di questa materia ragionando, dopo aversi di molte cose quando da l'una parte, quando dall'altra sopra di questo fatto detto, *s'accorsero che il Macigni, piegato il mento sopra del petto, dormiva*, onde ciascuno avvedendosi di ciò sorrise alquanto e rachetaronsi tutti immantinente. [...] *La dolcezza non meno delle parole di M. Sperone che della materia da lui raccontata mi ha*

¹⁸ TOMITANO, *Quattro libri* cit., c. 163v.

¹⁹ S V, p. 543.

²⁰ T, p. 354.

²¹ Ovvio il riferimento ad A. QUONDAM, *Dall'abstinendum verbis alla «locuzione artificiosa». Il petrarchismo come sistema linguistico della ripetizione* (1973), in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 181-199.

*di maniera sopra preso e vinto che io hora mi addormentai [...] Forse volevate inferire la noia e il rincrescimento, rispose lo Speroni immantinente al Macigni, essere stato della mia digressione circa alli poeti cagione del vostro addormentarvi.*²²

Questo brano trova forse un addentellato nel *Della retorica*, laddove Antonio Brocardo fornisce un lungo elenco di voci tipicamente petrarchesche, a loro volta tesaurizzate dal Bembo delle *Prose* (*uopo, unquanco, sovente, gioia, speme, rai, disio* ecc.).²³

Su queste corrispondenze tra le due opere riguardo alla critica al principio d'imitazione si rimanda al confronto seguente, dal quale escono ulteriormente confermati questi travasi delle posizioni speroniane nello Speroni tomitaniano:

S. SPERONI, *Dialogo della retorica*, pp. 661-662.

BROCARDI. [...] dal quale [*scil. Trifon Gabriele*] benignamente aiutato vidi e intesi perfettamente quei due auctori, li quali, non sapendo che *notar* mi dovesse, avea trascorso più volte. Questo nostro buon padre *primieramente* mi fece noti i vocaboli; poi mi diè regole da conoscere *le declinazioni e coniugazioni de' nomi e verbi toscani; fnalmente gli articoli, i pronomi, i participii, gli adverbii, e l'altre parti d'orazione distintamente mi dichiarò*: tanto che accolte in una le cosette imparate io ne composi una mia grammatica.

B. TOMITANO, *Quattro libri della lingua thoscana*, c. 248r.

SPERONI. Ma ritornando con la memoria a l'ordine da me tenuto nel divenir nella thoscana lingua se non eloquente, almen *diligente osservatore, primieramente tutte le voci di sì fatta lingua osservai ad una ad una: quelle in certo ordine sommariamente collocando: e tutti i loro casi, generi, numeri e tempi raccogliendo, et esse tra lor componendo con quel più destro modo ch'io poeti*, mi ingegnai di non dir parola in prosa che boccacciana non fusse, né in verso voce che al paragone del Petrarca non si mantenesse per buona.

²² Si cita da A. AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2002, p. 43.

²³ T, pp. 658, 664.

Non basta, tuttavia, limitarsi ai riscontri puntuali (con ciò che di rassicurante essi quasi sempre offrono all'interprete); occorre, infatti, fare un passo avanti e tentare d'integrarli nell'economia di un discorso più ampio, volto a ricostruire il sistema di cui sono espressione (o, per riesumere una parola d'ordine dello strutturalismo, forse troppo precocemente archiviata, *funzione*).

La questione è decisiva anche in rapporto a quanto osservato all'inizio di questo contributo, poiché, se considerate singolarmente, tali analogie rischiano di essere intese solo come documenti della posizione speroniana, mentre, viste nel loro insieme e alla luce della *ratio* cui soggiacciono, le riprese di Speroni da parte di Tomitano si rivelano funzionali alla costruzione di un *monumento* speroniano, che risponde a disegni e obiettivi autonomi;²⁴ esse agiscono, a loro volta, sullo sfondo della polemica di lunga durata tra toscani e lombardi.²⁵

Mi limito a qualche esempio concreto. Quanto si è osservato poco sopra a proposito della dolcezza di parole e materia consente d'inquadrare le riserve speroniane su Boccaccio alla luce della separazione tra *sapientia* ed *eloquentia* (la cui unità costituiva l'impalcatura dell'edificio pedagogico umanistico). Tale divorzio costituisce la premessa da cui muove il discorso retorico speroniano, come ha mostrato Francesco Bruni nel suo pionieristico saggio del 1967:²⁶ essa si riflette direttamente sul vocabolario critico dell'autore, come mostra l'uso in senso spregiativo, come blasoni, di parole

²⁴ Su questo aspetto cfr. DANIELE, *Sperone Speroni* cit., p. 49: «Il dialogo del Tomitano non presenta la dilemmatica contrapposizione di posizioni e di caratteri del *Dialogo delle lingue* speroniano, ma certo ordina ed espone – penso fedelmente, anche se in forma apologetica – il credo linguistico dello Speroni» e, soprattutto, GIRARDI, *Il sapere* cit., p. 170: «Fedele alle idee da lui [*scil.* Speroni] professate, la posizione dello Speroni tomitaniano in fatto di lingua e di imitazione, pur in un contesto, come quello dei *Quattro libri*, preoccupato di salvaguardare l'imprescindibilità degli *exempla* classici e moderni».

²⁵ Su cui sia consentito rinviare al mio *La natura e la regola (ancora su toscani e 'lombardi')*, in *Apprendere una lingua tra uso e canone letterario. Gli esempi nella riflessione grammaticale in Europa (secoli XVI-XVIII)*, a cura di A. Polo ed E. Pietrobon, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 9-36.

²⁶ F. BRUNI, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati* (1967), in ID., *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, a cura di R. Casapullo et al., con la collaborazione di R. Piro, Firenze, Cesati, 2017, pp. 603-649; dello stesso autore cfr. anche *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969.

come *grammatico* (con l'astratto *grammatica*) e il già analizzato *umanista* (col sinonimo *letterato*).

Nell'orazione scritta per la morte di Bembo,²⁷ se a questo è attribuito il merito di avere finalmente permesso di apprezzare il «valore» delle tre corone, il riconoscimento è malizioso, poiché un tale apprezzamento è fondato sull'opposizione tra intendimento degli «stili e dell'eleganza delle parole», ai quali è fatta risalire l'autentica gloria dei tre archetipi volgari, e quello delle «cose».²⁸

A sua volta, è complementare a questo atteggiamento l'elogio di alcune fra le più boccacesche (Pozzi)²⁹ novelle del *Decameron* (Rustico e Alibech: III 10; Alatiel: II 7; Peronella: VII 2) in bocca al Cortegiano, vale a dire il più fisico, corporale dei personaggi del *Dialogo delle lingue*, come ha chiarito Mazzacurati³⁰ (Pozzi ha parlato di «grossolano contenutismo»):³¹

CORTEG. Ben vi credo ciò che dicete; peroché qualunque volta io leggo alcune novelle del nostro Boccaccio, uomo certamente di minor fama che Cicerone non è, io mi sento tutto cangiare, massimamente leggendo quella di Rustico e d'Alibech, d'Alatiel, di Peronella e altre cotali le quali governano i sentimenti di chi le legge e fanno fargli a lor modo. Per tutto ciò io non direi dover uomo arguire l'eccellenza d'alcuna lingua; più tosto credo la natura delle cose descritte avere virtù d'immutare il corpo e la mente di chi legge.³²

Si veda in particolare l'opposizione tra l'eccellenza di una lingua e la natura delle cose descritte, quest'ultima in grado di agire sul corpo e la mente di chi legge (un passo che, nel suo complesso, rappresenta un reper-

²⁷ Sulla quale cfr. il mio *Bembo dopo Bembo. L'Orazione in morte del Cardinale di Sperone Speroni. Con in appendice B. Varchi, Orazione funebre sopra la morte del reverendissimo cardinal Bembo e Alvise Cornaro, Pianto per la morte del Bembo*, Padova, Cleup (Romanistica patavina), i.c.s.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ T, p. 601.

³⁰ G. MAZZACURATI, *Il «cortegiano» e lo «scolare»* (1977), nel suo *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 237-259.

³¹ Cfr. il commento di Pozzi *ad loc.*

³² T, p. 594.

to di grande importanza, che consente di recuperare una specifica modalità di fruizione dei materiali estetici).

Non può meravigliare allora il fatto che il canone novellistico proposto dal più formalista, il più ciceronianista *idest* bembista dei personaggi speroniani, il Brocardo (pre-conversione o pre-pentimento) del *Dialogo della retorica* sia diverso da quello del *Cortegiano*; diverso perché fondato su un differente ordine di problemi:

BROCARDO. Dunque in qual modo vi dirò io che 'l Boccaccio, fuggendo il verso, la orazione delle sue *Centonovelle* s'ingegnasse di numerare? Certo questa non è impresa da scherzo, né io l'ho presa perché io mi vanti di consumarla e condurla a buon fine, ma accioché conosciate quali e quanti insin ora siano stati i miei studii e di che piccola utilità, dopo lunga fatica, mi sono suti cagione. Voi oggidì, se non altro, si almeno di meglio spendere il vostro tempo, che io il mio non seppi fare, imparerete a mie spese. Considerando con diligenza or le parole, le quali usa il Boccaccio e di cui dianzi vi ragionai, or la lor composizione, ora i fini d'alcune clausule, or le materie delle novelle, niuna cosa mi si parava inanzi che numerosa, cioè compita e da ogni parte perfetta, non mi paresse di ritrovarla. È il vero che per diverse cagioni ciò avenir giudicava, e or natura e ora arte lo esistimava; e per dirvi ogni cosa, or con gli orecchi del corpo, or con la mente dell'intelletto di così credere mi consigliava. La eleganza e antichità de' vocaboli co' loro suoni piacevoli le mie orecchie, naturalmente di diletto desiderose, compitamente addolcivano; la proprietà e traslazione, la natura d'alcune cose perfettamente all'intelletto rappresentando, senza modo mi diletavano. Fanno ancora in un'altra guisa numerose le sue novelle i pari, i simili e i contrarii, li quali, si come è loro natura, alcune volte in alcune clausule pienamente corrispondendosi, nel paragone acquetandomi, non potevano non contentarmi. *Per la qual ragione a me pareva di poter dire gli avvenimenti di Pinuccio e di Nicolosa, di Spinelloccio e del Ceppa, di Cimone, di Salabetto, d'Ambrogiuolo e di Bernabò, beffa a beffa, ingiuria ad ingiuria e caso a caso totalmente quadrandò, le lor novelle far numerose. Numerosa altresì possiamo dire la orazione, ove il fante di frate Cipolla Guccio Imbratta, ove la bellezza della Valle delle donne, la grossezza di Ferondo, la vanità di madonna Lisetta, la confessione di ser Ciappelletto e finalmente la mortalità di Firenze ci è descritta sì fattamente che più oltra non si desidera. Parla ancora in alcuni luoghi or la Licisca, or Bentivegna del Mazza, or la suocera d'Arriguccio, or la moglie di quel di Chinzica, e*

dice cose e parole in maniera alla persona convenienti, che par che intiera ne la ritraggono, quello formando col puro inchiostro che Tiziano solennissimo dipintore co' colori e con l'arte sua non potrebbe adombrare. [...] Senza altro numero è numerosa la orazione. E tale è quella delle novelle, alla quale fu sì intento il Boccaccio, che alcune volte, uno e due versi nascendone, o non gli vide o veduti di levarneli non si curò; ma, quasi ellera o caprifici che da sé stessi fra sasso e sasso grossolano, nelle sue prose li comportò. Ma così come dalle parole ben composte fra sé medesime alcuna volta per la prosa delle novelle nascono versi, de' quali quanto sono migliori tanto è peggio abbondare, così in esse molte fiata, anzi sempre, varii numeri d'orazione parte gravi, parte vaghi e leggiadri sono usati di pullulare con essi: quali il Boccaccio non più a caso, o per natura delle parole, ma con leggiadro artificio va legando le sue sentenzie, quelle in quadro acconciando e fra i termini delle loro clausule compitamente accogliendo.

Al centro del discorso di Brocardo è la componente ritmica, 'numerosa', della prosa boccacciana (che la prosa, pur essendo numerosa, non dovesse contenere versi, era nozione comune, sulla quale molto insisteva Cicerone).³³

Su questo specifico punto Tomitano attribuisce a Speroni un'esplicita rivendicazione di autonomia dal modello boccacciano, che però non implica una sua completa archiviazione, ma certo un forte scarto rispetto agli indirizzi stabiliti da Bembo. Se questi, eleggendo ad archetipo solamente Boccaccio, aveva inteso «far uno stile boccacciano senza più», in tal modo correndo il rischio di abbandonarsi a un'imitazione pedissequa e «affettata» (quella cui incorre il Brocardo speroniano), lo Speroni tomitaniano si attribuisce invece il merito di aver perseguito la ricerca di «uno stile del *suo* proprio numero numeroso»,³⁴ vale a dire rivendica la propria individualità letteraria.³⁵ Qual è questo stile? La rivendicazione esplicita dello Speroni tomitaniano può trovare corrispondenza nella prassi linguistico-stilistica

³³ T, pp. 668-669 (con il commento di Pozzi *ad loc.*); sul numero vd. DANIELE, *Sperone Speroni* cit., p. 49, nota 158 e GIRARDI, *Il sapere* cit., pp. 169 sgg.

³⁴ Per il passo (TOMITANO, *Quattro libri* cit., c. 253r) cfr. COLOMBO, *Bernardino Tomitano* cit., p. 120.

³⁵ GIRARDI, *Il sapere* cit., p. 170.

dello Speroni dialogista, che come ha mostrato Elisabetta Himmel,³⁶ si colloca nel solco dell'edonismo linguistico cinquecentesco (mi riferisco, in particolare, alla linea individuata a suo tempo da Cesare Segre).³⁷

Nel *Delle lingue*, d'altra parte, si assiste a continue riprese di costrutti boccacciani, che vengono risemantizzati.³⁸ Tali riprese boccacciane risultano ancora più interessanti se si considera che in quest'opera a esprimersi alla maniera di Boccaccio è, un po' paradossalmente, il filosofo Pietro Pomponazzi («Peretto», nel dialogo),³⁹ del quale sono note le scarse preoccupazioni formali e che, rivendicando nel dialogo il primato della sapienza sull'eloquenza, considerava le lingue strumenti neutrali per la comunicazione del pensiero. Queste riprese boccacciane per voce del Peretto speroniano possono a loro volta essere accostate ai numerosi prelievi di versi, emistichi, sintagmi petrarcheschi nella *Canace*: riprese attive, non meccaniche, poiché il modello è sottoposto a cambiamenti sottili, secondo una *variatio* che agisce sul piano dell'*ordo verborum* o del genere grammaticale, e investe anche gli elementi delle coppie aggettivali più stabili e collaudate della *koinè* petrarchista.⁴⁰

Proprio quando imita i modelli volgari, dunque, Speroni finisce col metterne in luce l'insufficienza, o comunque col presentarli attraverso una lente straniante: un tale atteggiamento risente certamente di quella propensione alla parodia caratteristica dell'indole irriverente di Speroni, ma è soprattutto conseguenza del geniale strabismo di questo autore, capace di affrontare le questioni retoriche con gli strumenti del filosofo e i pro-

³⁶ Cfr. E. HIMMEL, *Sulla prosa dello Speroni*, «Lingua e stile», XXII, 1987, pp. 221-245.

³⁷ C. SEGRE, *Edonismo linguistico del Cinquecento* (1953), in ID., *Lingua stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976², pp. 369-396.

³⁸ Lo aveva notato per primo F. BRUNI, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, Utet, 1985, p. 437; cfr. anche VIANELLO, *Tra 'ars' ed 'ingenium'* cit., pp. 381-383.

³⁹ Su questo punto sia consentito di rinviare al mio *Il maestro e lo 'scolare': Pomponazzi e il programma linguistico di Speroni*, in *Fare filosofia in italiano*. Atti del Convegno (Firenze, Accademia della Crusca, 22-23 novembre 2021), a cura di F. Minazzi, Udine, Mimesis, i.c.s.

⁴⁰ Cfr. S. SPERONI, *Canace e scritti in sua difesa* – G. GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, a cura di Ch. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, pp. 185 sgg.

blemi filosofici con l'attrezzatura del letterato; per dirlo nei termini del primo *Discorso sopra Virgilio*, «il filosofo, cui non è professione la poetica, appunto per non esser sua professione, ha saputo trovar quel che altri non ha veduto, perché non ne hanno cercato, ma hanno cercato altre cose». ⁴¹

3. La spinta al superamento innerva gli scritti speroniani, i *Ragionamenti* e soprattutto i *Quattro libri* di Tomitano.

Più volte in quest'opera lo Speroni tomitaniano sottolinea l'ambivalenza del modello boccacciano: il suo primato è provvisorio, dovuto a un insieme di circostanze e destinato a essere superato: «Onde si risolveva a credere che egli non abbia tolto la speranza a' posteri di avvicinarsi all'esempio del perfetto oratore, posto che egli sia il più eloquente prosatore che *fin ora* abbia scritto novelle o favole nelle sue giornate». ⁴²

Come ha osservato Mariateresa Girardi, «entrando nella tradizione moderna degli scrittori in volgare, l'esemplarità è rintracciabile esclusivamente nell'ambito poetico, mentre il Boccaccio appare, *come era apparso al Bembo*, il meglio dal punto di vista linguistico, ma insufficiente come modello per una prosa italiana alla ricerca di uno stile adeguato al genere illustre». ⁴³

Nel passo seguente, da cui è estratta la testa del titolo di questo intervento, Speroni offre una riflessione articolata su questo aspetto: ⁴⁴

Mi diedi a considerar i toscani scrittori molto diligentemente: ove oltre Dante, il Petrarca e il Boccaccio, pochissimi ritrovando tra moderni che si potessero prometter l'immortalità del nome e oltre ciò veduto lo stile del Boccaccio tutto donato a le novelle e a cose d'amore, pareami disiderar un non so che più oltre, che io medesimo non sapea quale egli si fusse. Vero è che non vedendo di lui (de la lingua intendo, non de la materia) uomo parlar in prosa più ornatamente, mi diedi a credere che egli ne la nostra lingua fosse il Demostene o il Cicerone. Ma perché, leggendo anco Dante e il Petrarca, mi si faceano incontro di belle e leggiadre forme di parlare le quali di poco cangiate dal suono del verso al

⁴¹ S IV, p. 442.

⁴² TOMITANO, *Quattro libri* cit., c. 84v.

⁴³ GIRARDI, *Il sapere* cit., p. 167.

⁴⁴ TOMITANO, *Quattro libri* cit., cc. 207v-208r, su cui GIRARDI, *Il sapere* cit., pp. 167 sgg.

numero della prosa mi pareano riuscir vaghe e piacevoli oltre modo, per questo diliberai con la dolcezza di quelle e con le voci del Boccaccio fare uno temperamento in cui la gravità con la piacevolezza si venisse a giugner insieme. Il Bembo, uomo veramente divino e nel imitar senza pari, consapevole di quanto più valea imitando che da se stesso scrivendo,⁴⁵ per altra via di questa corse al segno della laude. Perciò che nei versi solamente si sforzò d'assomigliarsi al Petrarca, sì come al Boccaccio ne le prose. Il che è assai meglio che senza imitar alcuno essemplio darsi a lo scrivere, come molti fanno, da se stessi, inettamente o versi o prose componendo. A me piacque l'imitatione in ogni tempo. Ma, come dissi, ne la lingua toscana non lodai l'imitatione d'un solo Boccaccio come bene lodo coloro che, latinamente scrivendo, imitano un solo Marco Tullio, da che egli è tra latini il migliore d'ogni altro et gionto al sommo de la perfettione, cui accrescimento non si dà in alcun modo; il che per avventura del Boccaccio non si può dire, e specialmente volendo noi scriver altro che novelle o accidenti d'amore.

Anche in questo caso, la sovrapponibilità (che è quanto dire la continuità degli indirizzi retorici, sotto questo rispetto specifico) fra lo Speroni di Tomitano e lo Speroni dialogista è facilmente documentabile, come emerge dal confronto tra il brano appena citato e il passo seguente, tratto dal *Della retorica* (è Brocardo a parlare):

Ma che posso io? Certo questa è colpa de' nostri padri toscani, li quali, non curando le cose gravi [*gravi*: tecnicismo retorico] che alle dottrine pertengono, solamente delle [*scil. cose*] *amoroze* con *novellette* e con rime si dilettono di parlare.⁴⁶

Si osservi, in particolare, la corrispondenza fra «[cose] amoroze» e «no-

⁴⁵ Ivi, p. 168, parla di «elogio ambiguo», allorché Tomitano sottolinea, «dell'autore delle *Prose*, l'eccellenza dell'imitare derivata dalla consapevolezza del proprio limite come scrittore autonomo».

⁴⁶ T, p. 657. Cfr. inoltre S. SPERONI, *Dialogo d'amore* (ivi, p. 544 – a parlare è Tullia d'Aragona): «di tai nostri ragionamenti pregate Amore che ne componga una novelletta ove il vostro nome si scriva, non altramente che ne' Dialoghi di Platone si faccia quello di Diotima» (su quest'ultimo passo vd. HIMMEL, *Sulla prosa* cit., p. 245: «tra linearità sintattica e illuminazione analogica», i personaggi «presentati coi loro propri nomi, nel dialogo assumono la veste che le loro parole gli attribuiscono»).

vellette», nell'ultimo brano, e «novelle o accidenti d'amore», in quello precedente, dove si ha una specializzazione del lessico in direzione aristotelica (*cose* > *accidenti*), come si conviene al diverso *status* degli interlocutori: lirico l'uno (Brocardo), filosofo l'altro (Speroni).

Il brano tomitaniano non solo mostra affinità con il *Della retorica*, ma sembra richiamare allusivamente anche un celebre passo del secondo libro delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, laddove egli afferma che il volgare antico è migliore del moderno e soprattutto che dopo il Trecento la lingua volgare non ha più dato prova di crescere di qualità: «non che passar più oltre, ma pure a questi termini [cioè al livello dei trecentisti] giugnere ancora niuno s'è veduto». ⁴⁷

Si notino, in particolare, tra le corrispondenze più significative, il convergere del discorso sugli *scrittori* toscani e sulla *lingua* (le due parole ricorrono in entrambi i brani); *accrescimento*, che sembra riprendere il *grande crescere della lingua*; ma soprattutto quel *disiderar un non so che più oltre*, che con gli altri indizi sembra costituire la prova di una consapevole ripresa (con ribaltamento di senso) del sintagma *passar più oltre* presente nel passo bembiano.

Assistiamo qui a un procedimento tipicamente speroniano: il trapianto da altri corpi linguistici con mutazione di senso (qualcosa si è visto a proposito dei prelievi boccacciani nel *Delle lingue*), che Tomitano sembra riprodurre, applicandolo a uno snodo argomentativo tra i più decisivi nell'economia dei *Quattro libri*. Non è tutto.

A ciò si aggiunga un ulteriore riscontro, che arricchisce la trama di riferimenti coinvolta nel passo tomitaniano e, in particolare, nella citazione che dà il titolo al presente saggio: mi riferisco alla presenza del «famigerato *non so che* di tradizione tardo-cinquecentesca» che, come sottolineato da Contini (nel grande saggio sulla lingua poetica pascoliana), discende a sua volta da Boccaccio (e fu assunto dallo stesso Bembo). ⁴⁸

Nel caratterizzare lo Speroni personaggio, insomma, Tomitano sem-

⁴⁷ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, II 2, in *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1960, pp. 71-309: 203.

⁴⁸ G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli* (1958), in ID., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 243.

bra riuscito nell'arduo compito di imitare l'atteggiamento discorsivo dello Speroni reale, di cui resta traccia in numerosi suoi scritti.

In uno dei passi in cui più è frontale e diretta la critica nei confronti del modello boccacciano, lo Speroni tomitaniano, cioè, non solo si esprime al modo di Boccaccio ma, come si è sottolineato, cita le *Prose della volgar lingua*: facendo *in re* professione di bembismo?, sarà lecito chiedersi parafrasando un altro noto assunto di Contini (questa volta a proposito di Petrarca).⁴⁹

4. Il confronto – già istituito da Girardi –⁵⁰ tra Bembo e Speroni (e, di riflesso lo Speroni tomitaniano dei *Quattro libri*) non va impostato nei meri termini di una contrapposizione frontale.

Tale contrapposizione, quando è stata sostenuta, ha trovato sostegno in una lettura francamente semplificata delle *Prose*. Come ha osservato Claudio Marazzini,

si dice di solito che la teoria di Bembo colloca la perfezione linguistica nel passato, identificandola in alcuni modelli perfetti ed irraggiungibili, imbalsamandoli, quasi, nel costringere ad imitarli. Di fatto, la teoria di Bembo ebbe queste conseguenze, già implicite nel ciceronianismo dello scrittore, che trasportò indirettamente la sua concezione della lingua nella teoria della lingua volgare: Bembo era favorevole ad una regolamentazione del latino rigidamente aderente al 'periodo aureo' della classicità, cioè fondata sul binomio Virgilio-Cicerone. *Va però osservato che una teoria come quella elaborata nelle Prose non escludeva a priori che la lingua dei moderni arrivasse a pareggiare o superare i meriti dell'antica.* Il tema è trattato all'inizio del secondo libro delle *Prose*, dove si distingue tra la situazione di fatto (quella che l'autore ha sotto gli occhi, suo malgrado), e quanto può accadere in futuro. È vero che il volgare antico è migliore del moderno; è vero che dopo il Trecento la lingua volgare non ha più dato prova di crescere di qualità; ma subito dopo Bembo

⁴⁹ Rimando alla celebre considerazione di Contini su Petrarca, secondo la quale «il poeta reagisce contro il proprio linguaggio meccanico [...]. Come Marx dichiarava: "Io non sono marxista", Petrarca fa *in re* professione d'antipetrarchismo» (in G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in ID., *Varianti e altra linguistica* cit., pp. 5-31: 17).

⁵⁰ Cfr. *supra*.

aggiunge che non può rassegnarsi a credere che la lingua volgare, nata da poco, così giovane a paragone del latino, “così tosto si debba essere fermata, per non ir più innanzi” [...]: le stesse *Prose della volgar lingua*, dunque, avrebbero potuto aprire una stagione gloriosa⁵¹.

Se si accosta allora lo stilema speroniano-tomitano *non so che più oltre* ai bembiani *passar più oltre* e *ir più innanzi* di *Prose II 2*, le distanze sembrano ridursi. Ma sono la prospettiva e le coordinate intellettuali a essere radicalmente diverse.

Mentre «la teoria linguistica» bembiana «si poneva al servizio dello sviluppo *qualitativo* della letteratura» (ancora Marazzini),⁵² quella speroniana invece era tutta rivolta al problema dell'*accrescimento* in termini *quantitativi*, al sorgere cioè di nuove traduzioni, in numero sufficiente da consentire un avanzamento concreto del sapere. Si veda il passo seguente, in cui è il Bembo personaggio del *Dialogo delle lingue* a parlare, e dal quale emerge nitidamente un insinuarsi della prospettiva speroniana in quella bembiana (qui sì un tradimento del pensiero linguistico bembiano): «ma la toscana poco men che perduta, quasi pianta che rinovelle, è rifiorita di nuovo sì fattamente che di breve più d'un Petrarca e più d'un Boccaccio vi si potrà numerare».⁵³

Allorché il Bembo speroniano auspica il sorgere di «più d'un Petrarca e più d'un Boccaccio», egli mostra di preferire all'eccezionale individualità di un numero ristretto di modelli una pluralità indistinta ma – è quel che conta – ampia e consistente di eredi: una pluralità che si potrà, appunto, contare, *numerare*. Alle parole di questo Bembo speroniano-speronizzato fanno eco, più avanti, quelle del Peretto, quando afferma che, grazie al sorgere di volgarizzamenti dei classici del pensiero filosofico scientifico greco, «forse *i buoni filosofanti sarebbero in numero assai più spessi che a' di nostri non sono*, e la loro *eccellenzia* diventerebbe più rara».⁵⁴

L'impostazione speroniana voleva rispondere alle sfide della filosofia volgare, che per il padovano aveva senso solo in quanto oltrepassamento e superamento dei modelli antichi (*aemulatio*). L'avanzamento che lo inte-

⁵¹ Cfr. C. MARAZZINI, *Le teorie*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. 1 (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi, 1993, pp. 231-330: 248-249.

⁵² Ivi, p. 249.

⁵³ T, p. 588.

⁵⁴ Ivi, p. 621.

ressava non era tanto quello di carattere estetico, ma quello, più oggettivamente misurabile, che riguardava l'allargamento degli orizzonti del predicabile e, soprattutto, il progresso della conoscenza. È in questo agognato superamento del sapere degli antichi che, secondo Speroni, si sarebbe potuta realizzare l'autentica imitazione filosofica, come si ricava ancora dal *Delle lingue* (ancora per voce del Peretto). Un aspetto, quest'ultimo, che, invece, era programmaticamente trascurato dal Bembo delle *Prose*, «sottilmente ostile ad ogni prospettiva di incremento quantitativo, di trapianto da altri 'corpi' linguistici e di 'perfezionamento' del 'volgare'». ⁵⁵

Occorre però insistere su un punto: vale a dire che la distanza da Boccaccio non contrappone, ma se mai accomuna Speroni e Bembo, che pure muovono da presupposti assai differenti: diverse, dunque, se non opposte, le premesse, analoghe, in questo caso specifico, le conclusioni.

Quanto a Speroni, l'archetipo boccacciano risultava doppiamente inadeguato: ⁵⁶ sia sotto il rispetto lessicale, poiché esso non rispondeva alle esigenze di arricchimento del serbatoio terminologico richiesto dall'emergere dei nuovi linguaggi del sapere filosofico e, soprattutto, scientifico volgare, ⁵⁷ sia sotto quello sintattico-testuale, poiché la lingua del Certaldese, ingombra di calchi latineggianti, mal si prestava ai fabbisogni di una prosa 'tutta cose', capace di veicolare i contenuti della filosofia naturale. A partire da qui ben si comprendono le ragioni della svalutazione speroniana (ma potremmo dire più largamente 'infiammata') di Boccaccio.

D'altra parte, è ben noto il ridimensionamento del Boccaccio e del modello linguistico-stilistico decameroniano da parte di Bembo. Se per

⁵⁵ Così G. MAZZACURATI, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, p. 163.

⁵⁶ Su questo aspetto, in cui si manifesta una delle più impegnative correzioni al bembismo promosse da Speroni, cfr. BRUNI, *Sperone Speroni* cit., p. 644, nota 75.

⁵⁷ E dalle esigenze di una lingua, l'italiano, che poteva parlare «d'altro che d'amore, come fin hora s'è fatto»: «Onde meglio imiterà Marco Tullio chiunque persuaderà al concistoro la guerra del Turco per la fede di Iesù Christo, che non farebbe se a parola a parola tutta l'oratione havuta da lui in favor della legge Manilia per l'honor dell'imperio di Roma contra di Mithridate si recitasse volgare. Benché molti hanno creduto e credono tuttavia ciò advenire più tosto per più non potere che, perché potendo, non si dovesse Cicerone tutto affatto imitare, dando colpa all'humilità della lingua moderna, alla quale mal si convegna d'altro che d'amore, come fin hora s'è fatto, parlare» (Cfr. S. SPERONI, *Del modo di studiare. Discorso II*, in S II, p. 213).

Speroni era il mondo della prosa boccacciana in sé ad essere inadatto alle sfide poste al suo ambizioso progetto di arricchimento e allargamento degli orizzonti espressivi della prosa volgare, in quanto troppo ristretto e specializzato, per Bembo, sostenitore del solo Boccaccio «oratore», vale l'opposto: in ossequio all'impostazione aristocratica del suo classicismo, per l'autore delle *Prose* si trattava al contrario di selezionare all'interno della gamma stilistica boccacciana quei tratti idonei a leggerlo a modello retorico: occorreva cioè promuovere solamente lo stile del Boccaccio più aulico e sorvegliato, rintracciabile «nel corpo delle composizioni sue» (*Prose*, I 18), rigettando come un elemento estraneo gli scambi dialogici presenti nelle novelle, nei quali attraverso la parola dei personaggi veniva ampiamente sfruttata la tastiera di quel registro comico così caratteristico dello stile del *Centonovelle* e insieme del tutto incompatibile con l'ideale bembiano.

Nelle vicende intellettuali, pur così diverse, di Speroni e di Bembo si manifestano allora, con tutta evidenza, le difficoltà di una versione prosastica del petrarchismo, che di fatto non pare avere avuto corso nella tradizione cinquecentesca,⁵⁸ come Tomitano sembra aver colto con grande lucidità.

⁵⁸ Cfr. S. BOZZOLA, *Purità e ornamento di parole: tecnica e stile nei Dialoghi del Tasso*, Firenze, Accademia della Crusca, 1999, p. 200 (e *passim*).

La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano

Ilaria Tufano

Alle tirate antifratesche di Boccaccio, come è noto, si ispira la polemica di Masuccio contro i religiosi, e contro gli ordini mendicanti in particolare, e spesso anche le beffe e gli atti lascivi dei frati nel *Novellino* sembrano ripetere, amplificare o iperbolizzare quelli delle narrazioni decameroniane. Nel *Decameron*, però, l'ordine religioso a cui i frati ingannatori appartengono non è sempre specificato, e solo attraverso una reticenza 'aggressiva' che copre l'*ordo Praedicatorum* il lettore può riconoscere nei Domenicani uno dei bersagli polemicici dell'autore che, per dirla senza chiaroscuri, contrappone al loro pervasivo progetto culturale una visione del mondo laica e improntata ai principi astorici dell'umanesimo. Di contro Masuccio sembra acceso contro secolari e regolari, e in particolare contro tutti i Mendicanti, come attestano i tanti luoghi in cui tutti gli ordini «che mostrano far miraculi» attraverso le reliquie vengono equiparati. Ciò che un'indagine più attenta può rilevare in aggiunta è che l'acredine del novelliere, diretta verso gli esponenti dei Mendicanti di qualsiasi ordine, in particolare prende di mira l'ala osservante domenicana e francescana.

Valga per questo l'esempio della novella I, dove le pretese reliquie taumaturgiche della Conclusione esibite da frati diabolici che si fingono santi sono significativamente le «tonicelle» del domenicano San Vincenzo Ferrer, quelle dell'ordine di san Bernardino da Siena e, con sarcastica paronomasia, «il capestro de l'asino del Capistrano», non identificato quale santo perché fu canonizzato solo nel 1690.¹ Dirò subito che la polemica si svol-

¹ Cito da MASUCCIO SALERNITANO, *Novellino*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1975, p. 25 (d'ora in poi *Novellino*, cui segue il n. di pagina). La storia delle edizioni

ge in modo serrato contro i Minori dell'Osservanza, quelli che Masuccio non a caso chiama «l'ordine di san Bernardino», che nell'opera detengono senza dubbio il primato negativo tra i religiosi e che di fatto costituiscono l'ordine meglio rappresentato, più pervasivo e più efficace nel Regno.² Di contro è accordata una preferenza nei confronti dei Conventuali, nel nome dell'allora celebre Roberto Caracciolo da Lecce.³ A questi ultimi, sebbene in negativo, è di fatto attribuita una dote: avrebbero il merito di essere immediatamente individuabili come infidi, avendo scelto di non avvalersi dell'ipocrisia al contrario dei «ficti religiosi», lupi «coverti de pelle de mansueti agnelli», appartenenti all'altra famiglia francescana:

e anco quilli frati che conventuali sono chiamati, ce dimostrano chiaramente como e quale ne dovemo da loro guardare, per ciò che tutte loro apparenze, e nel vestire e ne l'andare e in ogn' altra loro operazione, non sono altro che spaventevoli voci e cridi che dicono «Non vi fidate de nui!». Per la qual accagione quanto costoro siano non sulo da non biasmare ma più tosto da commendare, che non vogliano col collo torto, mal vestiti e sotto ipocrita vista ingannare altri, ciascuno che ha fiore d'intelletto ne può vero giudizio donare.⁴

Si guardi, da principio, all'oggetto meno rilevante della polemica di Masuccio, di cui almeno due dei cinque figli entrarono nell'*ordo Praedi-*

moderne del *Novellino* si legge nel volume curato da S. GENTILE, *Repatriare Masuccio al suo lassato nido. Contributo filologico e linguistico*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Masuccio Salernitano (Salerno, 9-10 maggio 1976), vol. II, Galatina, Congedo, 1979; e in L. TERRUSI, *Per una nuova edizione del Novellino di Masuccio Salernitano*, in *Il canone de la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 157-166.

² Di diverso avviso L. REINA, *Masuccio Salernitano. Letteratura e società nel Novellino*, Salerno, Edisud, 2002, pp. 129-130: «Masuccio tuttavia non distingue tra i due movimenti, anzi tende a stigmatizzare i limiti di entrambi, persino quando sono rappresentati da campioni quali Bernardino da Siena [...] o Roberto da Lecce».

³ Su Roberto Caracciolo da Lecce: S. BASTANZIO, *Fra Roberto Caracciolo, predicatore del secolo XV, vescovo di Aquino e di Lecce*, Isola del Liri, M. Pisani, 1947; Z. ZAFARANA, *Caracciolo, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in avanti *DBI*), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XIX, 1976; G. MARIANI, *Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495): Life, Work, and Fame of a Renaissance Preacher*, Leiden-Boston, Brill, 2022.

⁴ *Novellino*, p. 25.

catorum: i Domenicani osservanti e le loro pretese reliquie del valenciano Vincenzo Ferrer, venerato come santo già in vita e canonizzato ufficialmente dal papa spagnolo Callisto III nel 1455. Un «poltrone fratre dyabolico toscano»⁵ dell'ordine di san Domenico è protagonista di una delle novelle più diffuse, la II delle edizioni a stampa. Il testo si legge anche, in redazioni più lunghe e dettagliate, in tre dei quattro testimoni mss. che documentano redazioni anteriori rispetto a quelle delle stampe, segnatamente: nel Landau Finaly 46 della BNCf (cc. 34r-47r); parzialmente in BNCf II II 56 (c. 87r-v); anepigrafo nel Riccardiano 2437 (cc. 131r-134v). Ciò dice chiaramente del suo successo singolare: presso la corte, come conferma la menzione nel *Charon* del Pontano,⁶ e anche fuori, se il giovane duca di Calabria, dedicatario della novella,⁷ la inviava da Scarperia il 26 agosto del 1467 quale dono letterario al quasi coetaneo Lorenzo il Magnifico, menzionandola come la «fabula de fra Iohanni da Pistoia» copiata da Antonio da Gubbio.⁸

⁵ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi BNCf), ms. Landau Finaly 46, c. 37v.

⁶ G. PONTANO, *Il dialogo di Caronte, Dialogo XII*, a cura di F. Tateo, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2016, pp. 256-260, vedi la nota del curatore.

⁷ Su Alfonso duca di Calabria e la battaglia della Riccardina si legga F. STORTI, *Il principe condottiero. Le campagne militari di Alfonso duca di Calabria*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. Del Treppo, Napoli, Liguori, 2001, pp. 327-346.

⁸ La lettera accompagnatoria, di cui per primo diede notizia Ernesto Pontieri, è conservata nel Fondo Mediceo avanti il Principato dell'Archivio Storico di Firenze (filza 47, c. 62). Si veda E. PONTIERI, *La dinastia aragonese di Napoli e la casa de' Medici di Firenze (dal carteggio familiare)*, «Archivio storico per le province napoletane», n.s., XXVI, 1, 1940, pp. 274-342: 292. Se ne è occupato a più riprese N. DE BLASI, *Il volgare durante la dominazione aragonese*, in P. BIANCHI – N. DE BLASI – R. LIBRANDI, *Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Pironti, 1993, pp. 45-79: 57; e più diffusamente in N. DE BLASI, *Indizi per il Novellino di Masuccio Salernitano attraverso una lettera di Alfonso duca di Calabria a Lorenzo de Medici*, «Filologia e critica», XXXII, 2007, pp. 94-104. Notizie anche in T. R. TOSCANO, *Linee di storia letteraria del periodo aragonese*, in *Storia e civiltà della Campania*, a cura di G. Pugliese Carratelli, vol. III, *Il Rinascimento e l'età barocca*, Napoli, Electa, 1993, p. 418; L. TERRUSI, *Stratigrafie linguistiche nel Novellino di Masuccio Salernitano*, «La Parola del Testo», XIII, 2010, pp. 65-107: 70-71. La lettera di Alfonso edita da Pontieri e da De Blasi conferma l'affidabilità di Antonio da Gubbio, latore della missiva, per il quale era richiesta una onorevole collocazione presso i Medici (o un «ufficio

Nei tre mss. è esibito il nome del protagonista: fra Giovanni da Pistoia, domenicano predicatore vissuto tra il 1430 e 1493 e attivo anche nel regno di Napoli, dove nel 1449 proprio a Salerno professò i voti e godette della protezione di re Ferrante: una persona che quindi doveva essere assai nota all'epoca, «non [...] un'invenzione», come è stato scritto, «anzi questo domenicano professò i voti intorno al 1449 e molte volte tornò a Napoli [...]. E tutto questo è confermato dalle testimonianze dei contemporanei: anzi il Borselli, nella sua vita manoscritta – si tratta del codice 1999 della Biblioteca Universitaria di Bologna – sottolinea in modo particolare i legami di Giovanni da Pistoia con Napoli e la corte di Ferrante».⁹ Questa documentata attività, unitamente alla sua fama di beato all'interno del suo ordine, sarà una delle ragioni della censura onomastica nelle stampe, in cui non compare il nome e appare invece un indeterminato frate 'domenichino' ingannatore in Baviera dell'ingenua Barbara.¹⁰ Ma la questione della diversa tradizione e della censura delle stampe rispetto ai codici è complessa e si affronterà alla fine di questo intervento. Ora si chiarirà con quali modalità viene declinata la polemica antidomenicana nella novella.

La vicenda, sia nelle versioni manoscritte sia in quelle a stampa, è contrabbandata come 'verissima' ma in realtà risulta improbabile.¹¹ Il mo-

de l'arte de la lana» o, almeno, diventasse «notario forastero». Cito da N. DE BLASI, *Una novella di Masuccio e una lettera di Alfonso duca di Calabria*, «Napoli nobilissima», VIII, 2007, pp. 261-263: 262).

⁹ C. BIANCA – E. SPINELLI, *San Bernardino nella polemica anticlericale di Masuccio Salernitano*, in *San Bernardino da Siena predicatore e pellegrino*. Atti del Convegno internazionale di studi bernardiniani (Majori, 20-22 giugno 1980), a cura di F. D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1985, pp. 181-196 (a firma di Spinelli). Si veda anche S. FERRALI, *Giovanni da Pistoia, beato*, «Bibliotheca Sanctorum», Romae, 1961-70, VI [1965], coll. 868-870. Masuccio accenna a Giovanni da Pistoia anche nell'*incipit* della novella XXXVI.

¹⁰ Nel Landau Finaly 46, c. 34v e in II II 56, c. 87r, nel finale della dedica ad Alfonso duca di Calabria, si fa cenno al fatto che, dopo la fuga dalla Baviera, soprattutto a Napoli il frate avrebbe adoperato «li suoi dolosi e fraudolenti inganni».

¹¹ Sulla novella si veda D. BOILLET, *L'usage circonspect de la «beffa» dans le Novellino de Masuccio Salernitano*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, deuxième série, a cura di A. Rochon, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 1975, pp. 65-169: 117-119; e L. TERRUSI, *La vita della beata Barbara di Lanzhuert nel Novellino di Masuccio Salernitano*, «La Nuova Ricerca», IX-X, 2000-2001, pp. 77-98.

tivo è folclorico, catalogato da Stith Thompson come K 1315.1,¹² e inoltre si dispone come un calco di *Decameron* IV 2: con opportune varianti, la vicenda di frate Alberto da Imola, e in parte di quella di Rustico e Alibech (III 10). In questa chiave di lettura il predicatore Giovanni da Pistoia perde storicizzazione e verosimiglianza, legandosi a un antecedente letterario famoso, il francescano frate Alberto: la vicenda erotica del domenicano con la tedesca Barbara è la stessa del francescano frate Alberto con la veneziana Lisetta, che ha una sua ulteriore declinazione nel sacerdote di Anubi, Mundus, ingannatore della fedele Paulina romana in *De mulieribus* XCI, vicenda a sua volta debitrice dello Pseudo-Egesippo e di Giuseppe Flavio.¹³ In sintesi: mi pare che la letterarietà della novella e l'ambientazione bavarese ne smorzino la *vis* polemica, che è comunque indirizzata in modo chiaro non a tutto l'ordine, ma alla sua ala osservante. Giovanni da Pistoia fu tra i protagonisti della divulgazione del culto di Vincenzo Ferrer, e il riferimento al dito, che nel ms. Landau 46, nel Riccardiano 2437 e nel II II 56 è di san Vincenzo, nonché alle «tonecella del dicto santo» esibite dal frate,¹⁴ sono la chiave per individuare la specifica denuncia contro gli Osservanti, di cui il santo valenciano fu uno dei fari illuminanti e il 'beato' pistoiese un esponente allora celebre.

Detto questo, si dovrà aggiungere che questa è la sola novella in cui si individua una chiara polemica contro gli Osservanti Domenicani. Ciò si spiega con «il ruolo del tutto marginale» che il movimento riformistico

¹² S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. Revised and enlarged edition*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, online [<http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/index.htm>].

¹³ Cfr. A. D'AGOSTINO, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di Frate Alberto* (*Decameron* IV, 2), «Critica del Testo», XVI, 3, 2013, pp. 241-272.

¹⁴ In BNCF, ms. Landau 46, cc. 37v-38r: «El quale con grandissima arte da ceretano, con uno dito del beato Vincenzo, secondo lui medesimo dicea et con una tonecella del dicto santo andando discorrendo per lo barbaro alamano pahese facea de continuo secondo l'oppenione d'alchuni becchoni de innumerabili miracoli»; c. 42r: «Et tu da un canto et io dall'altro piosamente supplicaremo al nostro beatissimo Vincenzo che debba a Dio per noi intercedere». In BNCF II II 56, c. 87v: «con uno dito del beato Vincenzio, sicondo lui medesimo dicea, e con una tonacha del detto sancto [...]». In Riccardiano 2437, c. 131r: «chon uno dito del beato Vincenzio sechondo lui medesimo diceva e chon una tonacha del detto santo [...]»; c. 132v: «e tu da uno lato e io dall'altro pietosamente supricheremo al nostro beatissimo Vincenzio che debba a Dio per noi intercedere».

ebbe tra i Predicatori di Napoli, dove l'Osservanza presso i due grandi centri domenicani, san Domenico e san Pietro Martire, a Napoli attecchì poco. Si sa, per questo aspetto, che il grande convento di san Domenico della capitale fu refrattario ad accettare l'Osservanza malgrado vari tentativi compiuti per introdurla da parte del seggio di Nido, del re Ferrante e dell'arcivescovo Oliviero Carafa.¹⁵ Per contro sono sanguigne le posizioni di Masuccio sul mondo degli Osservanti Francescani, una dichiarata *vituperatio* che dice quanto fosse rilevante nel suo mondo la polemica fra le varie anime del francescanesimo. L'Osservanza minoritica diventò nel XV secolo l'ala più importante del rinnovamento dell'ordine. Fu rinvigorita da coloro che vengono definiti nelle agiografie, nella letteratura devozionale e fra i cronisti dell'epoca le 'quattro colonne': Bernardino da Siena, Giovanni da Capestrano, Alberto da Sarteano e Giacomo della Marca. Essi attraverso un instancabile pendolarismo missionario riuscirono a moltiplicare le fondazioni di conventi in tutta la penisola e al di fuori di essa. All'interno del mondo minoritico scaturì una asprissima contesa giocata soprattutto intorno alla legittimità delle istanze osservanti rispetto alla *Regula* originaria e sulla validità delle prerogative concesse loro dai pontefici Eugenio IV e Callisto III. La fine della polemica tra Osservanti e Comunità avvenne solo nel 1517 con la lettera *Ite vos* di Leone X, dopo di che si può parlare dei Minori Osservanti come di un gruppo religioso autonomo, denominato

¹⁵ Si veda al proposito R. DI MEGLIO, *Origini e caratteri dell'Osservanza francescana nel Mezzogiorno. Il regno e la capitale*, in *Fratres de familia. Gli insediamenti dell'Osservanza minoritica nella penisola italiana*, a cura di L. Pellegrini e G. M. Varanini, Caselle di Sommacampagna (VR), Cierre, 2011, pp. 295-338: 324-325: «Il 4 agosto 1470 il procuratore generale dell'ordine Giovanni *de Curte*, dietro richiesta di re Ferrante, del seggio di Nido e dell'arcivescovo Oliviero Carafa (non ancora protettore dell'ordine), ordinò al confratello calabrese Paolo da Mileto, noto per le sue iniziative a favore della diffusione dell'Osservanza, di introdurre la riforma nei due conventi napoletani. Paolo morì ad Altomonte dopo alcuni mesi e non diede esecuzione alla richiesta del procuratore. Nei documenti degli anni 1481-1487 il convento di San Domenico – probabilmente per iniziativa del priore Girolamo Almensa, confessore del principe ereditario, il futuro Alfonso II – passò al movimento di riforma, dal momento che viene definito nei documenti 'osservante'. L'introduzione della riforma voluta dalla Corona e dagli esponenti del seggio di Nido non incontrò però l'appoggio degli interessati, al punto che nei documenti successivi al 1487 il convento non viene più definito osservante». La studiosa dà conto di altri tentativi di far passare il convento di san Domenico all'Osservanza, tutti vanificati.

semplicemente frati Minori, mentre i frati della Comunità avrebbero dovuto aggiungere al loro nome la qualifica di Conventuali, cosa che avviene tuttora.¹⁶

Nel *Novellino* di Masuccio gli Osservanti sono pessimi: in più luoghi dell'opera sono rappresentati, secondo un'immagine evangelica e poi danzatesca, come lupi travestiti da pastori, le cui vesti povere e logore e soprattutto gli zoccoli, l'emblema più vistoso dell'identità della famiglia, non sarebbero che coperture all'ipocrisia e alla superbia, per niente necessarie all'obbedienza della *Regula* originaria. Gli argomenti, vedremo, sono gli stessi che opponevano agli Osservanti i Conventuali, con particolare riferimento alla *vis* oratoria di fra' Roberto Caracciolo da Lecce.¹⁷ Per questo aspetto l'atteggiamento polemico di Masuccio nei confronti dell'Osservanza Minoritica va considerato parzialmente allineato a quello del *milieu* dei sovrani aragonesi, generalmente più interessato al mondo dei Predicatori tanto da scegliere la chiesa di San Domenico quale sede delle loro sepolture, in probabile contrasto con gli Angioini che furono, com'è noto, ferventi sostenitori del mondo francescano, in diverso grado animatori di quello che fu definito 'francescanesimo di corte'.¹⁸ Ma questo allineamento di Masuccio al *milieu* della corona apre un discorso complesso. Non si può trascurare, infatti, che i sovrani, se furono in qualche modo refrattari al movimento dell'Osservanza minoritica, si dimostrarono però fervidi sostenitori delle personalità più celebri a cui si attribuiva santità già in vita. Alfonso il Magnanimo fu tra i principali fautori della canonizzazione di Bernardino da Siena e Ferrante ebbe un rapporto privilegiato con Giaco-

¹⁶ Si vedano, tra la vastissima bibliografia, P. SELLA, *Leone X e la definitiva divisione dell'ordine dei Minori (O. Min.): la bolla Ite vos (29 maggio 1517)*, Grottaferrata, Frati editori di Quaracchi, 2001 («Analecta Franciscana», XIV), pp. 91-200; G. G. MERLO, *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati minori e del francescanesimo sino agli inizi del secolo XVI*, Padova, Edizioni Franciscane, 2006; L. PELLEGRINI, *Le origini francescane nella storia e nella memoria dell'Osservanza minoritica*, «Picenum Seraphicum», XXVIII, 2010, pp. 177-196.

¹⁷ M. A. MASTRONARDI, *La predicazione volgare di Roberto Caracciolo. Questioni preliminari*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università degli Studi di Bari, XXV-XXVI, 1982-1983, pp. 291-321.

¹⁸ In proposito si veda R. PACIOCCO, *Angioini e 'Spirituali'. I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre le XIII et XIV siècles*, Roma, École Française de Rome, 1998, pp. 253-287.

mo della Marca, che trattenne in ogni modo a Napoli fino alla morte avvenuta nel 1476.¹⁹ Significativo, d'altra parte, è il mancato intervento di re Ferrante a sostegno dell'Osservanza minoritica del 1472, quando Sisto IV, cedendo alla pressione dei Conventuali e del cardinale Pietro Riario suo nipote (anch'egli conventuale), mostrò di volere revocare la bolla *Ut sacra* di Eugenio IV, con la quale i riformisti godettero di una forte autonomia, di cui avrò modo di parlare. Dietro invito del vicario generale dell'Osservanza Marco da Bologna re e principi intervennero presso il pontefice a favore degli Osservanti, ma tra di essi non ci fu il re di Napoli.²⁰

Le cose sono più sfumate, in sostanza, ma sta di fatto che i sovrani aragonesi non si mostrarono attivi né nel sostenere il movimento nel suo complesso, né nel promuovere o favorire interventi di riforma, come avveniva invece in altre parti di Italia o di Europa. Inoltre è cosa nota che Ferrante ebbe un rapporto intenso e duraturo proprio con quel personaggio ambiguo che fu fra' Roberto Caracciolo, meglio noto come Roberto da Lecce. A Ferrante il frate dedicò una sua raccolta di sermoni, la prima in volgare, i *Sermones quadragesimales*, editi a Milano nel 1475. Molto vicini gli furono anche i figli del sovrano, il futuro re Alfonso, e suo fratello, il cardinale Giovanni, ai quali il frate dedicò, rispettivamente, una raccolta di sermoni in volgare, *Lo specchio della fede*, edito a Venezia nel 1495, e il *Tractatus de timore divinatorum iudiciorum*, edito a Napoli nel 1473. Proprio contando su questi appoggi, frate Caracciolo aveva tentato dapprima la scalata ai vertici dell'Osservanza, per poi passare ai Conventuali dove si distinse per l'accanimento con cui cercò di osteggiare in tutte le maniere gli antichi confratelli. La rottura del Caracciolo con gli Osservanti tradizionalmente si fa risalire al 1453 durante il capitolo di San Giuliano all'A-

¹⁹ Il corpo fu seppellito in Santa Maria la Nova. I progetti di Ferrante e del duca Alfonso non si realizzarono: Giacomo fu canonizzato soltanto nel 1726.

²⁰ Si veda R. DI MEGLIO, *Osservanza francescana e società nel Mezzogiorno angioino-aragonese*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XVII, 2000, pp. 103-141; inoltre di EAD., *Istanze religiose, movimento dell'Osservanza e progettualità politica nel Mezzogiorno angioino-aragonese*, in *Frati osservanti e la società italiana nel sec. XV*. Atti del XL Convegno Internazionale (Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012), Spoleto, Cisam, 2013, pp. 79- 107: 102. Cfr. anche M. FOIS, *I papi e l'Osservanza minoritica*, in *Il rinnovamento del francescanesimo: l'osservanza*. Atti dell'XI Convegno della Società Internazionale di Studi Francescani (Assisi, 20-22 ottobre 1983), Assisi, Centro di studi francescani, 1985, pp. 31-105: 84.

quila, dopo di che il frate operò nella curia romana e altrove ai danni del movimento riformista, diventando una sorta di paladino dei Conventuali. La discussione fra Osservanti e Conventuali si era fatta nel corso del 1453 notevolmente tesa, appuntandosi particolarmente sul valore da dare alla bolla *Ut sacra* di Eugenio IV, che non solo concedeva grande autonomia organizzativa all'Osservanza, ma autorizzava il suo vicario generale ad accogliere i Conventuali che desiderassero passare ad essa, non ammettendo quindi reciprocità. I cronisti francescani riferiscono di una discussione organizzata nel luglio 1453 in Curia, con fra' Roberto Caracciolo tra i protagonisti, che avrebbe avuto come risultato una decisione di compromesso da parte di Niccolò V: mantenimento, sì, della bolla di Eugenio IV, ma ammissione del principio di reciprocità per il passaggio dall'una all'altra famiglia. Al 1455 risale un episodio ricostruito da Giovanni Vitolo, che attesta la profondità dei legami tra Roberto e Ferrante e costituisce uno dei tanti tentativi del frate di danneggiare l'Osservanza: il re accompagnò il frate a Gaeta ed essi ottennero l'espulsione, sebbene effimera, degli Osservanti e la loro sostituzione con i Conventuali.²¹

Non sarà certo un caso che proprio Roberto Caracciolo compaia nel *Novellino* in funzione di indiscussa *auctoritas* anti-osservante. Nel finale della novella VIII Masuccio produce contro i riformisti la «irreprobabile autorità del nuovo san Paulo, dico de fra Roberto da Lecce, trombetta de la verità», il quale

affirma che quelli fra' minori, quali osservanti vonno esser chiamati, mancano evidentemente in le più alte e importante cose che per lo serafico Francesco fussero ordinate, e alcune inutile e supersticiose inviolatamente le osservano: portano gli zoccoli grossi e mal fatti, che mai san Francesco ne vide, per mostrarsi allo ignaro vulgo umili, poveri e obedienti; vesteno gli mantelli de vari colori rapezzati, col coirame per fibia e lo ligno per bottone, e altre simili ipocrite apparenze né scritte, né a la loro santissima regula pensate.²²

²¹ G. VITOLO, *Ordini mendicanti e dinamiche politico-sociali nel Mezzogiorno angioino-aragonese*, in *Ordini religiosi e società politica in Italia e in Germania nei secoli XIV e XV*, a cura di G. Chittolini e K. Elm, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 115-149: 134-136.

²² *Novellino*, p. 97.

L'*auctoritas* del Caracciolo, la cui menzione è corredata con gli epiteti più vulgati dai *reportatores* delle sue prediche, 'nuovo san Paolo' e 'trombetta della verità', non solo offre un appiglio alla datazione della conclusione della novella, sicuramente composta dopo il 1453 – anno in cui Roberto da Lecce lascia la famiglia osservante – ma senza dubbio corrisponde a una esplicita presa di posizione in termini di 'politica religiosa' di Masuccio a favore dei Conventuali. E un frate conventuale compare all'interno della stessa novella VIII, il quale dal pulpito di san Lorenzo maggiore, chiesa ancora oggi dei Conventuali, tuona contro quelli del suo ordine «ancora che osservanti» si chiamino e che hanno bandita la croce «contra lo onore e facultà» dei cittadini.²³ Nel finale il frate conventuale, il quale ha almeno il pregio di non essere ipocrita, frate che Zafarana, Nigro e Pirovano considerano un *avatar* del Caracciolo, trionfa sul laico e insipiente protagonista e sui i suoi comparì, entrati in chiesa a dargli briga.²⁴

La polemica anti-osservante diventa più obliqua quando entra in scena come personaggio novellistico colui che potremo chiamare la 'prima colonna' del movimento: Bernardino da Siena, ritenuto santo già in vita, ancorché discusso e pervicacemente invisato ai frati della Comunità, inquisito a Roma come eretico e due volte prosciolto dai pontefici dalle accuse dei nemici, e infine canonizzato, grazie soprattutto all'instancabile attività di Giovanni da Capestrano, nel Giubileo del 1450 da papa Nicolò V, appena sei anni dopo la sua morte a L'Aquila, con un processo che si può definire l'*affaire du siècle*.²⁵ Bernardino è il protagonista della novella XVI, dedicata al cardinale Giovanni d'Aragona figlio di Ferrante. La narrazione si svolge durante una predicazione di Bernardino a Firenze e forse è latamente ispirata a *Decame-*

²³ *Novellino*, p. 96.

²⁴ Cfr. ZAFARANA, *Caracciolo Roberto* cit.; S. S. NIGRO, *Le brache di san Griffone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Bari, Laterza, 1983, pp. 48-56; D. PIROVANO, *Modi narrativi e stile del Novellino di Masuccio Salernitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. 64-65.

²⁵ Per gli atti del processo: *Il processo di canonizzazione di Bernardino da Siena (1445-1450)*, a cura di L. Pellegrini, Grottaferrata, 2009 («Analecta Franciscana», XVI). Nel processo, che vide protagonisti due papi, Eugenio IV e Martino V, due città, Siena e L'Aquila, il movimento osservante con a capo il Capestrano, due cardinali delegati (Nicola Acciapaccia e alla sua morte Giovanni di Tagliacozzo e Alberto de Albertis), si inserì a pieno titolo Alfonso d'Aragona in quanto sovrano del Regno di cui L'Aquila faceva parte, il quale assunse il ruolo di promotore principale della causa di canonizzazione.

ron VIII 5, la vicenda dei due fiorentini beffatori del giudice marchigiano. Di fatto è un racconto dal sapore fortemente municipalistico, che sa di *revanche* rispetto alla novellistica toscana: nello spazio urbano di Firenze si muovono due astuti salernitani orditori di una beffa all'intera comunità dei Fiorentini, che finisce per elargire indebitamente ai due compari circa mille fiorini. Il tranello è complesso, ben concertato, e al contrario di quello goliardico e 'picaresco' del *Decameron* ha come *telos* il privato profitto. Significativamente punta tutto sulla credulità di Bernardino, rappresentato come «santo vecchiaro adirato e infiammato de carità»,²⁶ in ottemperanza all'iconografia che diventerà consolidata di uomo vecchio e calvo sormontato dal trigramma fiammeggiante.²⁷ Non solo Bernardino dà credito alla favola della borsa ritrovata da Angelo Pinto «nostro salernitano»,²⁸ ma è il santo stesso ad attivare la beffa ai danni dei Fiorentini esortandoli alla carità nei confronti della pretesa virtù dell'ingannatore. I Fiorentini nell'allocuzione di Bernardino sono «rapacissimi lupi, gulossissimi avari, carnalazzi infangati ne la feccia de questo ingannevole mundo»: vanno dietro alle usure, ai falsi contratti, a varie attività lucrative illecite, bevono «il sangue de' poveri», in linea con le tematiche etico-economiche più care all'oratoria dell'Albizzeschi, che certamente Masuccio conosceva.²⁹ Di contro, nell'esortazione di Bernardino, il salernitano Angelo Pinto altro non sarebbe che «un povero gentiluomo», che ha mostrato doti esemplari di «bontà e purità», al quale perciò è necessario «alcun ristoro de sua usata virtù»,³⁰ con una compiuta antifrasi che genera il divertimento nel lettore. Si potrebbe obiettare che l'ingenuità del santo, di cui sono note l'efficace semplicità oratoria e la sapida immediatezza delle prediche volgari, sia ispirata alla *sententia* paolina dell'*omnia munda mundis*. Resta da dire che le modalità della beffa ricordano quelle ordite da un altro

²⁶ Novellino, p. 176.

²⁷ M. A. PAVONE, *L'immagine' di Bernardino secondo Masuccio*, in *S. Bernardino da Siena predicatore e pellegrino* cit., pp. 231-240.

²⁸ Novellino, p. 172.

²⁹ Ivi, p. 175. In proposito Concetta Bianca notava che qui Masuccio utilizza proprio quegli elementi tipici della predicazione di Bernardino «sia retorico-stilistici – una maggiore autonomia tra il tema e la *dilatatio* del sermone, una capacità oratoria che sapientemente vuole apparire frutto di immediatezza e spontaneità – sia di contenuto, come suggerisce il tema dell'elemosina, dei falsi contratti e dell'usura»: BIANCA - SPINELLI, *San Bernardino nella polemica anticlericale* cit., pp. 192-193.

³⁰ Novellino, p. 176.

personaggio decameroniano: l'anonima fiorentina della III 3 che si serve della credulità di un frate 'tondo e grosso' per ottenere un sospirato adulterio.

Ancora più emblematica è la novella III, dedicata al Pontano, in cui è riconoscibile la declinazione di un motivo popolare che trova attuazione nella *Facezia* 232 di Poggio (conosciuta dal Guardati) e nella novella CCVII di Franco Sacchetti, che certamente l'autore non conosceva. La novella III ci perviene, oltre che nelle stampe, anche nella versione del Landau Finaly 46 cc. 1r-12v, manoscritto membranaceo quattrocentesco latore di 4 novelle, il cui *scriptor* fu, secondo Albinia De la Mare, Antonio di Francesco Sinibaldi.³¹ La narrazione è focalizzata sull'adulterio ai danni di un medico di Catania, maestro Rogero Campisciano, ennesima declinazione novellistica del fabliolistico *gilos* vecchio e inefficace, marito di una giovane bella e ardente che qui esibisce il nome della patrona della città: Agata. Il galante è un giovane, bello e «ben complessionato» (c. 2v), il frate minore Nicolò da «Nargni», personaggio forse di fantasia ma significativamente umbro, ovvero appartenente a quella regione in cui si contava il maggiore numero di conventi osservanti.³² E Nicolò da Narni è in effetti un osservante, un

solenne predicatore, perché secondo lui decea era stato de compagni del glorioso san Bernardino del quale affermava havere molte notivole reliquie per virtù delle quale dicea di certo che Idio havea mostrati et mostrava de continuo di molti miraculi per la quale cagione et anco per divotione dell'ordine egli havea mirabile concorso alla sua predicatione (c. 3r).

Il seguito della vicenda è facilmente immaginabile, con l'inganno che si compie attraverso il culto delle reliquie, a cui sono attribuiti immediati effetti taumaturgici. La giovane, per guarire di una sua consueta malattia,

³¹ Cfr. A. DE LA MARE, *New Reserch on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Quattrocento, 1440-1525: un primo censimento*, voll. I-II, a cura di A. Garzelli, Firenze, La Nuova Italia, vol. I, pp. 393-600: 484-487.

³² Umbro e precisamente di Spoleto è anche il francescano «Ieronimo» organizzatore di una lucrosa beffa ai danni dei Sorrentini nella novella IV, il cui fulcro è significativamente l'ostensione di una reliquia: il finto braccio di san Luca. È possibile ipotizzare che anche frate «Ieronimo» sia esponente dell'Osservanza minoritica.

in questo caso simulata, chiede l'artato intervento delle reliquie di cui il frate dispone. L'adulterio si consuma felicemente, ma l'improvvido frate Nicolò dimentica le proprie mutande a capo del letto. Al marito che le scopre la risposta di Agata, ora 'guarita', si presenta diversamente nella lezione del Landau e in quella delle stampe – come segnalano Giorgio Petrocchi e Silvano Salvatore Nigro –. Nel ms. il testo legge: «queste sancte e miracolose motande furono del glorioso messere san Bernardino» (c. 9r), dopo di che seguirà l'allocuzione del frate guardiano al capitolo dei frati catanesi sulla miracolosità delle dette brache «che furono del glorioso san Bernardino» (c. 10v) e la scena dell'intero capitolo che andrà in pompa magna a riprendersi la falsa reliquia a casa del maestro, che verrà baciata dai presenti, conservata in un tabernacolo, riportata in chiesa in processione al canto del *Veni Creator Spiritus* e collocata sull'altare maggiore, dove diventa oggetto di devozione da parte del popolo che grida al miracolo.³³ Infine il marito, *cocu* inconsapevole, racconta a tutti «il miracolo che in virtù delle brache de san Bernardino Idio havea mostrato ad casa sua» (cc. 11v-12r).

Nelle edizioni a stampa, che danno un testo più breve e meno dettagliato, di Nicolò da Narni si dice ugualmente che è un sedicente seguace di Bernardino del quale possederebbe alcune reliquie, ma le brache, con qualche incoerenza, non sono dell'Albizzeschi, colonna dell'Osservanza e ideologicamente connotato, ma di un santo immaginario: san Griffone. Segnalo in margine che in Sacchetti e in Poggio le brache sono del fondatore dell'ordine san Francesco, che generalizza e di per sé non offre appiglio a faziosità tra le famiglie francescane.

³³ BIANCA – SPINELLI, *San Bernardino nella polemica anticlericale* cit., p. 191: «Anche la scelta di questo canto [*Veni Creator Spiritus*] viene a sottolineare la vena ironica e dissacrante dei Guardati: utilizzato nell'ufficio della messa, in particolare per la festa della Pentecoste, il *Veni Creator Spiritus* è anche il canto della canonizzazione. A tale proposito, con l'avvertenza di non voler stabilire nessun collegamento diretto, si può accostare il racconto di Roberto da Lecce, il quale in un sermone del 1455 ricorda come durante la canonizzazione di San Bernardino, avvenuta nell'anno del giubileo, i frati cantassero *Veni Creator Spiritus*» (a firma di C. Bianca). Il sermone un tempo attribuito a Michele Carcano (cfr. P. M. SEVESI, *Un codice inedito del B. Michele Carcano su san Bernardino da Siena*, «Collectanea Franciscana», II, 1932, pp. 377-398: 397), è da restituirsi al Caracciolo: G. PAGNANI, *Un discorso in lode di San Bernardino da Siena recitato da Roberto Caracciolo, falsamente attribuito al B. Michele Carcano da Milano*, «Archivum Franciscanum Historicum», XLII, 1954, pp. 203-207.

Quanto al nome del santo come si trova nella novella a stampa, San Griffone, naturalmente non esiste, e il nome coincide in modo sospetto con quello del lenone della novella VII. Secondo una sottile interpretazione di Nigro e ripresa per cenni da Concetta Bianca, la sostituzione di Bernardino con Griffone non attenuerebbe la *vis* polemica, semmai la raffinerrebbe se si tiene presente il valore simbolico del grifone, l'animale binato dei canti edenici del *Purgatorio* dantesco.³⁴ Ma pare più lineare e ragionevole un'ipotesi diversa, e cioè che col mutamento del nome si vuole re-indirizzare la polemica generalizzandola, ovvero spalmandola su tutti i religiosi in un processo di allargamento del bersaglio, non più centrato esclusivamente sui frati dell'Osservanza, con un conseguente effetto di attenuazione del 'velen dell'argomento'. Avrà poi certo contato il consolidamento della devozione di cui, a dire il vero, Bernardino era oggetto ancora prima della canonizzazione: a Napoli il culto, sostenuto *in primis* da re Alfonso, era diffuso ovunque, anche in forme private e non ufficiali, tanto che l'arcivescovo della città aveva invano cercato di impedirlo. A questi aveva scritto il Capestrano con una lettera datata 2 febbraio 1445, per ricordargli che il papa aveva già nominato i cardinali per le indagini e la canonizzazione era sostenuta da tutti i principi *fere* italici e da signori temporalì.³⁵ Fino a che, dopo la canonizzazione, il culto si diffuse ovunque e Bernardino divenne uno dei santi più venerati.

La sostituzione Bernardino > Griffone della novella III può inoltre essere associata all'altra reticenza di cui ho già accennato prima, e cioè l'omissione nelle stampe della menzione di Giovanni da Pistoia, che ha l'aria di essere una censura onomastica al pari di altre che riguardano una serie di frati avventurieri presenti nella raccolta. Più in esteso, scorrendo le novelle nella versione a stampa, risultano evidenti meccanismi di reticenza a coprire nomi e ordine religioso di alcuni astuti protagonisti. Nella novella II al posto dell'identificazione di Giovanni leggiamo: «Fra' quali vi fu un poltrone frate, il nome del quale, o ch'io nol sappia, o ch'io non voglia divulgare, o che fusse stato italico o todesco, per alcuna onesta accagio-

³⁴ NIGRO, *Le brache di san Griffone* cit., pp. 61-62; BIANCA – SPINELLI, *S. Bernardino nella polemica anticlericale* cit., p. 192.

³⁵ DI MEGLIO, *Istanze religiose, movimento dell'Osservanza* cit., pp. 99-100. La lettera di Giovanni da Capestrano è conservata in L'Aquila, Archivio di Stato, ms. S108, c. 16r.

ne intendo tacerlo».³⁶ Nella novella VII, ambientata a Napoli: «un santo frate napolitano [...] del quale como ch'io il cognosca e sappia il nome e la religione, de la quale lui falsamente se appellava osservante, per onesta accagione il tacirò, e sulo fra Partenopeo qui chiamarlo intendo».³⁷ Ancora nella novella XXIX: «un frate, del nome e abito del quale como che non me ricordo, puro so che era uno esperto e famoso corsale».³⁸ Per questi casi manca il riscontro della tradizione manoscritta, ma come abbiamo visto, nella novella II i tre codici – Landau 46, II II 56 e Riccardiano 2437 – riportano il nome di Giovanni e per il Landau le brache dimenticate sono di San Bernardino.

Quanto detto finora può indurre a considerazioni più generali circa l'evoluzione del testo di Masuccio. Guardando alla tradizione complessiva del *Novellino*, sappiamo che le poche novelle che ci giungono per via di codici si possono datare tra il 1450 e il 1457, ma i termini andranno spostati almeno al 1467, teste la lettera di Alfonso duca di Calabria al Magnifico.³⁹ I manoscritti presentano redazioni sensibilmente diverse da quelle che ci giungono a stampa, e che circolavano spicciolate.⁴⁰ Solo più tardi Masuccio pensò di raccoglierle in un macrotesto che ordinava 50 novelle per cinque decadi tematiche, con l'aggiunta di parti metanarrative: il Proemio, la dedica a Ippolita d'Aragona, i Prologhi, le conclusioni delle novelle, infine il *Parlamento de lo autore al libro suo*. Diversamente da quelle tradite dai codici, ogni novella a stampa è organizzata «in una [...] articolazione quadripartita»:⁴¹ l'argomento, l'esordio, la narrazione e 'Masuccio', ovvero la conclusione dell'autore e il raccordo con la novella successiva. Mancano

³⁶ *Novellino*, p. 29.

³⁷ *Ivi*, p. 81.

³⁸ *Ivi*, p. 270.

³⁹ Si occupa della cronologia del testo G. PETROCCHI, *Per l'edizione critica del Novellino di Masuccio*, «Studi di Filologia Italiana», X, 1952, pp. 37-82. Nuove acquisizioni in S. CARRAI, *Le Muse del Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 54-67; DE BLASI, *Indizi per il Novellino di Masuccio Salernitano* cit., pp. 102-103. Una sintesi dettagliata è in TERRUSI, *Stratigrafie linguistiche nel Novellino* cit., pp. 67-75.

⁴⁰ G. PETROCCHI, *La prima redazione del Novellino di Masuccio*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX, 1952, pp. 266-317, e L. TERRUSI, *El rozo idyoma de mia materna lingua. Studio sul Novellino di Masuccio Salernitano*, Bari, Laterza, 2005, pp. 14-25.

⁴¹ PIROVANO, *Modi narrativi e stile del Novellino* cit., p. 15.

autografi, e manca la *princeps* del 1476 (un anno dopo la presunta morte del Guardati) stampata a Napoli dalla società Sisto Riessinger-Francesco Del Tuppo, allora noto letterato e volgarizzatore della vita e delle favole di Esopo.⁴² La lettera dedicatoria redatta da Del Tuppo, riprodotta nella seconda edizione dell'opera del 1483 a Milano per le stampe di Cristoforo Valdarfer, conclude: «De che, venendomene tra mane per mezo del Parmisano Iohan Marcho, unico scriptore de quante littere mai foro al mondo, et regio familiare, ad me carissimo amico, me parse tal libro non doverse senza fama tener». Il secondo incunabolo di cui disponiamo è stampato a Venezia da Battista de' Torti nel 1484. Le seguenti stampe dell'opera sono quasi tutte veneziane, a testimonianza che dopo la sparizione dell'autografo e della *princeps* la fortuna di Masuccio fu tutta settentrionale.

Come si è detto, sono numerose le varianti e tanti i raccorciamenti della versione delle stampe rispetto a quella dei codici, che sono soltanto quattro e solo in quei casi offrono la possibilità di una collazione per le novelle II, III, XII, XXI, XXXI.⁴³ Ci si può domandare a chi attribuire le varianti, e di conserva le censure: a un letterato che avrebbe emendata e corretta «cum magna diligentia» la stampa milanese, e forse anche la *princeps*, come è detto nel colofone della stampa di Valdarfer?⁴⁴ Il dubbio, a bene vedere, ha qualche ragione di essere, se si pensa che sullo scorcio del Quattrocento altri noti testi volgari – in prosa e in versi – sono oggetto di radicali revisioni e rifacimenti a opera degli editori: fa da esempio, in questo caso la storia editoriale dell'*Amorosa Visione*. E nel caso di Masuccio ci si trova appunto di fronte a due letterati che operarono nell'edizione a

⁴² Si veda *L'Esopo napoletano* di Francesco Del Tuppo, edizione critica a cura di S. Rovere, Pisa, ETS, 2017. Su Del Tuppo e Masuccio si veda M. BOSISIO, *La retorica della paura. L'Esopo di Francesco Del Tuppo e il raffronto col Novellino*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», LI-LII, 2018, pp. 99-117.

⁴³ Ai codici finora citati si dovrà aggiungere un altro ms., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 90 che reca le novelle XII e XXI: cfr. S. S. NIGRO, *Introduzione in MASUCCIO SALERNITANO, Novellino*, Roma-Bari, 1975, p. xxxvi.

⁴⁴ Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 386, c. 113v, colophon: «Qui finisce il Novellino con le L | Argomenti ... Impressus Mediolani per Christopho | rum Valdatfer Ratisponensem emēda | tum et correctum cum magna diligentia | āno dominice passionis. M. ccccxxxiiij | die xxviiij May regnante excelentissi | moligurum principe domino d. Ioā | ne Galeaz. Duce Mediolani». Si veda G. PETROCCHI, *Nota al testo in Novellino*, p. 589. La *t* di Valdatfer corrisponderebbe a un errore.

stampa: il custode della biblioteca regia Giovan Marco Cinico,⁴⁵ celebre copista e autore del *Libro della osservantia delli re et delli subditi* e dell'*Elenco storico e cosmografo*,⁴⁶ colui che ha fornito l'apografo a Del Tuppo, e lo stesso Del Tuppo.⁴⁷ Altra ipotesi – quella di Petrocchi, in sostanza – è che lo stesso Masuccio abbia raccorciato le novelle, per esigenze di armonia interna e di *brevitas*, una volta deciso di raccogliere in libro. Questo caso, in effetti più probabile, può essere suffragato da alcune argomentazioni svolte nel *Parlamento* così come nel 'Masuccio' che chiude la prima decade. In questi luoghi metanarrativi, di sicuro più tardi rispetto alla composizione delle novelle, l'autore sembra minimizzare la satira antifratesca che nelle novelle era pervasiva, enfatizzando come soltanto i religiosi cattivi debbano sentirsi colpiti dagli strali dell'opera, dando per scontata l'esistenza di una nutrita schiera di religiosi virtuosi, azzerando ogni differenza tra secolari e regolari, e, soprattutto, eliminando i cenni a Osservanti o Conventuali. In tal senso si può leggere l'apparizione nella novella II secondo la lezione a stampa di una reliquia inesistente nei manoscritti: oltre a «altre coselli-

⁴⁵ Sulla figura di questo poliedrico letterato e copista, che fu a contatto con l'arcivescovo domenicano di Firenze Antonino Pierozzi intorno al 1458, discepolo del fiorentino Pietro Strozzi, 'servulus' del domenicano Pietro Ranzano, copista per il principe di Salerno Roberto Sanseverino, per Antonello Petrucci, per i sovrani aragonesi, si vedano M. FAVA – G. BRESCIANO, *La stampa a Napoli nel XV secolo, I, Notizie e documenti*, Leipzig, Krauss 1911 (ristampa anastatica Wiesbaden, Kraus Reprint, 1969), pp. 64-74. Discute il significato di *cynicus* L. MONTI SABIA, *L'humanitas di Elisio Calenzio alla fine del suo epistolario*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli», XI, 1964-68, pp. 175-251: 189; M. DE NICHILLO, *Cinico, Giovan Marco*, in *DBI*, XXV, 1981, pp. 634-636; e C. BIANCA, *Il canone di Giovan Marco Cinico*, in *Le parole 'giudiziose'. Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, S. Benedetti e P. Petteruti Pellegrino, «Studi (e testi) Italiani», XXI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 141-154.

⁴⁶ La prima opera è conservata in Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L.VII. 269 (su cui vedi T. DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, voll. 4, Milano, Hoepli, 1947-1952, vol. II, p. 49) e l'*Elenco* si legge in BAV, Chig. M. VIII. 159 (su cui DE MARINIS, *La biblioteca napoletana* cit., vol. I, pp. 231-234, che edita il testo).

⁴⁷ Fra gli studiosi che discutono la questione si segnala T. R. TOSCANO, *A proposito dell'autografo del Novellino di Masuccio Salernitano. Postilla interpretativa alla prefazione di Francesco Del Tuppo*, «Critica Letteraria», XXXVI, 2008, pp. 547-556: 549-552, che considera Del Tuppo e non il Cinico il responsabile e quindi il revisore dell'autografo da cui dipendeva la *princeps* oggi perduta; e TERRUSI, *Stratigrafie linguistiche nel Novellino* cit., pp. 73-75, che riassume esaustivamente i termini del problema.

ne del loro san Vincenzo», vi è il coltello di san Pietro Martire, reliquia duecentesca volta a generalizzare l'appartenenza all'ordine domenicano del frate protagonista, a cui viene tolto il nome così che non risulta più contestualizzabile e individuabile come 'osservante'.⁴⁸ E in tal senso si spiega la chiosa contenuta nel 'Masuccio' della I novella, dedicata a re Ferrante, che racconta le disavventure in Salamanca di un lussurioso frate conventuale maestro Diego da Revalo, in cui dapprima si tenta un'equiparazione tra Osservanti e Conventuali nel nome del comune allontanamento dal messaggio di Cristo:

distinguendo la vita e operazione de' conventuali e de' osservanti, non demeno me occorre a tal proposito alquanto brevemente toccarne, dicendo che indubitatamente starebbe meglio tutto il Cristianesimo, si non avessimo altra religione de quella che Cristo ne lassò in terra per mezzo del glorioso apostolo san Pietro [...].⁴⁹

Nel *Parlamento* si dichiara che i religiosi 'buoni' «non sulo como religiosi deveno essere onorati, amati e recevuti, ma como beati e santi e in vita e in morte da nui meritano essere commendati, tenuti e reputati, atteso che con infallibile verità se può dire loro essere diamantine colonne e perpetuo sostinimento de la nostra cristiana religione e fede». ⁵⁰ L'accenno alle 'diamantine colonne', ovvero l'epiteto con cui venivano celebrati l'Albizzeschi e i suoi primi discepoli, mi sembra perfettamente in linea con un nuovo atteggiamento del Guardati, lo stesso che può avere determinato la sostituzione onomastica del santo 'partigiano', emblema dell'Osservanza, Bernardino, con un fantastico e del tutto innocuo san Griffone.

⁴⁸ *Novellino*, p. 30: «col manico del coltello che amazzò san Pietro martiro e con altre coselline del loro san Vincenzo andando per lo alamanno barbaro paese discorrendo, secundo il parere de multi becconi de infiniti miraculi facea».

⁴⁹ *Ivi*, p. 25.

⁵⁰ *Ivi*, p. 453.

Esiti novellistici barocchi.

Metafora e racconto nel Cunto de li cunti di G.B. Basile

Giancarlo Alfano

1. Situazione di racconto

Sin dall'esordio boccacciano, la storia della novella è caratterizzata, oltre che dalla *brevitas*, da altri due caratteri principali: la varietà e la 'situazione di racconto'. Per quanto questi elementi contribuiscano alla definizione strutturale della novella, entrambi sono dotati di quel che si potrebbe chiamare un potenziale dissolutivo rispetto al conseguimento di una forma chiusa e diegeticamente compatta. Raccogliere un certo numero di narrazioni all'insegna della ricchezza e differenza tematica e inserirle dentro una rappresentazione delle dinamiche performative della conversazione o comunque della oralità disimpegnata sembra infatti ricondurre pericolosamente la novella verso quel suo *prius* antropologico che è la conversazione, il convergere umano nella piazza, il mercato o la tavolata di conoscenti.

Anche da questo punto di vista, non si può non ammirare l'efficacia della soluzione trovata da Boccaccio nel *Decameron*, dove necessità della *varietas* e simulazione della *performance* sono reciprocamente valorizzate da un principio di compaginazione che trasforma la fluttuante instabilità della conversazione quotidiana in un modello di convivenza esemplato sull'adeguamento alle parti della retorica: dall'*inventio* fino all'*actio*. La storia successiva del genere mostrerà invece lo smarginamento verso uno dei due poli, scivolando verso la dissipazione orale o la troppo rigida compattazione in schemi libreschi: da una parte la mobilità ondivaga della chiacchiera, dall'altro la staticità dell'oggetto. E tuttavia la garanzia della

tenuta *in quanto* opera è stata a lungo individuata nella esibizione di una *situazione di racconto*: dalle spicciolate, che sono sempre incorniciate dentro un'occasione conversativa, alla soluzione di Bandello, che si inventa trascrittore di *performance* narrative; da Giraldis Cintio, che inscena lunghissimi dialoghi morali a bordo di una nave, a Lasca, che immagina una brigata fiorentina in tempo di Carnevale.¹

La situazione sembra essersi modificata quando ha cambiato natura l'altro elemento: quando, cioè – complice la nuova organizzazione merceologica imposta dalla tipografia –, si è passati dalla *varietas* alla *copia*, dalla variegata molteplicità di temi, personaggi e situazioni narrative all'abbondanza di individui narrativi analoghi. Questa sembra essere la condizione in cui versa il genere novellistico nel corso del Seicento. Almeno secondo l'efficace descrizione di Anna Maria Cortini nella sua introduzione a *Selva di vario narrare*, dove ha parlato della grande varietà di forme e formule che articola nel s. XVII la compaginazione narrativa: dal vago contenitore della compagnia che viaggia insieme in burchiello alla mera 'raccolta' di facezie, di motti, di burle, sentenze, favole, o appunto novelle, secondo un fenomeno librario già cinquecentesco, ma che sembra esplodere nel secolo successivo.²

Di fronte a questo duplice rischio di dissipazione – da una parte la casualità del ritrovarsi insieme, dall'altra l'esteriore e 'immotivata' raccolta di materiali analoghi –, la scelta di Giambattista Basile appare un tentativo coerente di valorizzare la situazione di discorso realizzando una cornice salda dal punto di vista dell'autonomia diegetica e della riconoscibilità comunicativa. Ed è forse proprio per questo che dalla quinta edizione (1674) in poi il titolo venne modificato con una formula tanto limitante quanto significativa: rinominare *Pentamerone* il *Cunto de li Cunti* era infatti sen-

¹ G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006. Si citerà il testo da G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di C. Stromboli, Roma, Salerno Editrice, 2013. Le citazioni saranno direttamente a testo con la sigla CC seguita dalla cifra araba corrispondente al numero di pagina. Per le questioni ecdotiche, cfr. E. MALATO, *Per l'edizione critica del Cunto de li cunti*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a cura di M. Picone e A. Messerli, Ravenna, Longo, 2004, pp. 307-326. Cfr. anche C. STROMBOLI, *Nota al testo*, in BASILE, *Lo cunto de li cunti* cit., pp. 987-1009.

² M. A. CORTINI, *Introduzione*, in EAD. – L. MULAS, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 48.

za dubbio uno schiacciamento del capolavoro basiliano dentro l'alone di un'opera fondativa della letteratura europea come il *Decameron*, ma era anche il sintomo della sua tenuta architettonica e della sua compattezza narrativa.

2. Tra voce e libro

Al di là della evidente ripresa dello 'spirito compaginatore', la cornice di Basile si discosta però da quello di Boccaccio per almeno tre motivi principali:

1. la rigidità dell'impianto: mentre nel *Decameron* i turni narrativi dei dieci narratori sono sapientemente variati, nel *Cunto de li cunti* essi si ripetono invece identici nelle cinque *iornate*;³

2. l'assetto ideologico: rispetto alla repubblica oligarchica del *Centonovelle*, Basile presenta una corte governata da un Principe indiscusso che dà ordini a un gruppo di cortigiane assoldate per una necessità temporanea;

3. la profondità antropologica, che assume un particolare valore all'interno della tradizione 'novellistica' in particolare per due aspetti: l'attribuzione del ruolo narrativo alla sola componente femminile (peraltro deforme), di cui viene sottolineata la trasmissione ancestrale ('di nonna in nonna': *vava* nel testo); la mancata separazione tra bocca che mangia e bocca che parla, con conseguente esaltazione della materialità corporea (anche per quel che attiene alla sfera del metamorfismo).⁴

Una ulteriore, fondamentale differenza riguarda poi l'impianto strutturale dell'opera. Se infatti nel *Decameron* la cornice è rigidamente separata dalle novelle (nessun novellatore, per esempio, racconta una vicenda vissuta o anche solo osservata personalmente), nell'opera di Basile il *Cunto* che tiene insieme tutti gli altri *cunti* è sul loro stesso livello, non solo perché ne condivide temi e modalità enunciative, ma perché è addirittura oggetto a sua volta di narrazione all'interno della conversazione in cornice, così da costituire il decimo *cunto* della quinta *iornata*.

³ S. S. NIGRO, *Lo cunto de li cunti*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 867-891.

⁴ Su questo aspetto cfr. ALFANO, *Nelle maglie della voce* cit., pp. 167-222.

Questa costruzione, che Stefano Calabrese in un suo bello studio definì «a spirale», potrebbe in realtà essere considerata analoga a quella decameroniana.⁵ In entrambe vige, infatti, un principio di omogeneità formale e conoscitiva tra narrazione incorniciante ed episodi narrativi incorniciati: in Boccaccio è la modalità che potremmo grossolanamente definire ‘realista’, in Basile quella ‘fiabesca’. Come nel *Decameron* l’escursione nei territori del fantastico è sempre garantita da una precisa individualizzazione cronotopica e identitaria, così al contrario nel *Cunto* anche gli sporadici riferimenti a una topografia reale o l’adozione di nomi verosimili per i personaggi sono amalgamati in un orizzonte saldamente fiabesco.

Nonostante l’infrazione del saldissimo sistema decameroniano che prevede la nitida distinzione logica tra livelli del racconto, anche la soluzione dell’autore seicentesco elude il doppio rischio di dissipazione che invece attraversa l’intera produzione di narrativa breve. Lo stesso rapporto con l’*ainos* classico, con la presenza di un promitio o un epimitio (o entrambi, come appunto nel *Cunto*),⁶ sembra andare nella stessa direzione. Se infat-

⁵ «Il ‘cunto’ propriamente detto è costituito dalla *Introduzione* e dalla cinquantesima fiaba [...]. Questa cornice si trova tuttavia ad un livello (logico, narrativo) paritetico rispetto a quello dei ‘cunti’ incorniciati» (cfr. S. CALABRESE, *La favola del linguaggio: il «come se» del Pentamerone*, «Lingua e stile», XVI, 1981, pp. 13-34, specialmente p. 20). Così del resto già sosteneva C. VARESE, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, p. 28, n. 24 e poi I. VIOLA, *Fiabesco in barocco* [1982], in ID., *Lettura in morte di un libertino e altre letture barocche*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, p. 27: «Nel *Cunto de li cunti*, invece, il tempo e il mondo della *narrazione* sono lo stesso tempo e lo stesso mondo del *narrato*».

⁶ Cfr. L. RODLER, *La tradizione della favola*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 107-128. Già Jolles aveva osservato che «In queste fiabe la struttura e l’ordine appaiono delineati con chiarezza: l’incipit è dato dalla morale, alla quale segue il racconto che la illustra e infine il proverbio» (cfr. A. JOLLES, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna* [1922-23], in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Premessa di E. Raimondi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 140). Interessante l’osservazione di Filippo Beroaldo nella introduzione al suo commento ad Apuleio: «Sermo milesio id est fabuloso lepido iocosio delicato ludicro hoc nam significat sermo milesius [...] milesias prisca appellaverunt poemata et fabulas lascivientes sive ut quidam putant milesiae dicuntur *fabulae aniles et vanidicae* in quibus nec pes nec caput apparet; nec instar apologos epimythion ullum morale continentes» (cfr. F. BEROALDO, *Apuleius cum commento* [...], Venetiis, per Philippum Pincium impressum, 1560, c. 5r).

ti, come osservò André Jolles, «Basile è un collezionista»,⁷ allora si vede bene come il suo capolavoro narrativo possa anche presentarsi come una collezione di materiali, ma assemblati dentro una struttura salda e, direi, incoercibile, che garantisce la *variatio* e la *varietas* di soluzioni e formati.

Ma soprattutto è evidente che, tornando alla soluzione 'boccacciana' di rappresentare la situazione narrativa, Basile rafforza la dialettica tra sfondo antropologico e macchina tipografica, tra forma dell'oralità e forma del libro. Senza contare il fatto che le *egroche* a fine *iornata* sembrano rivelare una parentela con l'intermezzo teatrale – come osservò già Mario Petrini all'inizio degli anni Sessanta –,⁸ l'organizzazione del paratesto editoriale scandisce bene i rapporti inizio-fine del *Cunto* incorniciante e li restituisce a una situazione di racconto governata da un narratore la cui matrice popolare è sottolineata dal ricco e costante uso della paremiologia (analogo a quello delle dieci novellatrici interne – e del resto, come ricorda Marcel Detienne, «i detti fanno parte dei 'miti'»),⁹ ma la cui vicinanza al modello colto e insomma 'libresco' risulta al tempo stesso garantita. Lo si vede bene nella formula con cui il narratore esterno si congeda dal lettore: «e co ste nove nozze *terminaie la grannezza de la schiava e lo trattenemiento de li cunte* e buon prode ce faccia e sanetate, *ch'io me ne venne* a pede a pede co na cocchiarella de mele» (CC 982, cc. mm.).

Con la sua apparizione improvvisa, la voce narrante extradiegetica prende il posto della principessa Zoza appena ella ha finito di raccontare ciò che il lettore conosce già dalla *'Ntroduzione*. Il narratore recupera così

⁷ Cfr. JOLLES, *La fiaba* cit., p. 133.

⁸ M. PETRINI, *La musa napoletana di Giambattista Basile*, «Belfagor», XVII, 1962, pp. 405-431; nella *Postilla* (ivi, p. 427) si legge: «Anche questo ci riconduce alle quattro 'egloghe' del Basile intermesse fra le quattro giornate del *Cunto*: ci sembra infatti voluto che l'egloga manchi alla fine della quinta giornata; proprio per il loro carattere di 'intermezzi' [...] Il nome fa pensare anche ai *tramezzi* delle commedie spagnuole, i quali erano 'pieni di persone umili e ridicole, barbieri, fornai, marangoni, contadini, zingari', come con sdegno notava il buon Perucci nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa* (Napoli, 1699). Come è noto, era la riforma teatrale di Lope De Vega, difesa nel suo *Arte nuevo*; e del successo di Lope De Vega ci testimonia fra l'altro l'Accademico Aldeano nel suo *Ragionamento sopra la poesia giocosa*». Su questa linea anche M. RAK, *Il sistema dei racconti nel Cunto de li cunti di Basile*, in G.B. Basile e l'invenzione della fiaba cit., pp. 16-19.

⁹ M. DETIENNE, *L'invenzione della mitologia* [1981], Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 112.

quella «funzione di regia» (nei termini della narratologia genettiana) che sembrava compromessa dalla assimilazione del racconto-cornice al livello narrativo dei *cunti*.¹⁰ Voce e libro finiscono, insomma, col procedere di concerto.

3. *Il narratore*

In un interessante intervento dedicato al rapporto di Basile col «narratore di tradizione orale», Fabio Mugnaini ha spiegato che mentre la tradizione scritta si costituisce sulla base dell'associazione tra autore e testi, quella orale insiste invece sulla trafila narratore-eventi.¹¹ Nel secondo caso, colui che racconta è determinato dai modi e i tempi della sua *performance*; nel primo, egli è invece rappresentato dalla organizzazione testuale, dal punto di vista sia delle condizioni materiali (il fatto che il testo sia manoscritto, a stampa, o in formato digitale), sia delle istituzioni stilistiche e formali che caratterizzano l'opera.

Questa medesima contrapposizione si può ritrovare al cuore stesso della *forma-novella*: se infatti il narratore di fiabe «più che un padre» va considerato il «temporaneo incubatore» della «forma artistica» assunta da una certa materia narrativa, così il narratore di novelle è impegnato a produrre l'ennesima versione di un racconto già noto: nonostante il termine stesso venga da *novum*, e cioè appunto notizia in quanto 'cosa nuova', ogni novella recupera di norma un contenuto narrativo già noto di cui viene però offerta una 'nuova' forma a un pubblico normalmente ristretto e determinato (come la brigata della cornice). Più che la «novità» del fatto narrato, contano insomma il modo e la situazione in cui esso viene effettivamente narrato.

Nel caso del *Decameron*, notoriamente Boccaccio volle da un lato orientare l'opera verso l'intrattenimento in conversazione, e dall'altro salvaguardare la tenuta del macro-organismo e saldare stabilmente l'associa-

¹⁰ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], a cura di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1984.

¹¹ F. MUGNAINI, *Tracce d'autore: Basile e il narratore di tradizione orale*, in G.B. Basile e l'invenzione della fiaba cit., p. 277.

zione tra immagine dell'autore e forma-libro.¹² Diverso potrebbe invece apparire il caso del capolavoro di Basile, il quale non pubblicò, e probabilmente non volle pubblicare la sua opera mentre era in vita. Senza contare il fatto che la *princeps*, disseminando l'opera in cinque volumetti in dodicesimo stampati tra il 1634 e il 1636, e attribuendoli alla figura pseudonima di un Gian Alessio Abbattutis, non ne valorizzava né la compaginazione formale né la dignità di prodotto letterario. L'oggetto che il lettore si trovava tra le mani sembrava insomma avere un rapporto non solido con la «tradizione scritta», come indica peraltro lo strepitoso *incipit* con la sua strenua litania paremiologica:

Fu proverbio de chille stascionate de la maglia antica, che chi cerca chello che non deve trova chello che non vole e chiara che è che la scigna pe cauzare stivale restaie 'ncappata pe lo pede, comme successe a na schiava pezzente, che non avvenno portato mai scarpe a li piede voze portare corona 'n capo. Ma, perché tutto lo stuorto ne porta la mola e una vene che sconta tutte, all'utemo, avennose pe mala strata osorpato chello che toccava ad autro, 'ncapaie a la rota de li cauce e quanto se n'era chiù sagliuta 'mperecuoccolo tanto fu maggiore la vrociolata, de la maniera che secota (CC 2).

Se un simile *exploit* sembra strappare l'opera dall'universo della circolazione libraria per restituirla con prepotenza al calore della comunicazione orale, al contempo si presenta qui il classico problema del rapporto tra stile d'autore e materiale fiabistico che già Jacob von Arnim, in dialogo con Jakob Grimm, sollevò con forza: «non crederò mai, nemmeno se lo credete voi stessi, che le vostre fiabe per bambini siano state scritte *così* come

¹² Ben lo dimostra la configurazione materiale dell'autografo berlinese, che per forma, grafia e *mise en page* mostra l'intenzione di assimilare un'opera in volgare di argomento triviale alla dignità del «libro da banco», cioè di destinazione universitaria e di alto impegno dottrinario. Mi limito a rimandare a M. CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007; M. FIORILLA, *Introduzione* a G. BOCCACCIO, *Decameron*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2011, pp. xv-lix; M. CURSI – M. FIORILLA, *Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani*, dir. da M. Motolese ed E. Russo, *Le Origini e il Trecento*, vol. I, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla e M. Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013.

le avete trovate». ¹³ Applicato al *Cunto de li cunti*, il problema fu posto, in termini non coincidenti, da Vittorio Imbriani e da Benedetto Croce. Per quest'ultimo, com'è noto, il *Cunto de li cunti* era un grande libro 'nonostante' il barocchismo dell'autore; per il primo invece Basile aveva saputo «conciliar due cose, che parrebbe impossibile il conciliare, soprattutto nello stile: personalità spiccata e impersonalità popolare». ¹⁴

Credo precipitino qui le considerazioni sul rischio di volatilizzazione cui il genere novellistico è costantemente sottoposto perché attratto, per così dire 'indietro', verso quella che ho chiamato la 'situazione di racconto', la quale, come suggerì Angelo Maria Cirese, costituisce sempre «un unicum irripetibile». Quella «gestazione creativa perpetua» tipica della fiaba caratterizza infatti, come si è accennato, anche la novella, con la ri-narrazione continua dello stesso materiale diegetico. Se però la condizione di oralità primaria nella quale agisce il narratore tradizionale sancisce la «natura effimera e volatile» del suo sforzo creativo, ¹⁵ la *fiction d'oralité*, garantita dall'architettura narrativa della cornice, consente invece al narratore letterario di stabilizzare anche gli effetti distorsivi e le istanze potenzialmente disgregatrici. Il narratore orale si cala ogni volta nell'evento; il narratore del testo scritto, essendo a sua volta un effetto della scrittura, sigilla l'evento dentro le maglie della simulazione vocale.

4. Lo stile della situazione

Tutti i lettori del *Cunto de li cunti* hanno insistito sulla oltranza stilistica di Giambattista Basile, e tutti hanno ricondotto allo stile barocco il gusto dell'autore per la variazione metaforica, il cui esempio più rappresentativo sono le espressioni con cui vengono descritti il sorgere e il calare del sole. Fenomeno osservato anche da Croce, che non poté evitare di stig-

¹³ Cfr. JOLLES, *Le forme semplici* cit., p. 418.

¹⁴ V. IMBRIANI, *Il gran Basile* [1875], in G. BASILE, *Il racconto dei racconti*, trad. it. di R. Guarini, a cura di A. Burani e R. Guarini, Milano, Adelphi, 1994, p. 631. Cfr. anche B. CROCE, *Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari* [1925], in Id., *Storia dell'età barocca in Italia*, Milano, Adelphi, 1993.

¹⁵ MUGNAINI, *Tracce d'autore* cit., p. 298. Ma cfr. l'importante discussione teorica riassunta da DETIENNE, *L'invenzione della mitologia* cit., pp. 53-58.

matizzarlo: «non sorge l'Alba e non tramonta il Sole, in quei racconti, che egli non trovi un nuovo e bizzarro modo di metaforeggiare quelle fasi del giorno con perifrasi di questo genere». Imbriani, forse almeno in questo caso con maggiore intelligenza interpretativa, osservò invece che spesso i «poeti hanno avuto predilezione per date immagini», che divengono una sorta di loro «marca di fabbrica intellettuale»: in Basile ciò accade con «le immagini con le quali descrive il sorgere ed il tramontare del sole, che varia all'infinito, con una virtuosità meravigliosa». ¹⁶

Ora, è indubbio che il debordare metaforico in Basile vada di concerto col suo gusto collezionistico, e insomma con un certo intellettualismo e compiacimento. Ma dal punto di vista del funzionamento della macchina narrativa e della simulazione discorsiva che essa garantisce, è altrettanto importante osservare che il ripetuto ricorso a tali variazioni (come del resto a tutte le altre forme di accumulazione lessicale e retorica) è equamente distribuito nei vari livelli del testo: da quello gestito direttamente dal narratore esterno a quello attribuito alle dieci narratrici che si alternano lungo le cinque *iornate*. Questo specifico ricorso stilistico, che tutti i lettori hanno riconosciuto come un elemento consapevolmente (e per alcuni insopportabilmente) letterario viene così trasformato – in virtù della finzione architettonica – in una paradossale 'sigla di oralità', anzi in uno dei più espliciti segnali stilistici della situazione di discorso. In questo modo, l'evento irripetibile della performance narrativa, tipica della tradizione orale, viene, come si diceva in precedenza, sigillato dentro una simulazione vocale che si rivela controllatissima costruzione letteraria di uno stile.

È evidente che a una simile costruzione contribuisce innanzitutto l'uso del napoletano, che, se sembra confermare l'adesione «a una tradizione folklorica arcaica», al tempo stesso rappresenta «il veicolo ideale – ha scritto Nancy Canepa – per la poetica della meraviglia», risultando così espressione per eccellenza di un'estetica moderna. ¹⁷ Ed è per questo che

¹⁶ Cfr. rispettivamente B. CROCE, *Vita e opere del Basile* [1891], in ID., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1962, p. 156; IMBRIANI, *Il gran Basile* cit., p. 638. Ma sulla metafora cfr. anche il bel saggio di I. CALVINO, *La mappa delle metafore* [1974], in ID., *Sulla fiaba*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 129-146.

¹⁷ Uno dei migliori interpreti di Basile, Giovanni Getto, osservò con grande intelligenza che «quando i marinisti, in base ad una poetica che solo esteriormente si può definire della varietà e della meraviglia, sostituivano al figurino della donna cantata dal Petrarca

risulta debole ogni argomento che voglia dimostrare l'effettiva popolarità della lingua basiliana o al contrario la sua artificiosità. L'opzione linguistica s'intreccia saldamente con quella stilistica e con quella che attiene alla definizione di genere. Il *cunto* non esiste senza lo scatenamento metaforico e senza la materialità verbale napoletana: la fiaba intesa secondo la declinazione letteraria di Giambattista Basile si costruisce simultaneamente in questi tre livelli, i quali tutti enfatizzano, ognuno nel proprio specifico ambito, la simulazione di una 'situazione di racconto'.

Si entra qui in uno dei più tipici problemi di questo genere narrativo, sottolineato con garbo da Stith Thompson nel suo classico lavoro su *La fiaba nella tradizione popolare*, dove segnalò la mancanza di uno studio adeguato degli «effetti della voce, dei gesti e dell'arte narrativa». ¹⁸ Una retorica dell'*actio* che sarebbe alla base di quello «stile favolistico», poco analizzato dagli specialisti ma ben 'percepito' dall'uditorio, che – sostiene Thompson – sembra ritrovarsi nell'opera di Basile, il cui «fiorito stile» non sarebbe disgiunto da una rielaborazione delle «forme correnti della favolistica». ¹⁹

Ovviamente è impossibile stabilire che peso possa aver avuto l'esperienza concreta dell'ascolto di narratrici orali effettive nel progetto narrativo del *Cunto de li cunti*, così come è impossibile stabilire se Basile eseguisse in pubblico la narrazione dei suoi *cunti* allo scopo di intrattenere le diverse corti presso le quali fu a servizio o che egli stesso tenne in quanto governatore (peraltro nelle stesse zone dove si ambientano alcuni dei suoi racconti). E tuttavia la totalità dei lettori ha insistito nel ricollegare le «so-

e dalla lirica dei due secoli a lui successivi, una diversa immagine di donna, fino a giungere all'assurdo della bella zoppa e della bella gobba e della bella balbuziente, non intendevano affatto mettersi su di un piano di parodia e di comicità, ma al contrario, ritenevano di svolgere un'esplorazione più vasta, di percorrere in tutti i sensi possibili le molteplici strade del reale, nessuna esclusa, di scoprire nuovi aspetti della vita, e proporre dimensioni nuove dell'universo poeticamente conoscibile. Allo stesso modo il Basile si compiace di avventurarsi per itinerari fantastici inconsueti [...]. Per narrare secondo la nuova visione del mondo il Basile si accosta alla fiaba, al patrimonio narrativo anonimo trasmesso e depositato presso il popolo» (cfr. G. GETTO, *La fiaba di Giambattista Basile* [1962], in ID., *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, pp. 379-401, in particolare p. 383).

¹⁸ S. THOMPSON, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 485.

¹⁹ Ivi, pp. 494, 496.

norità chiatte» del suo stile alla situazione di ascolto.²⁰ Tra i primissimi, ma dopo il solito Vittorio Imbriani, ci fu André Jolles che all'inizio degli anni Venti del Novecento osservò come «gli scrittori che trasformano la lingua orale in scrittura, mutando il dialetto popolare in lingua letteraria, lavor[i]no spesso intensamente ed espressamente per l'orecchio».²¹ Considerazioni che raffinatamente Stefano Calabrese ha poi approfondito presentando esempi di metafore applicate da Basile all'ascolto delle fiabe, così che «lo spazio disomogeneo ed esoforico delle metafora (nel 'cunto') assume come controparte quello coesivo e implicativo della lettera (nei 'cunti')», con il risultato, per esempio, «che le 'due pizzelle' della IV 7 si trasformano nel correlativo figurale di un piacere intenso di ascoltare fiabe».²²

Al piacere dell'ascolto si riferisce addirittura il principe Tadeo all'inizio del *trattenimento*, quando spiega che disse bene «chillo gran felosofo» quando pose «l'utema felicità dell'ommo in sentire cunte piacevole»: ascoltando i racconti, infatti,

se spapurano l'affanne, se da sfratto a li penzriere fastidiuse e s'allonga la vita, pe lo quale desiderio vide l'artiscianne lassare le funnache, li mercante li trafiche, li dotture le cause, li potecare le facenne; e vanno canne aperte per le varvarie e pe li rotelle de li chiacchiarune sentenno nove fauze, avise 'mentate e gazzette 'n aiero (CC 24).

E, in effetti, nell'opera viene sottolineata più volte la reazione dell'uditore: «fu bello veramente lo cunto, ditto co grazia e sentuto co attenzione» (CC 420); «Benedicettero tutte la vocca de Meneca, la quale co tanto gusto contaie sto cunto che portaie 'nanze all'uocchie de chi senteva le cose ch'erano soccesse tanto lontano» (CC 706); «stettero tutte arecchie pesole a sentire lo cunto de Ciommetella» (CC 978). Incantamento da ascolto che viene sottolineato anche quando si torna dai *cunti* al *Cunto* incorniciante,

²⁰ La felice espressione è di Stefano Calabrese: «Il patrimonio folklorico che la fiaba affidava al Basile spostava dunque il problema dell'arguzia in uno spazio pre-linguistico, all'interno del quale potevano allora liberarsi le sonorità "chiatte" del dialetto napoletano». Cfr. CALABRESE, *La favola del linguaggio* cit., p. 19.

²¹ A. JOLLES, *La fiaba nella letteratura occidentale moderna* cit., p. 134. Cfr. anche «Basile era molto attento all'impostatura ritmica della pagina»: NIGRO, *Lo cunto de li cunti* cit., p. 881.

²² CALABRESE, *La favola del linguaggio* cit., p. 24.

se è vero che Zoza «commenzaie a 'ncantare li circostante co la dolcezza de le parole contanno da lo prenzipio a lo fine tutte l'affanne suoie» (CC 980). Prova ulteriore della omogeneità stilistica e figurale tra i due livelli narrativi che nuovamente ci interroga sul limite tra autonoma compiutezza del libro e strutturale apertura della situazione performativa. Come del resto avrebbe ribadito quasi centocinquanta anni dopo Carlo Gozzi riflettendo intorno agli effetti che la ridicola «puerilità» del suo *L'amore delle tre melarance* aveva avuto su di un pubblico «immers[o] profondamente nella materia, e impegnat[o] strettamente cogli animi nell'ardita novità» di vedere «rappresentati sopra un teatro» i diversi «accidenti» di una «fola» di cui erano «informati sino dai loro primi anni dalle balie, e dalle nonne loro».²³

5. Ipotesi per un libro 'parlato'

Ferdinando Tempesti, forse il migliore commentatore del *Pinocchio*, ha osservato che il capolavoro di Collodi è un «libro parlato». Le espressioni utilizzate dall'autore non possono esser comprese se si ignora l'ambito linguistico del fiorentino dell'uso vivo, col suo spessore sonoro e coll'ispesimento semantico derivante dalla attivazione implicita di una specifica enciclopedia culturale. Si potrebbe dire lo stesso del *Cunto* di Basile, dove il napoletano immerge i racconti in un sistema di implicazioni che arricchiscono il loro mero sviluppo narrativo.

Il fatto di per sé è evidente, ma può contribuire a risolvere la questione del rapporto tra stile dell'autore e stile della fiaba. Tale dialettica è stata esposta con magistrale chiarezza da André Jolles, il quale ha spiegato che se è possibile parlare di «parole proprie» «sia nel caso della forma artistica sia in quello della forma semplice», per la prima noi «ci riferiamo alle *parole proprie del poeta*, in cui la forma si compie una volta in via definitiva», mentre per la seconda «intendiamo le *parole proprie della forma stessa*, che fornisce ogni volta e nello stesso modo una nuova esecuzione».²⁴ Ebbene, se è chia-

²³ C. GOZZI, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance rappresentazione divisa in atti* [rappresentata il 21 gennaio 1761], in ID., *Fiabe teatrali*, Introduzione e note di A. Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994, p. 32.

²⁴ A. JOLLES, *Forme semplici* [1930], in ID., *I travestimenti della letteratura* cit., p. 426.

ro che il *Cunto de li cunti* è un'opera scritta, in quanto tale caratterizzata da un insieme di scelte stilistiche operate consapevolmente dall'autore, è però vero che l'uso 'demotico' del napoletano spinge quest'opera verso le «parole proprie» di una forma che esiste innanzitutto in quanto *performance*.

L'indagine a questo punto potrebbe contribuire a ricondurre all'oralità anche soluzioni stilistiche senza dubbio interne alla cultura barocca, come le sequenze litaniche, gli accumuli lessicali e metaforici, lo stesso gusto per la variazione ripetuta di una medesima forma di base.

Certo, quando si parla di oralità occorre sempre intendere la sua simulazione. E tuttavia mi pare utile chiudere queste mie considerazioni presentando una tipologia che mi pare possa stimolare ulteriormente la riflessione sul destino della cornice quando viene trasferita dal mondo della novella a quello della fiaba. Mi riferisco al frequente uso in Basile di epiteti, onomatopoeie e interiezioni di matrice orale, di cui riporto qui una breve lista di esempi:

- a pede na grotta lavorata de preta ommece, 'n c'era seduto n'uerco, e *mamma mia quanto era brutto!* (CC 30 cc. mm.)
- L'Antuono, gliottennose sto pinolo, ioraie che *mai chiù, mai chiù*, s'avverria lassato paschiare (CC 38 cc. mm.)
- la quale commenzarie a trovare la stiva de li tavernare e *puffete* de ccà e *tiffete* dallà le fece na iuta e na venuta de truono (CC 46)
- Ma tornato lo prencipe da la caccia, tiraie lo capo de seta e sonaie lo campaniello; ma *sona ca piglie quaglie! son ca passa lo piscopo!* poteva sonare a martiello, ca la fata faceva de la storduta (CC 64 cc. mm.)
- commanna lo trombetta e *tu tu tu* fa iettare no banno (CC 134)
- Cienzo, che vedde chesto, puosto mano a la sfera, *tuffete* ne fece ire na capo 'n terra (CC 150)
- eccote sguigliare no cane corzo cossì terribele, *c'oh mamma mia!* (CC 302 cc. mm.)
- auzo na preta da terra, quanto lo fiasco ch' sotto lo lietto, e *tuffete* 'n capo! (CC 426)
- se ne vrociolava, *tuppete*, a bascio (CC 800 cc. mm.)
- pe lo spasemo cadette da dentro commo a grannano, *tuppete*, a bascio (CC 940)
- E, cossì dicenno, *tuffete* n'otra vota (CC 968 cc. mm.)

Riconosco che gli esempi non sono tutti identici dal punto di vista linguistico. Tutti però condividono la fusione dentro la tessitura sintattica

per così dire ‘ordinaria’ di un elemento estraneo, si tratti del caso più semplice di una mera inserzione incidentale («cadette [...], *tuppete*, a bacio»), di quello un po’ più complesso della attribuzione di valore verbale a una onomatopea («e *tuffete* ’n capo!»: ‘e glielo diedi in testa’) o ancora della trasformazione di una interiezione in secondo termine di paragone («cossì terribele, *c’oh mamma mia!*»). Fusione sintattica che potenzia sensibilmente la presenza, o l’illusione di presenza, della voce narrante, spingendo il testo scritto verso il *prius* – non logico ma cronologico – della oralità,²⁵ senza però con questo indebolire, e tanto meno dissolvere la tenuta architettonica, simbolica e ideologica della forma-cornice, che al contrario sembra rivelarsi anche in casi come questo la garanzia strutturale di un possibile riavvicinamento della letteratura, cioè del principio formalizzante della scrittura artistica, alla situazione antropologica del racconto.

²⁵ Mi pare interessante segnalare qui in conclusione che nel primo racconto di Domenico Rea, *La figlia di Casimiro Clarus* (datato 1943, ma pubblicato originariamente in ID., *Spaccanapoli* [1947], Milano, Bompiani, 2003) si faccia riferimento proprio alla dimensione orale, performativa del racconto del *cunto*.

Malinconia e cortesia nelle novelle rinascimentali

Elisabetta Menetti

Le raccolte novellistiche del Cinquecento raccontano in modo nuovo le storie d'amore, spesso stravaganti, a effetto 'noir' o tragicomiche, che riflettono le inquietudini di una comunità sottoposta alla crudeltà della guerra, alle aspre competizioni della politica cortigiana e alle aspirazioni di libertà e di rinnovamento di una élite culturale femminile che emerge come controparte dialettica fondamentale nella rappresentazione delle dispute umanistiche.¹

L'indubbia influenza delle opere (dal *Decameron* al *De mulieribus claris*) di Boccaccio sulla rappresentazione letteraria dell'universo femminile e, per quanto riguarda la tradizione novellistica quattro-cinquecentesca, sul riuso del circolo creativo della 'brigata' di narratrici e narratori del *Decameron* non è sufficiente a contrastare le sfide imposte dalla storia contemporanea, che richiedono una messa fuoco delle dinamiche relazionali tra i

¹ Per quanto riguarda l'influenza della guerra sulla produzione novellistica rinascimentale segnalo: P. PELLIZZARI, *Il prezzo della guerra nella novellistica italiana*, in *Il prezzo della guerra. Italia e Penisola iberica nei secoli XIII-XVI*, a cura di E. Basso, La Morra (CN), Centro Internazionale di Ricerca sui Beni Culturali, 2018, pp. 29-48. Di riferimento sono gli studi recenti di Renzo Bragantini che da sempre indaga la letteratura novellistica nei suoi aspetti meno canonici tra novella e 'istoria', e in particolare: R. BRAGANTINI, *I conti con la storia. Givaldi e i narratori di metà secolo*, «Critica Letteraria», XLI, 2013, fasc. II-III, n. 159-160, pp. 427-442; ID., *Morte e trasfigurazione di un racconto. Bandello nell'Inghilterra di re Giacomo*, «Esperienze letterarie», XV, 2, 2020, pp. 23-42. Per quanto riguarda il potere delle donne nel Rinascimento rimando allo studio storico: *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma, Viella, 2008.

sessi e impongono, soprattutto, un rinnovamento dei personaggi femminili e degli intrecci erotici. L'etica mondana del *Decameron*, fondata sulla condivisione di ideali di comportamento (come la cortesia) e sull'esercizio della virtù (come la magnanimità) tra uomini e donne (da Federigo degli Alberighi, V 9, a Griselda, X 10), era ormai troppo lontana dagli interessi del pubblico di lettori del tempo, interessati a leggere i casi tragici come specchio di una nuova condizione esistenziale.

Forze oscure e irrazionali turbano le *istorie*, gli *avvenimenti* e i *casi* dei narratori di questo lungo secolo narrativo – dalle *Novelle* di Bandello, agli *Ecatommiti* di Giraldo Cinthio e al *Fuggilozio* di Tommaso Costo – in cui la necessità di definire i precetti della convivenza civile si scontra con l'impossibilità di applicarli nella vita di tutti i giorni, mentre si assiste alla transizione della brigata di narratrici e narratori del *Decameron* verso nuovi generi letterari, come il dialogo rinascimentale.² Può essere utile ricordare quanto Marziano Guglielminetti aveva annotato in un suo studio novellistico sulla società dei narratori: «esistono nei gruppi dei narratori, tensioni che, se non interessano la storia delle classi, toccano invece quella, non meno importante, degli equilibri non solo politici [...] ma anche tra i sessi».³ Si sente, in questi passi, il dialogo proficuo di una generazione di studiosi che riflettono insieme sulle differenze e le peculiarità del canone novellistico dopo Boccaccio, a partire dalla rappresentazione sociale del narratore e, di conseguenza, dell'immaginario di un'epoca in trasformazione. Pochi anni dopo Giancarlo Mazzacurati, riflettendo sulle novelle di Masuccio Salernitano e di Bandello, coglie uno degli aspetti cruciali del cambiamento in atto: l'insorgere di un nuovo pubblico e di un nuovo gusto per il racconto di storie strane ed enigmatiche. Ciò che attrae l'interesse sono gli enigmi dell'umano che «nessuna razionalità mercantile o 'borghe-se' avrebbe potuto governare, né riconoscere, né rappresentare secondo i propri principi» e dai quali proviene la galassia tematica del tragico in età moderna che si estenderà con grande successo in Inghilterra e in Spagna.⁴

² Su questo, in particolare, segnalò: P. FLORIANI, *Il dialogo e la corte*, in ID., *I gentiluomini letterati. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento*, Liguori, Napoli, 1981.

³ M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990, p. 85.

⁴ G. MAZZACURATI, *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. Il saggio da cui

La produzione novellistica rinascimentale racconta anche la vita che esce dagli argini della razionalità e dalle norme della civiltà umanistica, specialmente quella regolata dai manuali di comportamento: insomma, la vita che scorre fuori dal *Cortegiano* del Castiglione, dei dialoghi e dei trattati morali.⁵ Nelle *istorie* novellistiche gli ideali si mescolano con le urgenze della vita quotidiana in una eterogenea successione di fatti che, a volte, smentiscono ogni pretesa umanistica di controllare la ‘fortuna’ o di gestire in modo razionale le passioni o di comprendere in un disegno coerente la ‘storia’, che appare sempre più confusa, come una varietà infinita di brevi ‘istorie’. In questo senso i novellieri ci offrono uno sguardo disincantato sulla loro esistenza, mentre cercano di adattare, a fatica, modelli narrativi del passato alle sfide del tempo presente.⁶

Nel racconto delle storie d’amore, in particolare, è più evidente questo cambio di passo. Nella combinazione degli intrecci d’amore si nota la

ho tratto la citazione è del 1994. Per la ricezione spagnola: G. CARRASCÓN, *Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII*, «Edad de Oro. Revista de Filología hispánica», XXXIII, 2014, pp. 53-67; *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a cura di G. Carrascón e C. Simbolotti, Torino, Academia University Press, 2015; J. R. MUÑOZ SÁNCHEZ, *Del gentil conversador al discreto lector. Apuntes sobre una cuestión cardinal de la novela (corta) de Boccaccio a Cervantes (I)*, «Humanista», XXXVIII, 2018, pp. 847-872; D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *Materias deshonestas y de mal ejemplo: programa ideológico y diseño retórico en la narrativa italiana del siglo XVI en España*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea cit.*, pp. 473-490.

⁵ Questa è la questione cruciale sia per Mazzacurati sia per Guglielminetti, da cui bisognerebbe partire per una ricognizione a tutto campo della storia della novella in Italia. Per Mazzacurati si veda: *All’ombra di Dioneo cit.*, p. 141. Per Guglielminetti, *Sulla novella italiana cit.*, pp. 105-147.

⁶ Su questo passaggio si vedano: G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006 e S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011. Si vedano anche: L. BADINI CONFALONIERI, *Il cammino di Madonna Oretta. Studi di letteratura italiana dal Due al Novecento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004; G. ALBANESE, *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. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 257-308; A. MAURIELLO, *Dalla novella “spicciolata” al “romanzo”. I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001. Mi permetto anche di rinviare al mio: *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

ricorrenza di due macro-argomenti che definiscono anche la fisionomia di nuovi personaggi: la malinconia e la cortesia. Sono due temi che, variamente declinati, configurano l'assetto dei rapporti umani non solo nella lirica e nel poema cavalleresco ma anche nella novellistica fin dalle sue origini.⁷ Sono due forze che producono energie opposte (la malinconia è disordine, la cortesia è ordine), che identificano l'appartenenza di una élite di lettori alla 'comunità affettiva e testuale' della cultura cortese europea del XII e del XIII secolo e che contribuiscono a creare nuovi scenari tragici e nuove protagoniste femminili, come Giulietta e Desdemona.⁸

La malinconia è considerata una malattia che distrugge i legami amorosi, mentre l'esercizio virtuoso della cortesia - come valore civile, morale e culturale - è un antidoto al caos dell'esistenza umana, perché offre un paradigma comportamentale condiviso e tramandato da secoli di letteratura.⁹

Nella novellistica la rappresentazione verosimile dei personaggi malinconici illumina in modo nuovo il mutamento storico che interviene a modificare gli assetti tradizionali dell'amore e dell'innamoramento. Questo cambiamento di prospettiva - rispetto ai primi modelli novellistici, il *Novellino* e il *Decameron* - è segnato dalla trasformazione dell'immaginario

⁷ Fondamentale incrociare la novellistica italiana con gli studi sulla letteratura romanza e il romanzo cortese cavalleresco. Si rimanda ad A.P. Fuksas anche per l'impostazione innovativa e problematica di questi studi: *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes (Erec et Enide, Cligès, Chevalier de la Charrette, Chevalier au Lion)*, «Critica del testo» XIX, 3, 2016 (*Le emozioni nel romanzo medievale in versi* a cura di R. Antonelli, A. P. Fuksas e G. Paradisi), pp. 121-152; ID., *Il cronotopo amoroso tra invenzione e modello*, in J. RISSET, "Une certaine joie". *Percorsi di scrittura dal Trecento al Novecento*, a cura di M. Galletti, Roma, Romatre Press, 2017, pp. 103-111; ID., *Ire, Peor and their Somatic Correlates in Chrétien's Chevalier de la Charrette*, in *Emotions in Medieval Arthurian Literature. Body, Mind, Voice*, ed. by F. Brandsma, C. Larrington and C. Saunders, Cambridge, D. S. Brewer, 2015.

⁸ Su questo si veda il recente volume collettaneo: *Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. Clerc e U. Motta, I libri di Emil, Bologna, 2019. In questo volume rimando al mio *Giulietta e Desdemona, eroine del nostro tempo* e per la figura femminile nella tragedia rinascimentale al saggio di P. COSENTINO, *Luigi Groto e dintorni. L'eroina patetica nella tragedia rinascimentale*. Per la riflessione su Giulietta si segnala il saggio di I. Tufano: *Gli spiriti di Giulietta. Note sulla novella di Luigi da Porto e il suo modello decameronomiano*, «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XIX, 2002, pp. 39-51.

⁹ Su questo argomento si rimanda ancora al saggio di A.P. FUKSAS, *Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes* cit., p. 126.

cortese, che riemerge in modo nostalgico, patetico, lontano e ormai inadeguato a raccontare il mondo circostante.

La novellistica italiana settentrionale del Cinquecento è un buon campo di indagine per osservare da vicino il fenomeno di riscrittura e di adattamento di temi, intrecci e personaggi dei romanzi arturiani, che non restano relegati nelle fantasiose trame cavalleresche di Boiardo o Ariosto ma fanno la loro apparizione anche nel mondo reale, sebbene abilmente trasformati novellisticamente secondo una narrazione verosimile. Per fare un primo sondaggio possiamo circoscrivere una vasta area geografica (Emilia, Lombardia/Piemonte e Toscana) con le raccolte novellistiche di Sabadino degli Arienti, Matteo Bandello e il Lasca.

A cedere sotto i colpi della più cruda realtà è, innanzitutto, il paradigma del contenimento e del differimento della passione amorosa in vista di un progetto esistenziale più alto. In queste novelle la passione estrema è raccontata nella realtà di tutti i giorni e alimenta un fulcro narrativo perturbante che innesca il racconto di nuove 'istorie'.¹⁰

La decima giornata del *Decameron* sembra una nostalgica memoria del passato mentre il mondo appare abitato da personaggi inquieti, passionali o irrazionali che dimostrano, piuttosto, che non esiste una cura all'infermità del vivere.

Come è noto, Boccaccio aveva legato il tema della malinconia d'amore a se stesso e alle donne, sue lettrici privilegiate. Nel *Proemio* del *Decameron* si presenta come un uomo sopravvissuto al mal d'amore, che desidera curare la malinconia amorosa delle donne offrendo loro non solo il 'diletto' delle sue novelle, ma anche l' 'utile' modello esistenziale collettivo, improntato all'onestà e alla compassione. Ma si tratta di un programma sociale e culturale del tutto inapplicabile alla realtà dei narratori del primo Cinquecento, che non riescono più a immaginare secondo gli ideali cortesi la realtà circostante, anche sotto forma di 'visione' o di finzione. Alcune novelle rinascimentali sprigionano una energia negativa che distrugge ogni ideale di equilibrio dei sentimenti e che turba la vita degli innamorati, mettendoli di fronte alla 'rui-

¹⁰ Per un primo sondaggio di questa trasformazione mi permetto di rimandare al mio: *Dopo Boccaccio. Il mondo senza compassione*, in *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, a cura di G.M. Anselmi et al., Bologna, il Mulino, 2013. Di recente su questi temi si veda il numero dedicato a 'Passioni' di «Griseldaonline» (XVIII, 1, 2019) e la mia *Introduzione alle passioni estreme: Boiardo, Bembo e la teoria degli affetti*.

na' delle passioni negative come la gelosia, la rabbia, il furore.¹¹ Un malessere esistenziale che anche Boccaccio descrive sia nelle novelle dedicate ai 'folli amori' (come ad esempio nella novella del conte di Anguerra, II 8, oppure nella problematica novella di Ghismonda, accusata dal padre di 'gran follia', IV 1 29) sia nella dedica alle donne malinconiche d'amore, ma che riesce a controbilanciare con il programma di rinascita e di rifondazione della brigata nella decima giornata. Nonostante il cambiamento in atto, non significa che l'insegnamento di Boccaccio rimanga inascoltato. Francesco Sansovino, ad esempio, riflette sulle novelle di Boccaccio proprio a partire da una ricerca personale sulla tradizione novellistica e da una vera e propria indagine, a scopo editoriale, sui comportamenti amorosi sia nelle *Lettere sopra le diece giornate* (1542) sia nel *Discorso sopra il Decamerone* (1571): due opere che espongono chiaramente le domande che si pone un letterato del tempo, mentre si fa lettore e interprete delle passioni tra passato e presente, a partire dai suoi modelli culturali di riferimento.¹²

Lo studio sulla fragilità dei malinconici e delle malinconiche dà molti spunti ai novellieri per la rappresentazione di protagonisti dei loro racconti 'noir': l'uomo e la donna crudeli, ossessivi, folli che sono sopraffatti da passioni negative.

Ira e rabbia vendicative, di solito, provengono dalla degenerazione dello stato malinconico: ovviamente non sono affatto temi nuovi ma questo processo di rielaborazione è in corso da tempo. La malinconia d'amore rinascimentale, dunque, fa irruzione nel codice comportamentale cortese, si confronta con il codice lirico petrarchesco e si inserisce nella novellistica rinascimentale tra lo spazio pubblico del narrare d'amore e quello letterario umanistico dei ragionamenti d'amore sotto diverse forme. Il modello

¹¹ Fondamentale su questo argomento: N. TONELLI, *Fisiologia della passione. Passione d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015. Si vedano inoltre di D. Boquet e P. Nagy, *Una storia diversa delle emozioni*, «Rivista storica italiana», CXXVIII, 2, 2016, pp. 481-520 e *Medioevo sensibile. Una storia delle emozioni (secoli III-XV)*, Roma, Carocci, 2018; L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino Einaudi, 2010; C. CASAGRANDE – S. VECCHIO, *Le passioni dell'anima. Teoria e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2015.

¹² Ho tratto ottimi spunti da S. CARAPEZZA, *L'amore furioso negli scritti sul Decamerone di Francesco Sansovino*, in *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di A. M. Cabrini e A. D'Agostino, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 153-171.

comportamentale della cortesia e il sistema delle emozioni dei romanzi medievali rappresentano anche per questi novellieri il patrimonio ideologico di lunga durata dal quale attingono continuamente spunti, riflessioni e intrecci da collegare alla realtà contemporanea e alle storie quotidiane.

L'emersione inquietante della natura oscura dell'umanità nella novellistica è il risultato di questa particolare combinazione tra mondo reale e mondo ideale. Naturalmente tutto questo viene raccontato con molte sfumature: in modo nostalgico oppure in forme più 'moderne', contrappositive e contraddittorie (fino ad assumere, come vedremo, sfumature *horror*) in quanto la continua rielaborazione di immagini, parole, modi di dire, paradigmi cortesi non corrisponde al nuovo gusto per una narrativa in grado di rappresentare e, persino, di spiegare le contraddizioni della società.

D'altronde la malinconia d'amore è l'argomento di moda proprio in questi anni: ne parlano in modo nuovo Pietro Bembo negli *Gli Asolani* (1505-1530), Mario Equicola nel *De natura de amore* (1525), Leone Ebreo nei *Dialoghi d'amore* (1535) che vengono ripresi e rimodulati nelle prose d'invenzione. Ma soprattutto è Marsilio Ficino ad essere un punto di riferimento, almeno di Matteo Bandello che riprende alcuni passi dalla sua opera a doppia redazione (*Commentarium in Convivium Platonis de Amore*, 1469, e *El libro dell'Amore*, 1544). Ma si tratta di un fenomeno culturale molto ampio che si diffonde ad ogni livello, anche nei trattati minori che riprendono tutti questi temi utilizzando le novelle di Boccaccio nell'ottica di un petrarchismo che si confronta in modo contraddittorio e complesso con la realtà contemporanea.¹³

La malinconia, insomma, è la forza dirompente e insidiosa che in-torbida tutto ed è un argomento molto allettante per i novellieri che la illustrano nella vita di tutti i giorni, sperimentando un nuovo linguaggio, nuovi temi e intrecci.

Il carattere perturbante di alcune scene – spesso ripetitive – nasce dalla volontà autoriale di presa diretta della contemporaneità che diventa anche la testimonianza di una realtà più abietta e violenta del mondo ideale e che i lettori (ma soprattutto le lettrici, che rappresentano il nuovo pubblico cortigiano da educare) possono riconoscere nella loro vita.

¹³ M. FAVARO, *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, FrancoAngeli, 2021.

L'incubo contemporaneo è, quindi, una prospettiva novellistica e che soprattutto nella letteratura delle corti padane vede sovrapporsi i cronotopi della novella realistica e i cronotopi idilliaci o fiabesco-favolosi della letteratura cortese-cavalleresca:¹⁴ troviamo immagini evocative di un mondo cortese ormai lontano che tornano, modificate e riadattate al bisogno come tessere prelevate dall'immaginario antico e ricollocate in quello contemporaneo con effetto straniante.

Tessere arturiane, come è noto, sono presenti già nel *Novellino* e nel *Decameron*.¹⁵ Nel *Novellino* duecentesco, in particolare, troviamo una sorta di *spin off* del ciclo bretone in cui uno schema narrativo leggendario è riscritto come breve racconto che affronta il personaggio preferito dai narratori rinascimentali: l'eroina tragica. Vediamo nel dettaglio la novella LXXXII del *Novellino* e, successivamente, una sua ripresa cinquecentesca. Il breve racconto medievale, infatti, offre spezzoni di immagini che ritroviamo rimescolati e riadattati molti secoli dopo.

L'apparizione fantasmatica del cadavere di una bellissima giovane, morta per aver troppo amato, è una sorta di icona pre-romantica della donna malinconica. Sulla riva del mare, vicino alla fortezza di re Artù, arriva portata dal vento e dalle onde del mare una navicella riccamente addobbata con il cadavere di una damigella, vestita come una principessa e coperta da un velluto rosso. È la damigella di Scalot, morta di mal d'amore, perché innamorata infelicemente di Lancillotto. Qui sono importanti i colori (un drappo rosso vermiglio) e la ricchezza (oro e pietre preziose). Si tratta di una delle più note celebrazioni novellistiche della materia arturiana da parte femminile: un amore *de lonh* non corrisposto e tragico di una damigella per un cavaliere famosissimo ma crudele.

¹⁴ Ora anche nella nuova edizione: G. MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna, 2016. Sempre di riferimento: ID., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977. Anche il tema della malinconia non è certamente nuovo e ha come punto di riferimento il celebre saggio di Panofsky e – per il periodo che analizziamo – gli studi di Walter Moretti, *Magnanimità e malinconia*, in ID., *Cortesia e furore nel Rinascimento italiano*, Bologna, Pàtron, 1970.

¹⁵ D. DELCORNO BRANCA, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, il Mulino, 1991.

Una figliuola d'uno grande varvassore sí amò Lancialotto del Lac oltre misura. Ma elli non le voleva donare suo amore, imperciò ch'elli l'avea donato alla reina Ginevra. Tanto amò costei Lancialotto, ch'ella ne venne alla morte. E comandò che quando sua anima fosse partita dal corpo che fusse aredata una ricca navicella coperta d'un vermiglio sciamito, con un ricco letto ivi entro, con ricche e nobili coperture di seta, ornato di ricche pietre preziose; e fosse il suo corpo messo in questo letto, vestita di suoi piue nobili vestimenti e con bella corona in capo, ricca di molto oro e di molte pietre preziose, e con ricca cintura e borsa. E in quella borsa avea una lettera, ch'era dello 'nfrascritto tenore.¹⁶

La navicella senza vele e senza equipaggio è magica: trasporta l'innamorata-cadavere in luogo fantastico, a Camelot. Ma l'anonimo narratore aggiunge un particolare originale, che appare come il vero fulcro della *novitas*: la giovane ha una borsa che contiene la prima lettera di denuncia scritta da una donna. In questa lettera la 'damigella', ormai defunta, affida la sua protesta *post-mortem* e denuncia Lancilotto di essere stato indifferente e crudele, 'villano': «e così lassa – è scritto nella lettera – sono morta per ben amare, come potete vedere». La lettera, infine, viene letta a voce alta nientemeno che a re Artù.

Probabilmente questa immagine onirica del *Novellino* aveva indicato a Boccaccio una scelta di prospettiva per il suo *Decameron* Galeotto come cura delle donne malinconiche e come denuncia di una condizione di sofferenza e di un codice amoroso cortese ricco di varianti sulle quali è inutile soffermarsi.¹⁷ Possiamo, però, fare qualche esempio sul riuso del codice cortese novellistico nel nuovo scenario della novella rinascimentale in cui la modalità di cattura e innesto di tessere antiche in un nuovo contesto narrativo fa parte della tecnica creativa di riscrittura, tipica di alcuni narratori del tempo. Così, quella straordinaria figura femminile del *Novellino* riemerge in una novella di Bandello. Nella novella I 8 Giulia da Gazuolo è una bellissima giovane donna del popolo che viene descritta come la

¹⁶ *Il novellino*, a cura di V. Mouchet, introduzione di L. Battaglia Ricci, Milano, BUR, 2008, p. 147. Nell'edizione della Salerno Editrice (Roma, 2001) a cura di A. Conte, la novella è alle pagine 138-139.

¹⁷ Ma rimando per un aggiornamento sul tema a R. BRAGANTINI, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Roma, Carocci, 2022.

damigella di Scalot in una sorta di ricordo nostalgico, che riaffiora nella memoria letteraria del narratore. Tutto in questa 'storia contemporanea' si svolge in modo molto diverso (Giulia non è innamorata di Lancilotto ma viene violentata da un cameriere) e l'ipotesto sotteso è Lucrezia di Tito Livio. Tuttavia viene catturata *la* visione: la scenografia (colori e vestito) e l'acqua (il mare e il fiume) della damigella di Scalot.

Giulia si veste da sposa (attenzione ai colori e ai gioielli: tutta bianca come neve e con le scarpette rosse e la collana di una umile ambra gialla) e si getta nell'acqua (in questo caso del fiume Oglio):

Giunta che fu Giulia a casa, ella aperse un suo forsiero, ove teneva le sue cosette. Dapoi, dispogliatasi tutti quei vestimenti che indosso aveva, prese una camicia di bucato e se la mise. Poi si vestì il suo valescio di boccaccino bianco come neve e una gorgiera di velo candido lavorato, con un grembiale di vel bianco, che ella solamente soleva portare alle feste. Così anco si messe un paio di calzette di saia bianca e di scarpette rosse. Conciossi poi la testa più vagamente che puoté, e al collo si avvolse una filza d'ambre gialle.¹⁸

Nella sua denuncia Giulia, prima di uccidersi, spiega le sue ragioni alla vicina: una sorta di lettera 'orale' dai toni durissimi che diventerà famosa perché sarà oggetto di un ossessivo dibattito umanistico sulla onestà o disonestà delle donne violentate in riferimento esplicito alla più antica storia raccontata da Tito Livio.¹⁹ Giulia/Lucrezia dice così alla vicina: «Il fine mio farà a tutto il mondo manifesto e darà certissima fede che, se il corpo mi fu per forza violato, che sempre l'animo mi restò libero».²⁰

Della damigella di Scalot Bandello conserva una idea, una immagine,

¹⁸ Il testo è tratto da: M. BANDELLO, *Novelle*, Edizione aggiornata, a cura di E. Menetti, Milano, BUR, 2022, p. 174.

¹⁹ Su questo si veda R. BRAGANTINI, *Violenza della storia, storie di violenza. Riscritture di Lucrezia nella narrativa del Cinquecento*, in *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma, secc. XV-XVI)*, a cura di A. Esposito, Roma, Fondazione M. Besso, 2015, pp. 73-84. Sul tema controverso femminilità debole/forte rimando a P. COSENTINO, *Le virtù di Giuditta. Il tema biblico della 'mulier fortis' nella letteratura del '500 e del '600*, Roma, Aracne, 2012. E più recentemente: EAD., *Luigi Groto e dintorni. L'eroina patetica nella tragedia rinascimentale*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, cit.

²⁰ BANDELLO, *Novelle* cit., p. 175.

una ispirazione senza legami con il passato, come un *dejà vu*: qui l'iconografia della dama cortese del *Novellino* serve a vestire e a dare spessore alla umile ragazza del popolo.

Nelle novelle del Cinquecento gli amori 'oltre misura' producono una grande varietà di narrazioni che a partire da quegli archetipi hanno lo scopo di colpire e sollecitare le emozioni dei lettori e delle lettrici. Non poche novelle del Cinquecento sono macabre: la celebrazione della *domina* nelle nuove forme cortigiane del momento lascia lo spazio ad una dimensione misogina da incubo, straniata. Queste novelle ci fanno vedere le contraddizioni di quella società anche attraverso forme ibride di rielaborazione di antichi codici costantemente modificati, ritagliati e riadattati al moderno in secoli di riscritture in prosa di diversi generi (la lirica, i dialoghi, i trattati) e sotto diverse forme (stilnovistiche, dantesche, petrarchesche).

La quarta e la decima giornata del *Decameron* sono il modello anche perché offrono argomenti giusti e condivisi per approfondire la tensione morale tra *insania* e *ratio* nella vita di tutti i giorni e per trovare buoni argomenti nel piccolo tribunale domestico. L'argomento più richiesto è la vendetta in famiglia, nata spesso da un eccesso di malinconia, che apre una voragine di terrore: la tortura e l'assassinio di figlie e di figli, di mogli e di amanti, dove si assiste alla brutalità del padre, del tiranno e del marito e più raramente della moglie o dell'amante che danno sfogo senza freni e senza argini (religiosi, sociali) alla loro *insania*.

Tra Sabadino degli Arienti e il Lasca questo passaggio di sensibilità è molto evidente: nel narratore bolognese agisce fortissimo il senso di appartenenza al mondo cortese come modello di società civile. I valorosi cavalieri bolognesi fanno a gara a dimostrarsi sempre più nobili e generosi nella loro *quête* amorosa: è un trionfo di cavalli bianchi e un tripudio di visi angelici, occhi come stelle mattutine e uno scoccare di dardi amorosi. L'innamoramento è descritto secondo il più classico repertorio lirico del tempo, petrarchesco e boccacciano. Un esempio tra i tanti che possiamo offrire è la novella dei 'Romeo e Giulietta emiliani', cioè Pirreo e Panfilia (novella XXI). Il cavaliere è nobile per costume e natura, Panfilia ha una treccia bionda ben acconciata ed è vestita come una regina:

El valoroso cavaliere respondendo, come è costume e natura del suo sangue, graziosamente de sí, aprendo la borsa e gli occhii ponendo fra le fronde, vide eminente sedere una bellissima giovene figliuola del conte,

nominata Panflia, in abito di egregia regina, di seta verde recamata a certi uceletti di perle vestita, che sopra la bionda trezza di capelli, cum maestrevole revolgimento aconciï avea una aurea corona textuta de varii, belli e freschi fiori. La quale drizzando el suo angelico viso e girando gli ochii suoi splendidi, che pareano doe stelle matutine verso quelli del prestante cavaliere, glie passò el giovanile core cum uno dardo de amoroso fuoco sì cocente che quasi smarendo li vital spirti, non fo per cader del cavallo [...].²¹

Il Lasca, invece, ci porta radicalmente altrove nella novella quinta della *Seconda cena*: come non sobbalzare di fronte agli amanti fatti a pezzi dal marito nell'alcova e che, orrendamente smembrati, si abbracciano aspettando la morte? Certo non si tratta del solito *topos* tristaniano ma di qualcosa di molto diverso se 'i poveri e sfortunati amanti' si trovano catapultati in questa ripugnante immagine:

[...] i poveri e sfortunati amanti, senza lingua, senza occhi, senza mani e senza piedi trovandosi egualmente per sette parti del corpo a ciascheduno uscendo il sangue, erano quasi venuti alla fine della vita loro. Non-dimeno udite l'ultime parole di Currado, e sentito sgombrare la camera e serrar l'uscio al tasto s'erano trovati; e con i mozziconi abbracciatisi, l'una bocca all'altro accostando e restringendosi il più che potevano insieme, dolorosamente la morte aspettavano [...].²²

Ma è importante inserire questo pezzo *horror* nel suo contesto e cioè nell'ambito di uno studio ravvicinato delle dinamiche famigliari, e in particolare della condizione eccezionale in cui viene raccontata la vita amorosa delle donne.

Siamo in una *camera* che è il luogo di piacere e di dolore per tutta la novellistica: uno spazio simbolico, intimo e protetto da grate e porte ma aggirabile dagli uomini da scale, funi, pertugi segreti.

La camera è un luogo ambiguo, perché ospita sia l'amore coniugale sia

²¹ S. DEGLI ARIENTI, *Le porretane*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1981, p. 156.

²² A. F. GRAZZINI (IL LASCA), *Le cene*, a cura di R. Brusagli, Roma, Salerno Editrice, 1976, pp. 250-251.

quello adultero e, proprio per questa ambiguità, è il posto più comune in cui vengono ambientate le novelle di delitto e di violenza. In particolare la camera della moglie o della figlia è una scenografia centrale della novellistica rinascimentale. Di ascendenza trobadorica e cortese (che Boccaccio rappresenta anche come 'piccolo circuito' delle sue lettrici malinconiche d'amore, si ricorderà nel *Proemio*) diventa il teatro della disperazione di Ghismonda, spiata dal padre nascosto sotto una coperta ai piedi del letto. E anche successivamente, non è banalmente il luogo di gioiosi incontri erotici (come il giardino e tutte le metafore agresti relative alla sessualità) ma diventa lo scenario realistico e claustrofobico della vita domestica e sentimentale femminile: la camera, la torre, la cella e il giardino 'chiuso' da mura e persino la tomba.

Nella scena orrorosa del Lasca un padre (il tiranno Currado) incrudelisce contro la sua giovane moglie e il figlio (il bellissimo Sergio) facendoli a pezzi come il terribile Niccolò III d'Este con la giovane moglie Parisina e suo figlio (si tratta di una novella di Bandello: *Novelle*, I 44) e molti altri.

Il racconto del trauma nella vita reale, e il suo rivelarsi per quello che è nella realtà di tutti i giorni, rappresenta il cono d'ombra del gentiluomo innamorato: un uomo che ama senza essere riamato e perciò odia e si vendica in modo crudelissimo per ribadire la sua centralità nel potere familiare. Ma non stiamo parlando dell'irrealità di Rocca Crudele di Boiardo o della furia di Orlando o delle 'femine' omicide: scene fantastiche che restano intrappolate nella dimensione finzionale dell'ottava rima. Qui la prosa volgare entra efficacemente e concretamente nella quotidianità della vita intima e familiare delle lettrici e dei lettori del tempo: è il loro specchio. In queste novelle si misura la modernità del nuovo racconto anticortese in cui i lettori riconoscono il significato ultimo del narrare storie della loro vita. Il coinvolgimento emotivo della comunità proviene anche dal riconoscimento di uno scarto tra l'ambiente reale e l'immaginario cortese: nella vita, insomma, il baluardo cortese crolla, sebbene sia evocato continuamente. E le novelle raccontano questa sorta di intima *ruina* con uno stile che gioca con le emozioni di attrazione e di ripulsa, come nella macabra gestualità amorosa dei due giovani fatti a pezzi: «e con i mozziconi abbracciatisi, l'una bocca all'altro accostando».

La deformità morale dell'uomo crudele, dello stolto e del pazzo e la

subalternità sociale della donna, vittima di crudeltà inaudite, sono la sintesi di questa realtà anticortese e, tuttavia, cortigiana.

Le donne oneste e pietose – le lettrici da educare in Italia ma anche in Francia, Spagna, Inghilterra – sono chiamate a leggere e a riflettere sul bene attraverso la rappresentazione perversa del male che le circonda. E questo principio pedagogico vale in generale per i narratori più estremisti, anche prima dell'azione controriformistica. Non a caso il Lasca, infatti, richiama le donne a giudicare questo caso come «il più crudele, il più disperato, il più inumano» la cui eccezionalità supera tutte le fantasie precedenti, dove persino la leggenda del temibile popolo dei Lestrigoni (già nell'*Innamorato* di Boiardo ma di provenienza omerica) si somma a ciò che nella realtà del tempo viene considerato il peggio della disumanità, collocato significativamente al di fuori dei confini della civiltà nord-europea delle corti (come i mori e come i turchi).

Così è definito dal Lasca il tiranno crudele: «Qual mauro, qual turco, qual lestrigone, qual furia infernale, qual demonio si sarà immaginato mai, non che mandato ad effetto, una sì crudele e spaventosa morte?». ²³

Più avanti anche nella celebre novella di Giraldo Cinzio è una donna – Disdemona – a capire il suo vero errore quando riflette sul moro: dice, in particolare, di non voler diventare l'esempio negativo per tutte le donne italiane che vogliono accompagnarsi con uomini diversi 'per natura' – e qui riflette sul comportamento definito *malinconico* del marito che si trasforma in rabbia omicida, annullando tutto ciò che era prima, cioè un nobile soldato/cavaliere – e (soprattutto) diverso da lei per costumi. Esempi di uomini crudeli che confermano la necessità politica e sociale del paradigma cortese ma che, al contempo, rendono affascinante il male quanto più si scontra tragicamente con il bene, secondo la lezione esemplare antica del contrappeso (già nel *Cortegiano*) che consolida pedagogicamente l'ampio spettro delle virtù e delle passioni di antica ascendenza cortese.

Quali sono, in conclusione, le forme che assume questa dialettica narrativa tra il male e il bene, tra il malessere esistenziale (la malinconia) e il benessere sociale (l'etica cortigiana, la cortesia)?

Uno degli effetti rilevanti è l'ibridismo stilistico, che trasforma l'organismo della novella in una multiforme varietà di stili e di registri.

²³ Ivi, p. 251.

Nell'insieme dei registri che la novella riesce a inglobare nelle zone metanarrative – molto simili alla zona di cornice del *Decameron* – si denunciano le storture della società e allo stesso tempo si apre uno spazio letterario della lucida consapevolezza della contemporaneità.

La riflessione morale (quasi da trattato) del narratore, viene messa in rilievo nei paratesti di accompagnamento delle novelle (come nelle lettere dedicatorie di Bandello) o inserita e integrata nel racconto stesso (come nel caso del Lasca) oppure nelle zone di cornice al commento (come nelle *Porretane* di Sabadino degli Arienti o nei *Ragionamenti* del Firenzuola).

Due ultime tessere per concludere: da dove viene tutto questo male? Marsilio Ficino spiega che il corpo si 'secca' quando l'umore malinconico con i suoi 'vapori' «riempie el capo, disecca el celabro, e non resta di e nocte d'affliggere l'anima d'imagini nere e spaventevoli». ²⁴ Ed è Bandello a trasformare la riflessione di Ficino in narrazione, usando quasi le sue stesse parole. I malinconici: «la cui natura è la còlera negra abbattuta e vinta, fuggono per l'ordinario amore; ma se per sorte montano su la pania amorosa, non se ne sanno distrigare e uscirne già mai» (II 47). ²⁵ Concludo infine con una novella stravagante di Bandello, una beffa agghiacciante e anticortese (I 3).

Uno stravagante malinconico per vendicarsi di non essere riamato, si vendica con uno stratagemma molto macchinoso: convince la donna (con una scusa ovviamente) a stendersi nuda sul letto, la copre con una coperta, le nasconde il viso. La beffa assume qui un carattere quasi allucinatorio. Dopo aver fatto accomodare la donna, fa entrare una ventina di suoi amici per metterla in mostra come una medicina che curerà d'incanto il mal d'amore. La descrizione minuziosa della camera della donna è pari a quella del suo corpo: la camera è profumatissima, «ricchissimamente apparata» e il letto è pieno di cuscini con una coperta di raso ricamata con fili d'oro e, tutto intorno, arazzi, velluti, tappeti di seta e persino quadri di Leonardo da Vinci. ²⁶ E il corpo della donna è descritto nei minimi particolari:

²⁴ M. FICINO, *El libro dell'Amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 136.

²⁵ Per un'analisi approfondita di questi passi rimando al mio *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005, pp. 168 sgg.

²⁶ M. BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 38.

Così detto, avvertendo che il volto non si scoprisse, egli con l'aita d'un suo servidore levò soavemente via la coperta dal letto, di modo che la donna restò solamente coperta da un sottilissimo lenzuolo, che nessuna parte del delicato 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 sottili e lunghe, e con l'unghie che di perla rassembravano. Né guari stette ch'egli scoperse quasi tutte le coscie. Essendo la donna distesa, a l'aparir de le delicate gambe e coscie, sentirono i riguardanti svegliar tal che dormiva. Domandò loro Pompeo che gli pareva di cotal medicina. Egli lo sommamente la commendarono, desiderando di saporirla. In questo egli, con una parte del lenzuolo, ascoso ciò che tra le coscie dimora, tutto il petto fin a la gola scoperse, il che a' riguardanti fu di mirabilissima gioia a vedere, perciò che essendo quel corpo bellissimamente formato, era il petto oltra ogni credenza meravigliosamente bello. 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.²⁷

Le novelle di questi anni, infine, sono anche un ragionamento collettivo: una sorta di vaccino letterario che, una volta iniettato, crea le giuste difese contro la paura e contro i tormenti interiori dell'ossessione amorosa.

Gli umanisti non si arrendono alla forza naturale delle passioni negative ma cercano un rimedio a una minaccia incombente che da un momento all'altro può sconvolgere l'equilibrio dell'individuo con un devastante effetto sulla società fondata sulla famiglia patriarcale.

La letteratura delle corti è l'utile farmacopea alla *ruina* per la preparazione di medicinali letterari: dal *Cortegiano* agli *Asolani* del Bembo l'élite osserva la deriva spaventosa di una umanità che dell'amore non riesce più a cogliere il piacere o la dolcezza ma sempre di più il tormento e l'amarezza esistenziale.

Ragionare, dialogare e raccontare sull'amore, sulle donne e sui codici etici della antica cortesia convive con l'amara e, a volte, spaventosa consapevolezza della realtà: l'infrazione del codice cortese, la dismisura, la contrapposizione a un gusto estetizzante e nostalgico per l'ideale dell'amor cortese tiene a battesimo la nascita della crudeltà come perturbante soggetto narrativo della modernità letteraria.

²⁷ *Ibid.*

Conclusione

Flavia Palma

La versatilità è una delle cifre distintive della novella del Rinascimento. Forte della sua natura eclettica e libera dalle norme di una rigida codificazione teorica,¹ essa offre un campo d'indagine particolarmente fruttuoso, aperto a molteplici prospettive di studio, come hanno dimostrato i saggi confluìti in questo volume.

Anche se nella prosa cinquecentesca non esiste un fenomeno che possa essere qualificato come 'boccaccismo', tale da essere equiparato, come ricorda Alessio Cotugno, al contemporaneo petrarchismo lirico, negli studi sulla novellistica rinascimentale il *Decameron* costituisce comunque un necessario punto di partenza per comprendere pienamente le peculiarità della novella successiva, che ha intessuto con il modello trecentesco un rapporto complesso e ambivalente, dal quale sono spesso scaturiti tentativi di rinnovamento o di più convinto superamento. Misurarsi con Boccaccio si è rivelata una sfida necessaria, che ha condotto all'elaborazione di innovazioni strutturali e

¹ Sulla 'teoria della novella' nel Cinquecento la bibliografia è piuttosto ricca. Si vedano almeno: 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), vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 939-955; N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996; G. ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 263-287; R. BRAGANTINI, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, «Italianistica», XLVI, 2017, 2, pp. 29-42; L. TERRUSI, *Veder con gli occhi fare quelle cose che tu narri: poetiche della visualità nella riflessione cinquecentesca sulla novella*, «Italianistica», XLVI, 2017, pp. 43-53.

contenutistiche di innegabile rilevanza letteraria: si pensi, sul piano formale, al rifiuto di Masuccio Salernitano del sistema della brigata di novellatori in favore di un'architettura 'epistolare' oppure alle scelte tragiche, orrifiche o grottesche che, sul versante della materia adottata, caratterizzano tanta novellistica cinquecentesca, come quella del Lasca, di Matteo Bandello e di Giovan Battista Giraldi Cinzio. Proprio grazie al confronto consapevole con il magistero boccacciano, tramite variazioni e ripensamenti, sono state elaborate significative forme di reinterpretazione del modello, adattato anche alla luce delle nuove realtà letterarie e culturali che si sono imposte nel corso dei secoli. Così, se le ricerche sul *Decameron*, pur nella lunga e ricca tradizione degli studi, continuano a offrire rilevanti novità, come hanno dimostrato Marco Cursi, sul versante paleografico, e Maria Pia Ellero, su quello dei rapporti del Certaldese con la cultura del suo tempo, a Boccaccio si continua a guardare per affrontare le più complesse e affascinanti questioni che riguardano la novellistica post-boccacciana, a cominciare dalla costruzione materiale della novella e del libro di novelle.

D'altro canto, nel corso del Rinascimento la novellistica non è affatto un genere isolato: essa è inserita anzi in una complessa rete di rapporti tra generi letterari, tanto da giocare un ruolo tutt'altro che trascurabile nelle dinamiche storico-letterarie del tempo. Ha offerto, per esempio, uno straordinario serbatoio di storie comiche e tragiche, al quale i drammaturghi hanno attinto a piene mani, e non sono mancati autori che hanno sfruttato in prima persona la medesima materia per realizzare novelle e drammi, come ben testimoniano Girolamo Parabosco e Giovan Battista Giraldi Cinzio.² Ma questo speciale rapporto con il teatro non è certo esclusivo. Le novelle hanno infatti letteralmente invaso innumerevoli opere letterarie, venendo impiegate, con funzioni e finalità differenti, all'interno di trattati, poemi cavallereschi ed epistolari.

Un aspetto particolarmente interessante di quest'apertura della novellistica alla contaminazione è la sua stessa permeabilità agli apporti provenienti dagli altri generi, letterari e drammatici. Così nelle spicciolate e

² Sui rapporti di scambio tra teatro e novella nel Cinquecento, cfr. A. GUIDOTTI, *Novellistica e teatro del Cinquecento*, 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 e R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 395-418.

nei novellieri confluiscono componimenti poetici, le cui presenza è solo in parte giustificabile con l'imitazione di Boccaccio, che aveva chiuso le giornate del *Decameron* all'insegna delle ballate. Si pensi, per fare solo un esempio, all'articolata discussione sulle forme poetiche nei *Diporti* di Girolamo Parabosco. Riemergono poi i legami con il teatro, tanto che un dramma può essere inserito senza difficoltà nella storia portante: varie commedie vengono messe in scena per intrattenere i novellatori delle *Piacevoli e amoroze notti dei novizi* di Pietro Fortini, che ne riporta minuziosamente il testo, mentre alcuni membri della brigata prendono attivamente parte alla recita nella *Piacevol notte e 'l lieto giorno* di Niccolò Granucci.³ D'altro canto, l'esempio di Matteo Bandello pone in primo piano il nesso strettissimo tra lettera e novella,⁴ che tanta parte ha nella costruzione sia dei libri di novelle sia delle spicciolate. Nonostante queste ultime circolino come singole unità narrative, è raro infatti che siano prive di una struttura di accompagnamento, che assume spesso forma epistolare: come dimenticare l'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini? Ma anche il trattato in forma di dialogo condiziona profondamente la struttura e i contenuti delle raccolte novellistiche, agevolato in questo dalla parallela influenza esercitata dalle nuove pratiche della società cortigiana nello sviluppo della storia letteraria e culturale del Rinascimento: in svariati novellieri troviamo compagnie di novellatori 'dialoganti', che incarnano il modello della 'civile conversazione' sovrapposto a quello della brigata decameroniana, dalle *Porretane* di Sabadino degli Arienti ai *Ragionamenti* di Agnolo Firenzuola, dalle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo alla *Piacevol notte e 'l lieto giorno* di Niccolò Granucci, fino agli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, sulla cui perizia nel costruire la brigata di novellatori-conversatori si è soffermata Susanna Villari.

La novella si colloca dunque in una via intermedia tra il mondo della letteratura e la realtà contemporanea. Quest'ultima, con i suoi conflitti e le sue grandi personalità, entra nell'universo novellistico offrendo ad esso eventi da rielaborare in forma narrativa: non mancano novelle, siano esse

³ Per le scelte stilistico-letterarie di Niccolò Granucci, con relativa bibliografia, cfr. N. GRANUCCI, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, Introduzione, edizione e commento a cura di F. Palma, Bologna, Patron, 2022.

⁴ Cfr. in proposito almeno E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.

in raccolta o spicciolate, alle quali la storia ha prestato veri e propri protagonisti, secondo una prassi di cui è un buon esempio la *Ducale*, sulla quale si è soffermata Sandra Carapezza. Al contempo, non va trascurato il fatto che proprio i diversi e peculiari contesti storico-geografici e culturali, che hanno caratterizzato le varie realtà del Rinascimento italiano, hanno inciso in maniera profonda e concreta sulla produzione novellistica, sostanzian-done le vicende: dalla politica senese del Quattrocento, che giustifica gli sforzi letterari di Bernardo Lapini, studiati da Monica Marchi, al rapporto conflittuale di Masuccio Salernitano con gli ordini mendicanti, di cui ha discusso Ilaria Tufano; dalla tradizione veneta della vicenda di Giulietta e Romeo, di cui ho personalmente tracciato le fila, al contesto spiccatamente veneziano delle novelle di Giovanni Brevio, illustrato da Elisa Curti, fino ad arrivare alla complessa permeabilità della novella rinascimentale alle vicende di sangue e violenza del mondo extra-letterario cinquecentesco, che Elisabetta Menetti ha analizzato anche in rapporto alla tradizione cortese. Forti di questo legame profondo con la storia, dei grandi e degli umili, delle imprese belliche e delle tradizioni minute, le novelle raccontano vicende di cui spesso proclamano la presunta veridicità, come ha notato Alessandro Polcri nel caso di *Anzolo e Valeria*.

Esse si configurano così come una rappresentazione in chiave narrativa di un mondo vicino, anche per sensibilità, al pubblico contemporaneo, sia esso costituito da lettori o da uditori. Con questo emerge un'ulteriore peculiarità del genere. La novellistica non si basa sulla semplice (ri)proposta di racconti, ma sfrutta ripetutamente l'espedito della rappresentazione dell'atto del novellare: tanto nelle cornici di stampo decameroniano, quanto nel peculiare nucleo 'lettera-novella' di Bandello, assistiamo alla *performance* dei vari novellatori, che si offrono ai loro ascoltatori come tramite di una narrazione divulgata prima di tutto per via orale e tale da trovare solo in un secondo momento una realizzazione scritta. In questo modo, in diversi novellieri, pur nella dimensione della scrittura, trovano spazio personaggi che sono portavoce, vere e proprie incarnazioni, delle origini della novella, ben radicate nell'oralità, come ha illustrato Giancarlo Alfano nel caso di Basile.⁵

⁵ Sul rapporto tra oralità e scrittura nella novella, cfr. anche G. ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

Nella ricchezza e nella varietà della novellistica rinascimentale, alle quali ho voluto dedicare alcune riflessioni conclusive, si specchiano perfettamente i saggi che formano questo volume e che dimostrano, nella loro pluralità di prospettive d'indagine, la carica innovativa e le potenzialità insite negli studi dedicati alla novella, un genere tanto affascinante quanto poliedrico e, proprio per questo, sempre aperto a nuovi promettenti percorsi di ricerca.

ABSTRACT

Marco Cursi, *Ancora sulla tradizione manoscritta del Decameron. Qualche riflessione e alcune novità*

This essay offers some observations on the most recent palaeographical and codicological studies devoted to the codices of the *Decameron's* manuscript tradition. Firstly, it focuses on the newly identified manuscripts and the copyists whose identities have been positively disclosed. Then, after a brief reflection on the models of book chosen for the transmission of the *Centonovelle*, the article highlights a novelty regarding the layout that the author himself employed for the rubrics of the Berlin autograph Hamilton 90.

Il saggio propone alcune considerazioni sui più recenti studi di carattere paleografico e codicologico riguardanti i codici della tradizione manoscritta del *Decameron*. Dapprima ci si sofferma sui nuovi testimoni manoscritti che sono stati individuati e sulle figure dei copisti di cui è stato possibile scoprire l'identità. In seguito, dopo una breve riflessione sui modelli librari prescelti per la trasmissione del *Centonovelle*, è presentata una novità riguardante l'impaginazione d'autore delle rubriche dell'autografo berlinese Hamilton 90.

* * *

Maria Pia Ellero, *Verso l'Umanesimo. Il Decameron e i suoi modelli*

Over the course of the last few years several scholars have linked Boccaccio's *oeuvre* to early Humanism. These readings are based on a convincing reconstruction of increasingly broader sections of his library. However, Boccaccio's kinship to the new humanistic culture does not emerge exclusively from his ability to disinter classical texts as yet unknown to his age, but also from his original reading of sources already familiar to medieval intellectuals, as well as from the fresh way in which he addressed thoroughly-debated issues. Boccaccio's rewritings of Ovid and Aristotle may well exemplify the fresh way in which he reads classical texts. As regards to Ovid, along with the traditional mythographer, moralist and lover, Boccaccio aligns an unprecedented interpretation of Ovid as a literary theorist, from which he draws his idea of poetry as *consolatio* and *remedium*, his original ethics of the reader, his

self-fashioning as an author. In the *Decameron* these theoretical issues incorporate an alternate poetic program that sets itself apart from those of Dante and Petrarch. Aristotle's notion of *dinotical/industria* underpins the novellas of *Decameron* Day III, whose characters counter fortune by means of their ingenuity. To my knowledge, the coupling of *dinotica* to fortune is one of the several 'inventions' of Boccaccio as a creative reader. By opposing Aristotle's mental faculty to fortune, Boccaccio newly interprets some passages of *Ethics*, Book VI. At the same time he breaks with the medieval tradition which contrasted fortune not by means of a morally neuter intellectual faculty as *industria*, but by means of moral virtue.

Nell'ultimo decennio, l'opera di Boccaccio non solo latina ma anche volgare è stata accostata alla cultura protoumanistica. Questa lettura si è fondata sulla ricostruzione di sezioni sempre più ampie della sua biblioteca. Tuttavia la prossimità di Boccaccio alla cultura emergente non si esprime soltanto nell'abilità di scoprire testi classici sconosciuti alla sua epoca, ma anche nel modo in cui legge testi già noti al pubblico medievale. Sono rappresentativi in questo senso i casi di Ovidio come fonte di alcuni apparati paratestuali del *Decameron*; e di Aristotele, la cui *Ethica* è implicata nella definizione della nozione di *industria* nella terza giornata. Ai più tradizionali Ovidio mitografo, moralista e poeta erotico, Boccaccio allinea un inedito 'Ovidio teorico' da cui desume la sua idea di poesia e in particolare il tema della letteratura come *consolatio* e *remedium*, la separazione di poesia e vita, la responsabilità del lettore nella definizione del rapporto tra etica e letteratura. Nel *Decameron* quest'idea di poesia diventa anche un programma poetico alternativo rispetto ad altre esperienze letterarie recenti e carissime a Boccaccio come quelle di Dante e Petrarca. Un capitolo del sesto libro dell'*Ethica* è implicato come modello interdiscorsivo nella definizione della nozione di *industria* nella terza giornata. Opponendo la nozione aristotelica di *dinotical/industria* alla fortuna, Boccaccio rilegge in modo innovativo una sezione del trattato morale nel quale il tema della fortuna non è pertinente. Nello stesso tempo, indica una via alternativa rispetto alla tradizione medievale che prescriveva di contrastare la fortuna mediante la virtù morale e la rinuncia ascetica ai beni del mondo.

* * *

Monica Marchi, *Storie di donne, storie di una città: la produzione novellistica di Bernardo Lapini*

This writing interprets Bernardo Lapini's entire literature production as an evidence of his unique 'political art'. His work's aim is not just to promote a particular *pars* in the fragile city dynamics, but also to guarantee the integrity of his city, Siena, in the wider panorama of the very fragile and volatile harmony of the peninsula. The analysis of Illicini's work, which includes among others commentary on the *Trionfi* and *Novella di Angelica Montanini*, aims at highlighting its important civic and

diplomatic function and, at the same time, at showing Lapini's original strategy. His strategy differentiates him from other Tuscan authors because, instead of denigrating his political adversaries, he celebrates the feminine qualities of the women of Siena, virtuous mirror of the entire society.

Il contributo propone di rileggere l'intera produzione letteraria di Bernardo Lapini come la testimonianza della sua peculiare 'arte politica', tesa non tanto o non solo a promuovere una determinata *pars* nel delicatissimo scacchiere cittadino ma anche a garantire l'affidabilità della sua città, Siena, nel più ampio panorama dei fragilissimi e mutevoli equilibri peninsulari. L'analisi delle opere illiciniane, a partire dal commento ai *Trionfi* sino all'inedito *sequel* della *Novella di Angelica Montanini*, intende metterne in luce la spiccata funzione civico-diplomatica e, allo stesso tempo, dimostrare l'originale strategia adottata dal Lapini rispetto ad altri autori toscani di spicciolate, che non comporta la denigrazione dell'avversario politico bensì l'esaltazione delle doti muliebri delle donne senesi, specchio virtuoso di un'intera società.

* * *

Sandra Carapezza, *Una novella alla corte sforzesca: la Ducale di Antonio Cornazano*

The essay proposes a reading of the *Novella ducale*, included in the book known as *Proverbi in facezie*, circulating in print since 1523, under the name of the fifteenth-century poet and courtier Antonio Cornazano. After a brief introduction to the collection, the novel is placed in the context of the Sforza court, tracing correspondences with documentary sources and with contemporary literature. Historical characters and events (Bianca Maria Visconti, Francesco Sforza and Angelo Acciaiuoli, on the occasion of a Florentine embassy to the Milanese court) are involved in a tale that proposes exasperating some topical motifs of the *beffa*. The analysis of the spaces within which the narrated facts take place allows to further realize the balance between the literary *topoi* of the genre (the woman's room, for example) and the purpose to mark the tale as specifically Lombard and courtier. The *Novella ducale* is therefore configured as a 'Lombard' alternative to the Tuscan tradition of *beffa*.

Il saggio propone una lettura della *Novella ducale*, inclusa nel libro noto come *Proverbi in facezie* che circola a stampa sotto il nome del letterato quattrocentesco Antonio Cornazano a partire dal 1523. Dopo una sintetica presentazione della raccolta, si inquadra la novella nel contesto della corte sforzesca, rintracciando corrispondenze con fonti documentarie e con la letteratura coeva. Personaggi e eventi storici (Bianca Maria Visconti, Francesco Sforza e Angelo Acciaiuoli, nell'occasione di un'ambasceria fiorentina alla corte milanese) sono coinvolti in una vicenda che ripropone esasperandoli alcuni motivi tipici della novella di beffa. L'analisi degli spazi entro cui si svolgono i fatti narrati permette di cogliere ulteriormente l'equilibrio fra i

topoi letterari propri del genere (la camera della donna, per esempio) e l'ambizione a connotare il racconto come specificamente lombardo e cortigiano. La novella si configura quindi come alternativa 'lombarda' rispetto alla tradizione toscana della beffa.

* * *

Susanna Villari, *Autore, narratori, personaggi: il contesto 'intradiegetico' degli Ecatommiti*

The essay proposes to base the reading of Giraldi's *Ecatommiti* on the specific analysis of the narrative 'settings' and on the study of the characters-story tellers features, in order to highlight the author's pedagogical strategy and the ideological core of the work.

Il saggio propone una rilettura degli *Ecatommiti* di Giraldi incentrata sulla specifica analisi delle 'cornici' narrative e sull'osservazione della fisionomia dei personaggi-narratori, al fine di evidenziare la strategia pedagogica dell'autore e i nuclei ideologici della raccolta.

* * *

Alessandro Polcri, *'Contra amorem': l'inedita novella di Anzolo e Valeria nel ms. Marston 412 della Yale University*

The contribution is the first study dedicated to the little known and unpublished Venetian short story *Anzolo and Valeria*, which has survived in a single copy within the ms Marston 432 of Yale University, of which the author is preparing the edition. In the first section, the author analyzes the relationship between *Anzolo and Valeria* and the other four stories of the manuscript, conceived as a wedding gift in 1507 (three short stories belong to the well-known collection entitled the *Refugio de' miseri*, the fourth is the *Iusta Victoria* by Felice Feliciano). Particular attention is dedicated to the structure of *Anzolo and Valeria*, and to the complex relationship between the prefatory letter -- addressed to an unknown person named Sennuccio to dissuade him from continuing to love -- and the story that narrates the unhappy love of the two young lovers Anzolo and Valeria. It is also shown how the short story should now be included in the *corpus* of the fifteenth-century non-Tuscan "spicciolate" (unframed short stories). In the second part, the author shows how the story of *Anzolo and Valeria* is focused on the theme of the correct practice of the virtue prudence, deemed effective in controlling the irrational love instinct.

Il contributo è il primo studio dedicato alla quasi sconosciuta e inedita novella veneziana *Anzolo e Valeria* sopravvissuta in un unico esemplare nel ms Marston 432 della Yale University di cui l'autore sta preparando l'edizione. Si analizza il rapporto della novella con le altre quattro del codice concepito nel 1507 come dono di nozze

(tre novelle appartengono al *Refugio de' miseri*, la quarta è la *Justa Victoria* di felice Feliciano). Se ne studia la struttura soffermandosi in particolare sul complesso rapporto tra la lettera prefatoria -- rivolta a un non meglio conosciuto Sennuccio per dissuaderlo dal continuare ad amare -- e la novella che racconta la storia dell'amore infelice dei due giovani Anzolo e Valeria). Viene mostrato come la novella debba essere ora inclusa nel *corpus* delle spicciolate non toscane quattrocentesche. Nella seconda parte si mostra come la novella sia incentrata sul tema della corretta pratica della virtù della prudenza efficace per controllare l'irrazionale istinto amoroso.

* * *

Flavia Palma, *Luigi Da Porto, la novella di Giulietta e Romeo e la tradizione veneta*

The article analyses the traits that are peculiar to Luigi Da Porto's novella of Giulietta and Romeo, highlighting that, if compared with Bandello's more successful version, it is based on a meaningful interplay of silence and simulation which influences all the characters. In this way, Da Porto's story proves to be a tragedy of appearance and denied communication. Furthermore, this article shows that the peculiarities of Da Porto's novella lead to the identification of a specific 'Veneto' tradition of the Veronese lovers' story, which is not only anchored in the fifteenth-century local novella, represented by the *Refugio de' miseri*, but involves also other genres, from the poem in 'ottave' (Gherardo Boldieri's *L'infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e Romeo*) to the tragedy (Luigi Groto's *Adriana*).

L'articolo analizza i tratti peculiari della novella di Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto, mettendo in luce come, rispetto alla più fortunata versione di Bandello, essa sia basata su un significativo intreccio di silenzi e finzioni che condiziona tutti i personaggi coinvolti, tanto da rendere la vicenda una tragedia dell'apparenza e della comunicazione negata. Il saggio dimostra inoltre che le peculiarità della narrazione daportiana permettono di individuare una tradizione spiccatamente veneta della storia degli amanti veronesi, che non solo affonda le proprie radici nella novellistica quattrocentesca locale, rappresentata dal *Refugio de' miseri*, ma coinvolge anche generi letterari differenti, dal poema in ottave (*L'infelice amore dei due fedelissimi amanti Giulia e Romeo* di Gherardo Boldieri) alla tragedia (*Adriana* di Luigi Groto).

* * *

Elisa Curti, *Boccaccismo veneto di primo Cinquecento: gli «accidenti d'amore» di Giovanni Brevio*

The essay deals with the figure of Giovanni Brevio, a Venetian intellectual of excellent culture and good acquaintances. A friend of Gian Giorgio Trissino and Pietro Bembo, Brevio was in relationship with some of the most celebrated personalities of his time,

and precisely in view of his average level he is an interesting case for the way in which he approached the reflections about the earlier vernacular tradition that at the time were being elaborated in the Venetian milieu. A connoisseur of the classics and the Florentine crowns, which he intensively studied (as his marginal notes show), Brevio did not strictly follow in his own writing the stylistic and linguistic choices derived from his models, in particular from Bembo's theory. In his edition of the *Rime et prose volgari* (1545) the sound Petrarchist structure of the lyrics is accompanied by some prose novellas. This study focuses on a group of tales of amorous subject matter and almost always of Venetian setting, with the aim to show how the Boccaccian revival is marked by a strong taste for triviality, barely cloaked by an allegedly exemplary intent, and by a distinctive way of employing a Venetian scenery.

Il saggio affronta la figura di Giovanni Brevio, intellettuale veneziano di ottima cultura e buone frequentazioni. Amico di Gian Giorgio Trissino e Pietro Bembo, in contatto con alcune delle personalità più celebri del suo tempo, Brevio rappresenta proprio nella sua medietà, un caso interessante di ricezione della riflessione intorno alla tradizione volgare precedente che si andava elaborando in ambiente veneto. Conoscitore dei classici e delle corone fiorentine, al cui studio si dedica con passione (come dimostrano i suoi postillati), Brevio applica alla propria scrittura con una certa libertà le scelte stilistiche e linguistiche maturate nel confronto con i suoi modelli, in particolare con la teoria bembiana. Nella sua edizione di *Rime et prose volgari* (1545) al saldo impianto petrarchista delle liriche si accompagnano alcune novelle in prosa. Questo studio si concentra su di un gruppo di racconti, di argomento amoroso e di ambientazione quasi sempre veneta nell'intento di mostrare come alla ripresa boccacciana si accompagni un marcato gusto per la trivialità, appena ammantato da un presunto intento esemplare, e una originale connotazione in chiave veneta delle vicende.

* * *

Alessio Cotugno, «*Veduto lo stile del Boccaccio [...] pareami desiderar un non so che più oltre*». *Il Decameron nella riflessione retorico-linguistica di Speroni e di Tomitano*

This work analyses the linguistic and rhetorical attitudes of Sperone Speroni and Bernardino Tomitano toward Boccaccio's *Decameron*. Through a series of textual comparisons, it intends to show how Tomitano turns out to be an indispensable author for accessing Speroni's thought and how, at the same time, only through an assiduous retrieval of Speroni's texts is it possible to understand Tomitano's purposes. In the conclusion, the article focuses on a passage from Tomitano's *Quattro libri della lingua thoscana*, concerning the problem of overcoming fourteenth-century Tuscan models, which is interpreted in the light of a passage from Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua*.

Questo contributo studia l'atteggiamento linguistico e retorico di Sperone Speroni e di Bernardino Tomitano verso il *Decameron*. Attraverso una serie di confronti testuali, esso intende mostrare come Tomitano si riveli un autore indispensabile per accedere alla riflessione speroniana e come, al contempo, solo attraverso un assiduo recupero degli ipotesti speroniani sia possibile comprendere l'operazione compiuta da Tomitano. Nella conclusione, si avanza una proposta interpretativa riguardo al passo che dà il titolo al contributo, attraverso un confronto con un passo delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, concernente il problema del superamento dei modelli toscani trecenteschi.

* * *

Ilaria Tufano, *La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano*

Masuccio Salernitano's controversy against the whole clergy, in particular the Mendicant Orders, is well known. A more careful investigation reveals that such a controversy is directed specifically against the members of the Observance and headedly against the Franciscan Observance which Masuccio defines as «l'ordine de san Bernardino». The fierce criticism at the Observants may be useful to reflect on the evolution of the *Novellino's* text. The few novellas transmitted by codices and printed editions show many evident differences, such as the onomastic reticence, that covers some of the protagonists' names, and the relativization of the anti-observant controversy. In some metanarrative parts, which certainly followed the composition of the novellas, the author (or Giovan Marco the Cynic, who provided the apograph to Francesco Del Tупpo, or Del Tупpo himself, who dealt with the *princeps*) seems to minimize the satire on friars, which was pervasive in the novellas, emphasizing how only bad clergymen should feel struck by the arrows of his work, taking for granted the existence of a large group of virtuous clergymen, eliminating in this way any difference between secular and regular and, above all, the hints to Observant or Conventual.

È nota la polemica di Masuccio Salernitano nei confronti dei religiosi di ogni genere, in particolare gli appartenenti agli Ordini Mendicanti. Un'indagine più approfondita rivela che essa è rivolta specificamente ai membri dell'Osservanza e in modo acceso verso l'Osservanza minoritica che Masuccio definisce «l'ordine de san Bernardino». La feroce polemica contro gli Osservanti può essere utile per affrontare alcune considerazioni sull'evoluzione del testo del *Novellino*. Tra le poche novelle tradite dai codici e le stampe sono evidenti molte differenze, tra cui la reticenza onomastica che copre alcuni protagonisti dell'Osservanza e la relativizzazione, attraverso una maggiore genericità, della polemica antiosservante. In alcuni luoghi metanarrativi, di sicuro più tardi rispetto alla composizione delle novelle, l'autore (o Giovan Marco il Cinico che ha fornito l'apografo a Francesco Del Tупpo o lo stesso Del

Tuppo, che si è occupato della *princeps*) sembra minimizzare la satira antifratesca che nelle novelle era invece pervasiva, enfatizzando come soltanto i religiosi cattivi debbano sentirsi colpiti dagli strali dell'opera, dando per scontata l'esistenza di una nutrita schiera di religiosi virtuosi, azzerando ogni differenza tra secolari e regolari, e, soprattutto, eliminando i cenni a Osservanti o Conventuali.

* * *

Giancarlo Alfano, *Esiti novellistici barocchi. Metafora e racconto nel Cunto de li cunti di G.B. Basile*

The essay aims at showing how a Style so distinguishedly marked as a highly aware one is not to be interpreted as opposite to a tendency to the reproduction of the 'oral narrative situation' which is typical of the popular tale.

L'articolo si propone di illustrare in che modo lo stile di Basile, singolarmente marcato in chiave letteraria e autoriale, sia compatibile con una lettura del *Cunto de li cunti* come opera segnata invece da una forte tendenza alla 'situazione di racconto', istanza caratteristica della narrativa orale e popolare.

* * *

Elisabetta Menetti, *Malinconia e cortesia nelle novelle rinascimentali*

The Renaissance Italian novellas' love stories deal with two very important topics which determined the characterization of new female figures and affected the literary tastes of an era: melancholy and courtesy. These are two themes that, variously declined, explain the structure of relationships in fiction since its origins, not only in poetry and in the chivalric poems, but also in the novellas. This essay critically explores the changes that affected the history of emotions in the Renaissance novella tradition.

Nelle storie d'amore delle novelle del Rinascimento si affrontano due argomenti molto importanti che definiscono anche la fisionomia di nuovi personaggi femminili: la malinconia e la cortesia. Sono due temi che, variamente declinati, configurano l'assetto dei rapporti umani non solo nella lirica e nel poema cavalleresco ma anche nella novellistica fin dalle sue origini. Il saggio propone un percorso critico sul cambiamento nella narrazione delle emozioni nelle novelle rinascimentali.

Indice dei nomi

a cura di Flavia Palma

- Acciaiuoli, Angelo, 96-97, 99, 103
Acciapaccia, Nicola, 212 n.
Afribo, A., 189 n.
Agostinelli, E., 11 n.
Alagno, Lucrezia (d'), 98
Albanese, G., 79 n., 137 e n., 138 n.,
237 n., 252 n.
Alberti, Leon Battista, 176
Alberto da Sarteano, 208
Alberto Magno, 52 n.
Albizzeschi, Bernardino *vd* Bernardino
da Siena
Alfano, G., 7, 40 n., 55 e n., 109 n.,
113 n., 142 e n., 154 n., 159 n., 222
n., 223 n., 237 n., 251 n., 254 e n.
Alfonzetti, B., 175 n.
Alhaique Pettinelli, R., 219 n.
Alighieri, Dante, 23 n., 46, 58, 76 n.,
118 n., 171, 195
Allegretti, Ghinozzo di Tommaso, 15
Almansi, G., 159 n.
Almense, Girolamo, 208 n.
Alonge, G., 85 n.
Ammannati Piccolomini, Iacopo, 80
n.
Angeli, Niccolò, 65 n.
Angelieri, Antonio, 128-129
Angiò, Giovanni (d'), 95
Anglo, S., 101 n.
- Anselmi, G. M., 14 n., 131 n., 239 n.
Antonelli, R., 238 n.
Antoniano, Silvio, 187
Antonio da Gubbio, 205 e n.
Aragona, Alfonso (d'), duca di Cala-
bria, 74 n., 205 e n., 206 n., 212 n.,
217
Aragona, Alfonso II (d'), 74 n., 86 n.,
95, 210, 104
Aragona, Alfonso V (d'), il Magnani-
mo, 98-99, 101-102, 209
Aragona, Ferrante (d'), 75 n., 95, 98,
206, 208-212, 220
Aragona, Giovanni (d'), 210, 212
Aragona, Ippolita, (d'), 78, 81-83, 85-
86, 95, 98 e n., 103-104, 217
Aragona, Isabella, (d'), 86 n.
Arcangeli, L., 235 n.
Ardinghelli, Giovanni, 15, 23
Aretino, Pietro, 169
Ariani, M., 154 n., 155 n.
Arienti, Giovanni Sabadino (degli),
93, 107 n., 239, 245, 246 n., 249,
253
Aringhieri, Francesco, 61, 63
Ariosto, Ludovico, 239
Aristotele, 40, 45, 51-52, 54, 57 e n.,
59
Arnaldi, G., 168 n.

- Arnim, J., von, 227
 Arquez Rubio, M., 101 n.
 Arrigo da Settimello, 44
 Asburgo, Federico III (d'), 72 n.
 Ascheri, M., 61 n., 62 n., 73 n.
 Auzzas, G., 168 n.
- Bacchi della Lega, A., 107 n.
 Badini Confalonieri, L., 237 n.
 Badioli, L., 70 n., 79 n., 80 n., 83 n.,
 137 n.
 Balduino, A., 171 n.
 Ballistreri, G., 165 n., 166 n.
 Bandello, Matteo, 92-95, 103 n., 145-
 147, 148 n., 153-154, 156, 161 n.,
 222, 236, 239, 241, 243-244, 247,
 249 e n., 252-254
 Bandini, Giovanni, ser, 17
 Barberi Squarotti, G., 110 n., 111 n.,
 113 n., 124 n.
 Barchiesi, A., 40 n., 41-43
 Barozzi, Michele, 187-188
 Barsella, S., 53 n.
 Basile, B., 246 n.
 Basile, Giambattista, 5, 222-226, 228-
 233, 254
 Bassi, Pier Andrea (de'), 125 n.
 Basso, E., 235 n.
 Bastanzio, S., 204 n.
 Battaglia Ricci, L., 22 e n., 109 n.,
 137 n., 237 n., 243 n., 252 n.
 Battera, F., 65 n.
 Battista da Liziano *vd* Incontri, Bat-
 tista
 Baudri de Bourgueil, 44
 Bausi, F., 51 n., 125 n., 142 n., 143 n.
 Beccaria, Giacomo, 93
 Belfiore, F., 166 n., 168 n., 173 e n.,
 182 n.
 Belloni, G., 170-171
- Bembo, Pietro, 128-129, 145 n., 166,
 168-171, 186, 189, 191, 193, 195-
 201, 241, 250
 Benagli, Piero, 101 n.
 Benassai, Francesca, 65 n.
 Benedetti, S., 219 n.
 Benedetto da Cingoli, 64 e n.
 Beniscelli, A., 232 n.
 Bentley-Cranch, D., 85 n.
 Benvoglienti, Leonardo, 75 n.
 Bernardino da Siena, 203, 204 n.,
 208-209, 212
 Bernhart, T., 154 n.
 Beroaldo, Filippo, 224 n.
 Berra, C., 128 n.
 Bessi, R., 86 n., 131 n., 135 n., 137 e
 n., 138 e n., 139 n., 237 n., 252 n.
 Bianca, C., 206 n., 213 n., 215 n.,
 216 e n., 219 n.
 Bianchi, D., 89 n.
 Bianchi, P., 205 n.
 Bianchi, S., 174 n.
 Bindoni, Alessandro, 90 n., 100 n.
 Bindoni, Benedetto, 145 n., 100 n.
 Bindoni, Francesco, 90 n.
 Biondo, Flavio, 83 e n.
 Blado, Antonio, 167 e n., 174
 Boaistuau, Pierre, 146
 Boccaccio, Giovanni, 11, 14, 16, 22-
 24, 26 n., 39-51, 53-59, 109 e n., 138
 n., 142 n., 159 n., 171, 176, 177 n.,
 178, 180 n., 181 n., 186-187, 190-
 201, 203, 221, 223-224, 226, 227 n.,
 235-236, 239-241, 243, 247, 251-253
 Bodei, R., 140 e n.
 Boezio, 49-50, 58
 Boiardo, Matteo Maria, 239, 247-248
 Boillet, D., 206 n.
 Boldieri, Gherardo, 146-147, 154-
 156, 157 n., 162

- Bologna, C., 22 e n.
Bolzoni, L., 240 n.
Bonavigo, C., 89 n.
Boquet, D., 240 n.
Borghi, R., 65 n.
Borgia, L., 62 n.
Boschi Rotiroti, M., 16 n.
Bosisio, M., 218 n.
Bozzola, S., 201 n.
Bracchetto, C., 103 n.
Bracciolini, Poggio, 68 n.
Bragantini, R., 22 n., 40 n., 109 n.,
110 n., 173 n., 235 n., 243 n., 244 n.,
251 n.
Branca, V., 9-10, 12 e n., 22, 23 n.,
24 e n., 171 n., 177 n.
Brandsma, F., 238 n.
Bresciano, G., 219 n.
Brevio, Giovanni, 6, 165-176, 178-
179, 182, 254
Brocardo, Antonio, 189, 192-193,
196-197
Brocardo da Persico, 75 n.
Brooke, Arthur, 146
Brucioli, Antonio, 184
Bruni, F., 145 n., 146 n., 150 n., 190
e n., 194 n., 200 n.
Bruni, Leonardo, 131, 135 n., 137,
142
Bruni, R. L., 89 n., 90 n.,
Bruscagli, R., 111 n., 246 n.
Bumgardner Jr., G. H., 125 e n., 128-
130, 158 n.
Buoninsegni, Jacopo Fiorino (de'), 64
e n.

Cabrimi, A. M., 240 n.
Cademosto, Marco, 174
Caiazza, I., 138 n.
Calabrese, S., 224 e n., 231 e n.

Callisto III, papa, 74, 98, 205, 208
Campana, A., 86 n.
Candido, I., 39 n., 40 n.
Canepa, N., 229
Canossa, Ludovico (di), 169 n.
Cappelletti, L., 83 n.
Capponi, Giovanni d'Agnolo, 14, 21-
23
Caracciolo, Roberto, 204 e n., 209-
212, 215 n.
Carafa, Oliviero, 208 e n.
Carapezza, S., 6, 101 n., 237 n., 240
n., 254
Carbone, Ludovico, 72 n.
Carcano, Michele, 215 n.
Carlo Martello, 83
Carlo VIII, re, 85 e n.
Caronelli, Domenego, 14
Carrai, S., 48 n., 65 n., 66 n., 69 n.,
84 n., 217 n.
Carrascón, G., 237 n.
Caruso, C., 171 n.
Casadei, A., 101 n.
Casagrande, C., 240 n.
Casapullo, R., 190 n.
Catalano, F., 94 n.
Cavalcanti, Bartolomeo, 112 n.
Cavalcanti, Guido, 171 n.
Ceffini, Ludovico di Salvestro, 19, 21
Cesari, A. M., 51 n.
Cherchi, P., 49 n., 85 n.
Cherubini, P., 80 n.
Chiari, A., 22
Chittolini, G., 211 n.
Christiansen, K., 62 n.
Ciampoli, D., 61 n.
Ciavolella, Massimo, 140 n.
Cicerone, Marco Tullio, 49, 186, 191,
193, 195, 198, 200 n.
Cicogna, Emmanuele, 166

- Cinico, Giovan Marco, 219 e n.
 Cioni, A., 90 n.
 Cirese, A. M., 228 n.
 Clarke, K. P., 14 n.
 Clerc, S., 146 n., 238 n.
 Coderey Rezzonico, N., 146 n., 151 n., 154 n., 158 n., 161 n., 162 n.
 Colleoni, Bartolomeo, 89
 Colombo, M., 186 e n., 193 n.
 Compiobbesi, Giovanni di ser Piero, 16, 23 e n.
 Contarini, S., 224 n.
 Contini, G., 197-198
 Corabi, G., 110 n.
 Cornazano, Antonio, 6, 89-90, 92, 94 n., 98-99, 100 n., 101 n., 103 n., 107
 Corso, C., 62 n., 67 n., 68 n., 71 n., 77 n., 79 n.
 Cortini, A. M., 222 e n.
 Cosentino, P., 154 n., 238 n., 244 n.
 Costo, Tommaso, 236
 Cotugno, A., 6, 187 n., 251
 Covini, M. N., 94 n., 95 n., 96 n., 101 n., 103 n.
 Cracolici, S., 65 n., 66 n., 67 n., 68 n., 69 e n., 70 n., 71 e n., 72 n., 73 n., 126 n., 158 n.
 Crisciani, C., 95 n.
 Crivelli, T., 145 n.
 Croce, B., 228 e n., 229 n.
 Cursi, M., 6, 10 n., 11 n., 12 n., 13 n., 14 n., 15 n., 16 n., 17 n., 21 n., 22 n., 25 n., 26 n., 51 n., 227 n., 252
 Curti, E., 126 n., 127 e n., 130 e n., 138 n., 158 n., 176 n., 254

 D'Addario, A., 96 n.
 D'Agostino, A., 207 n., 240 n.
 D'Antuono, N., 101 n.
 D'Episcopo, F., 206 n.

 Da Porto, Luigi, 145-149, 151-158, 160-162
 Dal Pozzo, Cassiano, 124 n.
 Dalle Laste, N., 183 e n.
 Daniele, A., 186 e n., 187 n., 190 n., 193 n.
 Daniello, Bernardino, 169
 Davoli, F., 170 n.
 De Albertis, Alberto, 212 n.
 De Blasi, N., 205 n., 206 n., 217 n.
 De La Mare, A., 214 e n.
 De Marinis, T., 85 n., 219 n.
 De Nichilo, M., 219 n.
 De Robertis, T., 11 n., 85 e n.
 De Vita, G., 131 n.
 Decroisette, F., 155 n.
 Del Treppo, M., 205 n.
 Del Tuppo, Francesco, 218-219
 Delcorno Branca, D., 131 n., 136 n., 158 n., 176 n., 242 n.
 Delcorno, C., 9 n.
 Della Casa, Giovanni, 169
 Della Rovere, Girolamo, 119
 Detienne, M., 225 e n., 228 n.
 Di Meglio, A., 93 n.
 Di Meglio, R., 208 n., 210 n., 216 n.
 Di Paolo, Vincenzo, 90 n.
 Di Ventura, M., 146 n.
 Diamanti, D., 110 n.
 Dimmick, J., 44 e n.
 Dionisotti, C., 168 e n., 198 n.
 Doria, Andrea, 120 n.
 Doria, Giannettino, 120
 Doria, Giovanni Andrea, 124 n.

 Eichel-Lojkine, P., 146 n.
 Eisner, M., 39 n.
 Ellero, M. P., 6, 51 n., 252
 Elm, K., 211 n.
 Equicola, Mario, 241

- Erizzo, Sebastiano, 253
 Este, Alberto (d'), 63 e n., 65 n., 72 n., 73 n., 84
 Este, Borso (d'), 67 n.
 Este, Ercole (d'), 89, 103 n.
 Este, Laura Eustochia (d'), 114 n.
 Este, Niccolò III (d'), 247
 Eugenio IV, papa, 208, 210-211, 212 n.
- Fabio Massimo il Temporeggiatore, Quinto, 120 n.
 Fahy, C., 89 n.
 Farenga, P., 89 n.
 Farnese, Alessandro, il Giovane, 167
 Fava, M., 219 n.
 Favaro, M., 241 n.
 Feliciano, Felice, 126-127, 136, 158 e n., 159 n., 176
 Ferente, S., 74 n., 75 n., 96 n.
 Ferracin, A., 15 n., 126 n., 158 n., 176 n.
 Ferrali, S., 206 n.
 Ferrante, G., 166 n., 169 n., 170, 171 n., 172 n.
 Ferrer, Vincenzo, 203, 205, 207
 Ficino, Marsilio, 128-129, 241, 249 e n.
 Fido, F., 109 n., 123 n.
 Filippo d'Andrea da Bibbiena, 15-16
 Fioravanti, G., 63 e n.
 Fiorilla, M., 14 n., 25 n., 26 n., 40 n., 51 n., 109 n., 142 n., 159 n., 227 n.
 Fiorinelli, G., 53 n.
 Firenzuola, Agnolo, 253
 Fiumi, E., 83 n.
 Floriani, P., 236 n.
 Fois, M., 210 n.
 Forcellini, M., 183 e n.
 Forni, P. M., 40 n., 109 n.
- Forsyth, P., 98 n.
 Fortini, Pietro, 253
 Fubini, R., 62 n.
 Fuksas, A. P., 238 n.
- Galletti, M., 238 n.
 Garzelli, A., 214 n.
 Gelli, B., 61 e n., 63 n., 64 n., 74 n., 75 n.
 Genette, G., 109 n., 226 n.
 Gentile, S., 204 n.
 Gentili, S., 50 n., 57 n.
 Getto, G., 229 n., 230 n.
 Giacomo della Marca, 208
 Gianfigliuzzi, Giovanni di Giannozzo, 17
 Giovanni da Campagnola, 13 e n.
 Giovanni da Capestrano, 208, 212, 216 n.
 Giovanni da Pistoia, 206-207, 216
 Giovanni de Curte, 208 n.
 Giovanni di Salisbury, 83 n.
 Giovanni di Tagliacozzo, 212 n.
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 6, 102 e n., 109, 111-112, 114 e n., 116, 118, 1119 n., 123-124, 194 n., 222, 236, 248, 252-253
 Girardi, M. T., 185 n., 187 n., 190 n., 193 n., 195 e n., 198
 Giunta, Bernardo, 90, 100 n.
 Giunta, F., 86 n.
 Giunti, Filippo, 100 n.
 Giuseppe Flavio, 207
 Giustiniani (famiglia), 132 n.
 González Ramírez, D., 237 n.
 Gozzi, Carlo, 232 e n.
 Granucci, Niccolò, 253 e n.
 Grazzini, Anton Francesco, il Lasca, 222, 236, 245, 246-249, 252
 Griffio, Giovanni, 145 n.

- Grimaldi Pizzorno, P., 141 n.
 Grimm, J., 227
 Gritti (famiglia), 132 n.
 Groto, Luigi, 147, 154-157, 162
 Gualdo, Girolamo, 170 e n.
 Guardati, Tommaso *vd* Masuccio Sa-
 lernitano
 Guarducci, Michele di Giovanni, 17
 Guarini, R., 228 n.
 Guérin, Ph., 14 n., 185 n.
 Guglielminetti, M., 150 n., 172 n.,
 236 e n., 237 n.
 Guidi, V., 11 n.
 Guidotti, A., 252 n.
 Guittone d'Arezzo, 129 n.

 Haberm, Ch., 184 n.
 Hardie, Ph., 40 n., 41-43, 44 n.
 Hexter, R., 43 n., 44 n.
 Himmel, E., 194 e n., 196 n.
 Hollander, R., 44 n.
 Huss, B., 154 n.

 Ilicino *vd* Lapini, Bernardo,
 Imbriani, V., 228-229, 231
 Incontri, Battista, 79 n.
 Inglehearn, M., 98 n.
 Irace, E., 168 n.
 Isocrate, 167

 Jolles, A., 224 n., 225 e n., 228 n.,
 231-232
 Jones, B., 161 n.
 Jussen, B., 102 n.

 Kristeller, P. O., 70 n.

 Lacaita, J. Ph., 70 n.
 Lacroix, J., 146 n.
 Lancia, Andrea, 15 n., 48 n.

 Landino, Cristoforo, 98
 Lanza, A., 93 n.
 Lapini, Bernardo, detto Ilicino, 6, 62-
 64, 65 n., 66-68, 70-74, 76 n., 77 n.,
 78, 79 n., 80 e n., 83-85, 87, 137 n.,
 254
 Larrington, C., 238 n.
 Larson, P., 129 n.
 Lasca (il) *vd* Grazzini, Anton France-
 sco
 Lavagnola, Gregorio, 136
 Lelio Gaio, 102 n.
 Leone X, papa, 208
 Leone Ebreo (Judá Abravanel), 241
 Levenson, J. L., 146 n.
 Librandi, R., 205 n.
 Lines, D. A., 57 n.
 Livio, Tito, 17, 244
 Lodovico di Cece da Verrazzano, 15
 Lorenzo di Giuntino, 18
 Luti, Bartolomeo, 79 n.
 Luti, Francesco, 80 n.
 Luti, Ginevra, 63 n., 64 n., 66 e n., 67
 n., 70, 72 n., 79-80
 Luzzatto, S., 168 n.

 Machiavelli, Niccolò, 165, 175
 Macigni, Matteo, 188-189
 Maestri, D., 111 n., 249 n.
 Magnani, F., 64 n., 65 n., 184 n.
 Malavolti, Ginevra *vd* Luti, Ginevra
 Malavolti, Margherita, 79
 Malavolti, Troilo, 79 n.
 Mannelli, Francesco d'Amaretto, 14,
 19, 25
 Mantegazza, Pietro Martire, 89
 Mantovani, D., 95
 Manuzio, Aldo, 170-171
 Manuzio, Paolo, 188
 Marazzini, C., 198-199

- Marcelli, N., 84, 86 n., 87 n., 125 n., 130 e n., 135 n., 139 n.
 Marcello (famiglia), 129-130, 132 n.
 Marcello, Marco Claudio, 82
 Marchi, M., 6, 39 n., 65 n., 66 n., 69 n., 70 n., 80 n., 83 n., 84 n., 85 n., 86 n., 134 n., 137 e n., 254
 Marco da Bologna, 210
 Marcolini, Francesco, 145 n., 153 n., 162 n.
 Marcucci, S., 63 n., 71 n., 76 n.
 Mariani, G., 204 n.
 Marrani, F., 11 n.
 Marrapodi, M., 146 n.
 Martelli, M., 136 e n., 138 n.
 Martini, Francesco di Giorgio, 78
 Martino V, papa, 212 n.
 Marx, K., 198 n.
 Mastronardi, M. A., 209 n.
 Masuccio Salernitano, 7, 85 n., 203-204, 206 n., 208-209, 211-213, 217-220, 236, 252, 254
 Mauriello, A., 237 n.
 Mayer, C. A., 85 n.
 Mazzacurati, G., 5 e n., 191 n., 200 n., 236 e n., 237 n., 242 n.
 Mazzatinti, G., 85 n.
 Mazzi, C., 98 n.
 Mazzucchelli, Gianmaria, 166
 McLaughlin, M., 171 e n.
 Medici, Cosimo (de'), 86, 96
 Medici, Francesca (de'), 136
 Medici, Lorenzo (de'), 86 n., 175
 Meli, P., 83 n.
 Menetti, E., 7, 110 n., 138 n., 146 e n., 151 e n., 224 n., 244 n., 253 n., 254
 Mercuri, R., 44, 45 n.
 Merry, V., 71 n.
 Meserve, M., 94 n.
 Miglio, L., 10 n., 11 n.
 Minazzi, F., 194 n.
 Molza, Francesco Maria, 174 e n.
 Monga, L., 126 e n., 158 n., 159 n.
 Montagnani, C., 101 n.
 Moore, H., 40 n.
 Moore, O. H., 147 n.
 Moretti, E., 14 n., 25 e n.
 Moretti, W., 242 n.
 Moscati, R., 98 n.
 Motolese, M., 227 n.
 Motta, U., 146 n., 238 n.
 Mouchet, V., 243 n.
 Mugnaini, F., 226 e n., 228 n.
 Mulas, L., 222 n.
 Muñoz Sánchez, J. R., 237 n.
 Mussato, Albertino, 44
 Nagy, P., 240 n.
 Navò, Curzio, 167 n.
 Nevola, F., 62 n.
 Niccolai, E., 176 n.
 Nicolaus, 15
 Nicolini da Sabbio, Pietro, 100 n.
 Nicolò V, papa, 212
 Nicosia, R., 146 n.
 Nigro, S. S., 85 n., 168 n., 212 e n., 215-216, 218 n., 223 n., 231 n.
 Nocita, T., 26 e n.
 Orazio Flacco, Quinto, 50
 Orbicciani, Bonagiunta, 171
 Ordine, N., 251 n.
 Orlandi, Caterina, 64 n.
 Orsini, Danese, 69, 73
 Orsini, Onorata, 64 n., 65 n., 66, 67 n., 68, 70, 73-74, 76-79
 Orvieto, P., 86 n., 140 n.
 Ovidio Nasone, Publio, 40-44, 46-47, 48 n., 49-50

- Paccagnella, I., 168 n.
 Paciocco, R., 209 n.
 Paganucci, Lucio, 114 n.
 Pagnani, G., 215 n.
 Painter, William, 146
 Palma, F., 6, 110 n., 176 n., 253 n.
 Palmieri, Matteo, 17
 Panizza, L., 94 n.
 Paolini, C., 143 n.
 Paolo da Mileto, 208 n.
 Paolo III, papa, 166
 Parabosco, Girolamo, 252-253
 Paradisi, G., 238 n.
 Parenti, D., 143 n.
 Pascale, M., 51 n.
 Pasini, Maffeo, 90 n.
 Pastore Stocchi, M., 168 n., 171 n.
 Patrizi, G., 111 n.
 Pavone, M. A., 213 n.
 Pecoraro, M., 171 n.
 Pedullà, G., 168 n.
 Pellegrini, L., 208 n., 209 n., 212 n.
 Pellegrini, P., 186 n.
 Pellizzari, P., 235 n.
 Perocco, D., 145 n., 146 e n., 153 n.,
 154 n., 165 n., 169 n., 176 n.
 Pertici, P., 62 n.
 Petoletti, M., 39 n., 51 n., 227 n.
 Petrarca, Francesco, 13, 16, 24, 44 n., 45-
 46, 66 n., 76 n., 129 n., 165-166, 171,
 173, 187, 195-196, 198-199, 229 n.
 Petrini, M., 225 e n.
 Petrocchi, G., 203 n., 215, 217 n.,
 218 n., 219
 Petrucci, A., 9-10, 18 e n., 19 n., 25
 n.
 Petrucci, Antonello, 219 n.
 Petrucci, Antonio, 74 n.
 Petteruti Pellegrino, P., 219 n.
 Peyronel, S., 235 n.
 Piccinino, Iacopo, 72 n., 74-75, 87
 Piccolomini, Enea Silvio, 72 n., 74
 e n., 75 n., 94-95, 131, 139 n., 142,
 157, 253
 Picone, G., 49 n.
 Picone, M., 109 n., 114 n., 222 n.
 Piéjus, M.-F., 111 n.
 Pieri, M., 111 n.
 Pierozzi, Antonino, 219 n.
 Pietro da Verona (Pietro Martire),
 208, 220
 Pietrobon, E., 185 n., 190 n.
 Pio II *vd* Piccolomini, Enea Silvio
 Piro, R., 190 n.
 Pirovano, D., 212 e n., 217 n.
 Pizzagalli, D., 94 n.
 Plutarco, 91
 Poggiali, C., 89 n., 90 n.
 Polcri, A., 6, 254
 Polo, A., 190 n.
 Pomponazzi, Pietro, 187, 194
 Pontano, Giovanni, 141 n.
 Pontano, Gioviano, 205 e n., 214
 Pontieri, E., 205 n.
 Pozzi, M., 110 n., 114 n., 116 n., 183
 n., 191 e n., 193 n.
 Prandi, S., 184 n.
 Pugliese Carratelli, G., 205 n.
 Pulci, Luigi, 83, 85-86, 143 n.
 Pulsoni, C., 145 n.
 Querini, Girolamo, 169
 Quondam, A., 40 n., 109 n., 142 n.,
 159 n., 188 n., 204 n.
 Raimondi, E., 224 n.
 Rak, M., 225 n.
 Ranzano, Pietro, 219 n.
 Reina, L., 204 n.
 Riario, Pietro, 210

- Ricci, A., 65 n., 79 n., 80 n.
 Ricci, C., 107 n.
 Ricci, P. G., 22, 23 n.
 Riccò, L., 110 n., 173 n.
 Riessinger, Sisto, 218
 Risset, J., 238 n.
 Roaf, Ch., 194 n.
 Robecco, Elisabetta, 96
 Robertet, Florimond, 85 e n.
 Roberto di Lincoln, 51 n.
 Rochon, A. 206 n.
 Rodler, L., 224 n.
 Roick, M., 141 n.
 Romano, A., 146 n., 147 n., 158 n.
 Romera Pintor, I., 109 n., 110 n.
 Rossi, L., 40 n.
 Rossi, Pino (de'), 16
 Rosso, Paolo, 66 n.
 Rovere, S., 218 n.
 Rozzo, U., 111 n.
 Russo, C., 131 n., 136 n.
 Russo, E., 171 n., 227 n.
 Russo, V., 51 n.
- Sacchetti, Franco, 214, 215
 Sacco, Catone, 66 n.
 Salimbeni, Anselmo, 68 n.
 Salinari, G., 173 e n.
 Saner, R. A., 161 n.
 Sanseverino, Roberto, 219 n.
 Sansovino, Francesco, 169 n.
 Santagata, M., 44 n., 45 n., 65 n.
 Saracini, Bianca, 64 n., 66, 79
 Saracini, Giacomo, 65 n., 68, 74
 Saracini, Margherita, 64 n., 70 e n.,
 71 n., 77-78, 84
 Saunders, C., 238 n.
 Savelli, Lelio, 120 n.
 Savoia, Emanuele Filiberto (di), 113 n.
 Savorgnan, Lucina, 154
- Scalmazzi, D., 96 n.
 Scipione, Publio Cornelio, 93 e n.,
 102 n.
 Sebregondi, L., 143 n.
 Segre, C., 194 e n.
 Sella, P., 209 n.
 Semini, Gentile (pseudo), 134 n.
 Serianni, L., 199 n.
 Sertorio, Quinto, 82
 Sessa, Melchiorre, 100 n.
 Settembrini, L., 85 n.
 Settia, A. A., 101 n.
 Sevesi, P. M., 215 n.
 Sforza, Francesco, 74 n., 75 n., 82,
 86, 89, 92-100, 101 n., 102-103, 105,
 107
 Sforza, Galeazzo Maria, 83
 Sforza, Gian Galeazzo Maria, 86 n.
 Sforza, Ippolita *vd* Aragona, Ippolita
 (d')
 Sgarbi, M., 185 n.
 Shailor, B. A., 127 n.
 Shakespeare, William, 146 e n.
 Shaw, C., 62 n.
 Simbolotti, C., 237 n.
 Simonetta, Cicco, 89 e n.
 Simonetta, Giovanni, 95-96
 Simonetta, M., 94 n.
 Sinibaldi, Antonio 214
 Sinibuldi, Cino (da Pistoia), 171
 Sisto IV, papa, 210
 Smarr, J., 40 n., 46 e n.
 Snyder, J. R., 184 n., 251 n.
 Socrate, 102 n.
 Soncino, Girolamo, 100 n.
 Soranzo (famiglia), 132 n.
 Spadavecchia, A., 174 n.
 Speroni, Sperone, 169, 183-190, 193-
 198, 200-201
 Spinelli, E., 206 n., 213 n., 215 n.,

- 216 n.
 Stoppelli, P., 166 n., 174 e n.
 Storti, F., 205 n.
 Strozzi, Pietro, 219 n.
 Stussi, A., 168 n.
 Suarez de Figueroa, Lorenzo, 100 n.
 Surdich, L., 55 e n., 109 n.
- Taiuto di Balduccio da Pratovecchio, ser, 15 e n.
 Targoff, R., 102 n.
 Tasso, Torquato, 184
 Tateo, F., 168 n., 205 n.
 Tempesti, F., 232
 Terrusi, L., 204 n., 205 n., 206 n., 217 n., 219 n., 251 n.
 Tesi, R., 185 n.
 Thompson, K., 126 n.
 Thompson, S., 207 e n., 230 e n.
 Tissoni Benvenuti, A., 126 n., 168 n.
 Tognetti, S., 83 n.
 Tomassini, M., 89 n.
 Tomitano, Bernardino, 183, 185-186, 187 n., 188 n., 189-190, 193 e n., 195-197, 201
 Tommaso d'Aquino, 51-52, 54, 58 140
 Tonelli, N., 240 n.
 Torti, Battista (de'), 218
 Toscano, T. R., 205 n., 219 n.
 Tosi, Paolo di Duccio, 12-13, 16 e n.
 Tranchedini, Nicodemo, 89 n.
 Travi, E., 169 n.
 Trifone, P., 199 n.
 Trissino, Giovan Giorgio, 168-170, 172
 Trovato, P., 11 n., 174 n.
 Trovò, S., 165 n., 166 n., 167 n., 169 n., 179
 Tufano, I., 7, 161 n., 238 n., 254
 Tullia d'Aragona, 196 n.
- Uberti, Fazio (degli), 12
 Vaccaro, G., 131 n., 136 n.
 Valdarfer, Cristoforo, 218
 Valerio Massimo, 13 n., 102 n.
 Vallardi, G., 71 n.
 Varanini, G. M., 208 n.
 Varese, C., 224 n.
 Varotti, C., 110 n.
 Vecchio, S., 240 n.
 Veglia, M., 39 n.
 Venier, M., 15 n., 126 n., 158 n., 176 n.
 Verdelot, Philippe, 168
 Vianello, V., 185 n., 187 n., 194 n.
 Villani, Giovanni, 16, 83
 Villari, S., 6, 102 n., 109 n., 110 n., 111 n., 112 n., 113 n., 114 n., 120 n., 121 n., 123 n., 253
 Viola, I., 224 n.
 Visconti, Bianca Maria, 92-96, 103-106, 107 n.
 Visconti, Filippo Maria, 66 n.
 Vitale, M., 187 n.
 Vitolo, G., 211 e n.
- Weise, G., 66 n.
 Wilkins, E. H., 158 n.
- Zabarella, Gerolamo, 188
 Zafarana, Z., 204 n., 212 e n.
 Zaggia, M., 44 n.
 Zampolli, L., 155 n.
 Zanato, T., 86 n.
 Zancani, D., 89 n., 90 n., 94 n., 100 n.
 Zappalà, P., 65 n.
 Zeno, Apostolo, 170
 Zoppino, Niccolò, 90 e n., 91 n., 99
 Zorzi Pugliese, O., 184 n.

Indice dei manoscritti

a cura di Flavia Palma

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
Hamilton 90

Cambridge, Harvard University, Houghton Library
Typ 24

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Barb. lat. 4057
Barb. lat. 4058
Barb. lat. 4106
Chigi M. VII.XLVIa
Vat. lat. 3212
Vat. lat. 3358
Vat. lat. 9893
Vat. Ross. 947

Firenze, Archivio di Stato
Catasto 621

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
Acq. e doni 325
Med. Pal. 90
Med. Pal. 107
Plut. 42.1
Plut. 42.2

Plut. 42.3

Plut. 42.4

Plut. 76.67

Plut. 90 sup. 105

Plut. 90 sup. 106 II

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

II.II.20

II.II.40

II.II.56

II.II.60

II.II.62

Landau Finaly 46

Magl. VI 169

Rari, Palat.E.6.6.111

Firenze, Biblioteca Riccardiana

1061

2189

2437

Holkham Hall, Earl of Leicester Library

543

L'Aquila, Archivio di Stato

S108

Milano, Biblioteca Ambrosiana

A 204 inf.

B 226 (*suss.*)

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

Castiglioni 12

Modena, Biblioteca Estense Universitaria

α.J.6.6

α.U.4.16

Montevarchi, Biblioteca dell'Accademia Valdarnese del Poggio
1

New Haven, Yale University, Beinecke Library
Marston 412

Oxford, Bodleian Library
Holkham misc. 49

Padova, Biblioteca Capitolare
E 13 VI

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
8538

Paris, Bibliothèque Nationale
Ital. 62
Ital. 63
Ital. 63
Ital. 482
Ital. 484
Ital. 488
Ital. 1474
Lat. 5816

Piacenza, Biblioteca Passerini Landi
Vitali 26

Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana
Cors. 1143

Stoccolma, Kungliga Biblioteket
V.u.6

Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale
952

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

It. VI 218

It. IX 203

It. IX 369

Verona, Biblioteca Capitolare

CCCCLXXI [314]

SOMMARIO

<i>Introduzione</i> Elisa Curti	5
<i>Ancora sulla tradizione manoscritta del Decameron. Qualche riflessione e alcune novità</i> Marco Corsi	9
<i>Verso l'Umanesimo. Il Decameron e i suoi modelli</i> Maria Pia Ellero	39
<i>Storie di donne, storie di una città: la produzione novellistica di Bernardo Lapini</i> Monica Marchi	61
<i>Una novella alla corte sforzesca: la Ducale di Antonio Cornazano</i> Sandra Carapezza	89
<i>Autore, narratori, personaggi: il contesto 'intradiegetico' degli Ecatommiti</i> Susanna Villari	109
<i>'Contra amorem': l'inedita novella di Anzolo e Valeria nel ms. Marston 412 della Yale University</i> Alessandro Polcri	125

<i>Luigi Da Porto, la novella di Giulietta e Romeo e la tradizione veneta</i> Flavia Palma	145
<i>Boccaccismo veneto di primo Cinquecento: gli «accidenti d'amore» di Giovanni Brevio</i> Elisa Curti	165
<i>«Veduto lo stile del Boccaccio [...] pareami disiderar un non so che più oltre».</i> <i>Il Decameron nella riflessione retorico-linguistica di Speroni e di Tomitano</i> Alessio Cotugno	183
<i>La polemica antiosservante di Masuccio Salernitano</i> Ilaria Tufano	203
<i>Esiti novellistici barocchi. Metafora e racconto nel Cunto de li cunti di G.B. Basile</i> Giancarlo Alfano	221
<i>Malinconia e cortesia nelle novelle rinascimentali</i> Elisabetta Menetti	235
<i>Conclusion</i> Flavia Palma	251
Abstract	257
Indice dei nomi	265
Indice dei manoscritti	275

