

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE
107

Piotr Salwa

RACCONTARE IN BREVE

CINQUE STUDI SUL RACCONTO

Varsavia – Roma 1996

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE
107

Piotr Salwa

RACCONTARE IN BREVE

CINQUE STUDI SUL RACCONTO

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

Direttore: Krzysztof Żaboklicki

2, vicolo Doria (Palazzo Doria)
00187 Roma
tel. 06/6792170
fax 06/6794087

Pubblicazione sovvenzionata
dal Comitato delle Ricerche Scientifiche Polacco
(Komitet Badań Naukowych)

ISSN 0208-5623
ISBN 83-85618-30-9

Copyright by © Accademia Polacca delle Scienze
Biblioteca e Centro di Studi a Roma

Composizione: Jan Kociszewski

Editore:
Upowszechnianie Nauki – Oświata
„UN-O” Sp. z o. o.

Accolgo con gratitudine l'invito del prof. Krzysztof Żaboklicki a pubblicare gli studi che ho presentato durante le conferenze tenute tra il 1992 e il 1995 al Centro di Studi di Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze, e approfitto dell'occasione per aggiungere la nuova versione italiana di qualche saggio finora stampato solo in polacco. Ringrazio la dott. Tessa Capponi Borawska per la pazienza che ha avuto nel leggere i miei testi ed eliminarne le stonature stilistiche più pesanti.

P.S.

Varsavia, ottobre 1996

INDICE

La novella toscana: ancora in cerca di una definizione	5
Politica e integrazione sociale nella novellistica toscana del Quattrocento	19
L'amore tragico (<i>Decameron</i> , IV, 1) e livelli di cultura: dall'argomentazione al sentimentalismo	27
Lorenzo il Magnifico e la facezia	36
Lodovico Guicciardini (1521–1589) e le sue <i>Ore di ricreazione</i> : filosofia e arte di vita	46

La novella toscana: ancora in cerca di una definizione

Nello studio della letteratura, e più generalmente della cultura italiana dei secoli che hanno direttamente preceduto i tempi moderni, la novellistica occupa un posto particolare. Le ragioni sono molte. In primo luogo si tratta di una forma di narrazione che rappresenta uno dei fenomeni letterari tipici e nello stesso tempo specifici per quell'epoca: la novella "esplode" in un certo senso in Toscana nella seconda metà del Trecento, per svilupparsi con sorprendente vigore nel corso dei due secoli successivi e poi rapidamente sclerotizzarsi e morire, tanto da non ritornare mai più in quella posizione di primo piano nella letteratura della Penisola. Nella storia della novellistica si riflettono poi alcuni processi di portata più vasta nella vita letteraria di quei tempi e di quella parte di Europa: all'inizio essa fiorisce soprattutto in Toscana, poi anche più a sud, a Roma e a Napoli, per fare sua capitale alla metà del Cinquecento Venezia, il più importante centro editoriale dell'Italia di quei tempi.

La novellistica riveste un'importanza uguale nell'ottica europea. Uno dei capisaldi della presenza italiana nella vita letteraria del continente è il *Decameron* che gode costantemente di un grande successo, benché i motivi della sua popolarità possano essere diversi: una volta considerato raccolta di pettegolezzi e aneddoti, esso diventa poi un esempio di migliore prosa toscana, e più tardi funziona come libro di narrazioni scandalizzanti. Il modello italiano diventa presto oggetto di numerose imitazioni e le novelle di origine italiana circolano in numerose traduzioni e in vari adattamenti; la novellistica italiana è presente in grandi autori non italiani. Una testimonianza della sua straordinaria diffusione internazionale è il fatto che oggi una delle maggiori collezioni di stampe che contengono questo tipo di testi si trova alla British Library.

L'interesse per la novellistica ha tuttavia oltrepassato i limiti delle ricerche strettamente letterarie. Alcune caratteristiche di questa forma narrativa – l'attenzione per la vita quotidiana con i suoi fatti minuti e piccole complicazioni, il realismo dei particolari, la presentazione della fabula come una relazione autentica, le allusioni ai dettagli secondari dal punto di vista letterario, l'attribuzione delle peripezie a personaggi storici – hanno attirato gli studiosi che vi cercavano informazioni sulla realtà che non si potevano trovare nei documenti ufficiali¹. Inoltre, la dichiarata rinuncia a ambizioni artistiche, assieme alla libertà del racconto, non limitato da esigenze rigide di un genere letterario e destinato ad un pubblico vasto e eterogeneo, facevano qualificare questi testi come "letteratura di consumo", e spingevano a cercarvi l'espressione di una mentalità collettiva e popolare che attirava fortemente gli storici. Di conseguenza, la novellistica è diventata uno dei campi preferiti della sociologia della letteratura, delle storie letterarie viste dalla prospettiva dei lettori e della produzione letteraria.

Tuttavia, con questa pluralità di approcci, si evita oggi di definire la novella come genere letterario, oppure di considerarla come una forma di narrazione chiaramente distinta dalle altre simili forme del testo (come *lai*, *vida*, *fabliau*, *miraculum*, *exemplum*, facezia, ecc.). Nessuna metodologia di critica letteraria è riuscita a proporre una definizione coerente e utile nella prassi della ricerca, nonostante i numerosi tentativi fatti in questo senso. Ovviamente, le precisazioni non sono sempre necessarie e lo studioso non deve sentirsi in colpa, se non se ne preoccupa troppo. Si può prendere alla lettera il significato del titolo dato alle novelle del Cervantes e considerare le *Novelas ejemplares* come racconti-modello, oppure ci si può riferire al Boccaccio, anche se egli stesso abbia preferito parlare di "novelle, o favole, o parabole, o istorie che dire le vogliamo"². D'altra parte è già stato messo in rilievo il fatto, quanto gli stessi autori siano contraddittori nel loro mestiere di scrittori e nelle loro proposte teoriche; e non solo nell'Italia medievale e rinascimentale, ma anche nella Germania dell'Ottocento³.

Le difficoltà nel definire la novella possono diventare più fastidiose, quando si affrontano studi che mirano a inquadrare un campo più generale: non quello di un unico testo o di un solo autore, ma del fenomeno cui si è accennato all'inizio. La scelta dei testi da prendere in considerazione risulta talvolta una decisione inevitabile, ma priva di un punto di riferimento fermo. L'impossibilità di definizione colpisce in un certo senso anche gli studi che utilizzano la letteratura come documentazione secondaria: lo storico della mentalità o di costumi non può ignorare i meccanismi specifici che si mettono a funzionare, quando la storia si trasforma in un discorso letterario.

Spesse volte gli studi di critica e di storia letteraria cercano di schivare il problema, ma i procedimenti impiegati a tale fine riescono solo in parte: così le dichiarazioni in cui si anticipano le eventuali critiche, ammettendo la casualità e l'incompletezza delle scelte, o la provvisorietà delle conclusioni; così la classificazione di alcune (di solito le stesse) opere come più "rappresentative" delle altre; così le sequenze di esempi tendenziosi oppure il rifiuto di vedere il problema. Contro il rischio di tesi controverse ci mette al riparo il fatto che le sintesi si costruiscono di solito su testi riconosciuti dalla tradizione come canonici, mentre agli altri volentieri si assegna lo status di curiosità. I nuovi studi e le nuove edizioni dimostrano tuttavia la necessità di ritornare sulle valutazioni tradizionali e ciò spinge anche a chiedersi il senso di nozioni convenzionali come "novella rinascimentale", o "novella europea", o addirittura "novella italiana". In che modo sarebbero da intendere le affermazioni di Walter Pabst, convinto che non esiste "la novella", bensì le singole novelle, o quelle di Roger Dubuis, per il quale l'unico tratto comune a tutte le novelle sarebbe la *brevitas*⁴? La nozione di novella diventerà forse più utile, se non verrà sottoposta a categorie aristoteliche, non ci si aspetterà precisione scientifica, né valutazioni estetiche, ma si adotterà come punto di partenza la lingua quotidiana, in cui è nata, e la si riferirà alle aspettative dei lettori comuni⁵? Il termine, infatti, sembra essere sempre stato resistente a tutte le precisazioni logiche, ed anche nel Cinquecento, così attaccato alla trattatistica e alle poetiche, i tentativi di codificare quel genere letterario furono pochi e tardivi⁶.

Se dunque, nonostante tutte queste difficoltà, la nozione di novella funziona senza interruzioni nel discorso sulla letteratura e nella coscienza dei lettori, ciò potrebbe

suggerire che essa serve a indicare il tipo di testo e il tipo di lettura secondo i criteri della lingua quotidiana, delle aspettative dei lettori dilettanti, dell'uso corrente. Ciò premette una precisione del tutto diversa da quella della categorie utilizzate dalla critica letteraria. A tale convinzione induce anche l'uso di questo termine nei testi che gli editori cinquecenteschi proponevano ad un vasto pubblico di lettori e uditori.

Come esempio può servire una nota raccolta della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, che contiene edizioni a stampa di antichi "testi popolari" ed è stata descritta parzialmente dal Lommatzch⁷. Le singole stampe sono state unite insieme nel modo in cui si riflette quell'atteggiamento "pratico" nei confronti dei testi cui si è appena accennato. Vi si trovano quindi le edizioni "a uso popolare" di dimensioni abbastanza modeste che raggiungono 16 pagine *in quarto*, pubblicate alla fine del XV e nella prima metà del XVI secolo, prevalentemente di origine fiorentina. Vi si trovano numerose "operette" che riguardano da vicino l'oggetto di queste considerazioni. Firenze non è a quel tempo il principale centro editoriale dell'Italia; anzi, lo sviluppo delle tipografie e delle case editrici provoca un certo ribasso della sua posizione come capitale letteraria della Penisola. Le stampe della raccolta di Wolfenbüttel sono tipiche per la sua produzione di libri⁸. Quanto alla cronologia, per le opere del genere era caratteristica una "lunga durata": durante secoli interi esse venivano riproposte al pubblico senza cambiamenti di rilievo. Infatti, su numerosi frontespizi della raccolta le edizioni vengono presentate come "novamente stampate" o "novamente historiate", segno dell'esistenza di versioni precedenti. Perciò in questo caso una certa tolleranza per quanto riguarda la datazione sembra del tutto legittima⁹.

Nella maniera in cui i testi sono stati raggruppati – certamente in un tempo notevolmente posteriore rispetto alla pubblicazione – si può notare un tentativo di creare parti omogenee e compatte. Prima vengono le opere più rispettate: le vite dei santi, insieme sono poi messe le sacre rappresentazioni, i racconti di beffe, le storie di amanti celebri, i lamenti delle cortigiane. Man mano che si va avanti, l'ordine iniziale si perde tuttavia gradualmente. Vengono a mancare i criteri? Eterogeneità dei testi? Il fatto che nell'indice dell'intera raccolta essi siano identificabili soltanto con i nomi dei protagonisti – mentre si omettono le qualifiche di "storia", "novella", ecc. – suggerisce che a questi termini si attribuisse poca importanza. E nondimeno gli autori e gli editori, conformemente alle usanze, cercavano di fornire ai lettori, poco pratici delle lettere, i dati più completi sui libri che stavano loro offrendo. Essi dovevano essere anzitutto utili per un'elementare comprensione delle opere. A questo fine, accanto a titoli, sottotitoli e *argumenta*, servivano ancora le introduzioni e le chiusure dei testi che contenevano indicazioni per una corretta interpretazione. Vi si precisava a volte in modo molto diretto l'atteggiamento da assumere: c'era da ridere (*opera nova da ridere*), o da spaventarsi (*caso spaventevole*), da aspettarsi cose strane (*historia nova*), o da cercare una morale (*historia composta ad exemplo*), leggere o ascoltare con devozione (*legghenda divotissima*), oppure con divertimento (*opera piacevole*). In tale contesto il termine di novella appare assai spesso.

A volte lo si trova già nel titolo, come nella *Novella di Gualtieri marchese di Saluzzo*, *Novella piacevole di Viola*, *Novella del Grasso legnaiuolo* o *Novella della figliuola del mercante*. Una di queste novelle è in prosa, le altre tre in ottava rima; gli

autori delle versioni rimate sottolineano con orgoglio che la messa in versi è merito loro:

la presente historia ho messo in rima ...
narrare [...] con mio verso ...
in versi disposi et volsi farla ...¹⁰.

L'ottava è una stanza per eccellenza narrativa e non sembra che il metro fosse considerato dai rimatori vanitosi come un valido criterio di distinzione. L'ottava rima serve – com'è noto – non soltanto a scrivere le vite dei santi, ma anche relazioni di carattere cronachistico, e alla metà del Cinquecento in questa forma verrà trasformata pure l'intera cornice del *Decameron*¹¹. Tre delle novelle citate sono definite come opere comiche (ma le distinzioni non corrispondono a quelle tra le rime e la prosa): la *Novella del Grasso legnaiuolo* deve essere “molto dilettevole e ridicolosa”, mentre l'autore della *Novella della figliuola del mercante* dichiara così la sua intenzione

... ch'io possa darvi diletto
over signori cavar maninconia
d'un vostro cittadin conterò cosa
che riderete, se ascolterete in posa¹²

e la *Novella di Viola* – “molto dilettevole e da ridere” – contiene tale invocazione

... ch'io possa narrare
una piacevolezza con mio verso
che chi la legge e chi la sta ad ascoltare
ben ch'el mio dir non sia limato e terso
pigli solazzo e da sé scacci via
l'otio, l'affanno e la maninconia¹³.

Il comico non è certamente una caratteristica della quarta novella che presenta una versione rimata della celebre Griselda boccacciana, uno di quei racconti del *Decameron* (X, 10) che – considerati “pia et gravia” – con grande successo circolavano in tutta l'Europa¹⁴. In questo caso la qualifica può essere dovuta alla paternità del racconto, e del resto l'autore cita di nome il Boccaccio, cui del resto crede di far onore con le sue rime

havendo già per mia consolatione
in el Boccaccio tal novella letto
et parendomi degna a celebrarla
in versi disposi et volsi farla
...
benché sia in prosa antica al secol nova
farassi versi d'un altro sapore ...¹⁵.

Nella versione popolare non si tratta tanto di presentare un esempio di eccezionale virtù, come voleva la tradizione alta o moralistica¹⁶, quanto di mettere l'accento sulla situazione insolita della protagonista e di commiserare una donna povera, innocente e ingiustamente colpita dalla sorte. Griselda è certamente

... tanto paziente
 di senno, d'humiltà lucido specchio
 come per i versi miei distintamente
 comprenderà chi vi porrà l'orecchio

ma più importante per il rimatore sembra il fatto che

o huomo, o donna, sì giovane o vecchio
 non credo che sia, gustando il bel tenore,
 che non intenerisca per suo amore¹⁷.

In base a questi esempi sarebbe tuttavia prematuro formulare la conclusione che la novella significasse allora semplicemente una narrazione breve, in prosa o in ottava rima, fatta per destare emozioni facili e piacevoli, come la commozione o il riso. Tanto più che la qualifica di novella spesse volte si sovrappone a quella di "historia" in ambedue i registri. Così la commovente *Novella di Griselda* si chiude con le parole

hor questa sia per fine dell'historia

mentre nella narrazione comica della *Novella di Viola* l'autore dichiara

la presente historia ho messo in rima.

Il legame, o forse la confusione tra le due nozioni viene confermata pure dal fatto che altre due novelle del *Decameron*, ambedue notissime (IV, 1 e III, 1), sono definite nei rimaneggiamenti in ottava rima come storie: si tratta di *Historia de Guiscardo e Gismonda* e *Istoria di Masetto da Lampolecchio Ortolano*. Nei due casi la qualifica non sembra dovuta a qualche tentativo di introdurre un ordine alla materia eterogenea del *Decameron*. La prima narrazione si situa nella raccolta boccacciana nel registro alto-cortese, la seconda nel registro basso-comico. Nella versione "ad uso popolare" la nobiltà deve commuovere

donne leggiadre e voi gioveni amanti,
 che qua conduce volontà d'udire,
 apparecchiate gli occhi a dolci pianti
 che per far siete avanti di partire;
 io ho tanta pietà di tal sembianti
 ch'a pena posso la historia seguire¹⁸;

mentre il tono basso-comico corrisponde a

una leggiadra historia e molto antica

che termina con una anti-morale di tono grossolano in cui come esempio da imitare viene proposto un contadino lascivo e furbo

sì che ciascun che legge questa historia
 consideri e giudichi ben in questo specchio
 e chi considera al mondo gloria
 faccia come colui da Lampolecchio:

se in gioventù si perde tal vittoria
 non sperì haverla quando è vecchio
 & chi ha tempo, il sappia adoperare.
 Al vostro honor, è finito il cantare¹⁹.

Tuttavia, un proverbio serio alla fine ricorda che l'anti-morale si riferisce soltanto al mondo grottesco alla rovescia, che non si deve confondere con la realtà in cui

Se castità servar si dee a ragione
 Fuggir l'aggio bisogna e l'occasione.

Nella *Historia nova di tre donne che ogni una fece una beffa a suo marito* come storia viene definito un altro motivo tipico della tradizione novellistica, in cui si tratta di spiegare in chiave comica le origini e il significato di alcune espressioni idiomatiche della lingua quotidiana. I legami reciproci tra storia e novella diventano più percepibili laddove i due termini vengono scambiati l'uno con l'altro. Lo si può osservare in testi comici, come per esempio *La Historia del geloso* in cui al titolo segue la dichiarazione

una novella vi voglio cantare

o la *Historia perché si dice l'è fatto il becho a l'ocha*, dove si legge

cominciar voglio a dirvi una novella

oppure la fiabesca *Historia di tre giovani disperati e di tre fate* che incomincia

dipoi che siete venuti ascoltare
 io vi vo' dire una novella²⁰.

Nei testi di Wolfenbüttel l'uso del termine "storia" non si limita tuttavia a opere di stampo genericamente novellistico. Lo si ritrova, evidentemente, nelle versioni rimate delle cronache, ma "storie" sono innanzitutto le vite dei santi presentate in forma narrativa (a differenza di qualche sacra rappresentazione). Queste storie possono raccontare i fatti relativamente recenti, come *La Istoria di Santo Antonino Arcivescovo di Firenze*, in cui poco spazio è dedicato alla fabula di carattere letterario e invece vengono frequentemente citate le relazioni dei testimoni, ma di regola la storia di un santo o di una santa è una leggenda rimata. In questo modo esse vengono qualificate nei testi e a volte anche nei titoli, come *Leggenda divota del Romito de' Pulcini* o *La leggenda di San Basilio Abate*.

Le leggende dei santi narrano le vicende, la cui veracità si fonda sull'autorità imprecisa di una tradizione che si perde nella notte dei tempi, e sulla conformità ad uno schema che si ripete in altre narrazioni dello stesso genere. Ma non esiste neanche nessun motivo – attuale e pratico – per mettere in dubbio ciò che vi si dice. Anzi, è utile crederci, dato che per esempio Sant'Alberto

sopra la Febre et altre malatie
 libera ognun da spiriti e da malie,

i lettori della *Istoria di San Cosimo e Damiano* vengono a sapere che

chi vuol gratia con certezza espressa
ricorri allor, né tornerà senz'essa,

mentre l'autore della *Istoria e Oratione di Santo Stefano Protomartire* spiega

O bona gente che havete ascoltato
del Santo Martire la bella leggenda,
ognun di voi in ciò serà avisato
del frutto che di questa si comprenda;
chi leggerla farassi contentato
trenta mattine senza fallo e menda
possì impetrar dal Martrir ogni gratia
che honesta sia ...²¹.

Le leggende servono quindi soprattutto ai fini devozionali, come risulta chiaramente dalla chiusura della *Historia et Oratione di San Biagio Martire [...] buona per el male della gola*, in cui il Santo, prima di morire, prega il Signore

se ne la gola infirmità portassi,
o d'altra malattia fusse abbattuto,
Signore, distendi inverso lor tuoi passi,
simile a ciechi, sordi e alcun muto
sia nel tuo cospetto meritato
fa che ciascun di questi sia sanato
[...]
perciò Santo Biagio martir sia pregato
per chi harà suo nome in divotione
e chi una candela harà donato²².

Di solito si tratta di pratiche devozionali intese in un senso generico e comune, ma non mancano a volte accenti di carattere pubblicitario a favore di santi locali e di fresca canonizzazione, come lo si vede assai apertamente nella *Istoria di Santo Antonino*, scritta per commissione dei domenicani fiorentini, che volevano propagare il culto di un loro confratello:

... per excitare il popolo a devotione di Sant'Antonino, arcivescovo di Firenze nuovamente canonizzato, scriverò in lingua volgare, acciò che con più facilità si possa da ciascheduno comprendere la sua santità a fine di imitare sua buoni et santi esempli in honore et gloria del Signore et utilità di tutti i fedeli che leggendo la sua vita sieno excitati a trarne frutto salutifero²³.

Non mancano neppure riferimenti esplicitamente politici: l'autore della storia dei santi Cosimo e Damiano cerca di convincere gli uditori sull'utilità del loro culto in questo modo:

Dei Medici hai l'exemplo in Fiorenza,
meritatamente per virtù felici,
sono exaltati sopra ogni potenza,

perché hanno avuto questi santi amici
et per governo buono et lor clemenza
salvato hanno la terra ...²⁴.

Le aspirazioni artistiche non sono pertanto completamente estranee ai rimatori delle storie-leggende. Il narratore della *Historia di Giovanni Boccadoro* tiene a ciò

che una storia si possa raccontare
che piacer dia a ciascun uditore,

e un desiderio analogo viene espresso pure nella *Historia di Santa Maria Magdalena et Lazaro et Marta*

Però ti priego, Sommo Creatore,
che tu mi voglia dar memoria tanta,
ch'io dica alcune cose al tuo honore,
di Maria Magdalena una leggenda,
che chi m'ascolta, diletto ne prenda²⁵.

Così in queste opere – che inoltre vengono definite come “deгна historia”, “santissima historia”, “divota historia”, o “alta historia” – compare abbastanza chiaramente la figura di un autore che trova le rime, compone, modifica, corregge, e la storia diventa qualche cosa che si produce consapevolmente e in funzione di un obiettivo da raggiungere. Capita che il narratore si presenti di nome

se di saper l'auttore al fin ti garba
io te'l vo' dir volgar e non latino
[...]
e' fu maestro Zanobi della Barba
el qual t'è noto ch'egli è poverino
et spera per virtù di questi canti
quattro danari da tutti quanti²⁶.

Non sorprende quindi che riferimenti alla storia appaiono pure – a parte la storia-novella e la storia-leggenda – in altri contesti, più strettamente legati alla invenzione artistica che non alla realtà più o meno vicina o lontana dalle esperienze quotidiane del lettore comune. Già *La Storia, Oratione e morte di San Giorgio Cavalier di Christo* viene trattata come una “leggiadra historia”, come se fosse un cantare cavalleresco, e in alcune presentazioni si nota in primo luogo una preoccupazione letteraria, che si esprime nel mettere in rilievo quegli elementi che più facilmente colpiscono l'immaginazione del pubblico

La Historia di Santa Orsola, con le undici millia vergini, quali tutte da lei furono convertite insieme con alcuni santi huomini et poi gloriosamente martirizzati

Historia del Re Vespasiano, come fece crudel vendetta della morte di Giesù Christo contra i perfidi Giudei, e del grande assedio che lui fece contra Gierusalem in tal modo che la madre mangiava il proprio

*filgliuolo e della crudel morte che'l fece fare a Pilato, perché havea sententiato Christo a morte*²⁷.

Un legame analogo tra la storia e la letterarietà – anche se nel senso contrario, in quanto è la letteratura che ora diventa storia – si può osservare nella *Caccia di Meleagro*, dove il narratore, citando Ovidio e giocando con immagini mitologiche, non esita a chiamare la sua operetta “magna storia antica”. Sono storie i racconti noti della tradizione letteraria e dedicati a celebri amanti: Piramo e Tisbe, Ottinello e Giulia, Giasone e Medea, Florindo e Chiarastella. La storia torna pure assieme alla favola – *La Historia e Favola d'Orpheo*²⁸ – ma soprattutto assieme al cantare.

Al vostro honor, è finito il cantare

chiudeva il suo racconto l'autore della *Istoria di Masetto da Lampolecchio Ortolano* citata poco avanti, e Antonio Pucci nella *Reina d'Oriente* – definita a volte come “leggenda divota”, e a volte come “storia” – dichiara

Havendomi il Signor posto nel core
di non perder più tempo nel far cantari²⁹.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma l'illustrazione migliore e sintetica dell'uso contemporaneo e interscambiabile di tutte queste nozioni si trova nel testo intitolato *Historia di Campriano contadino* che narra il noto motivo favolistico di un contadino povero e furbo

per dar *sollazzo* a ciascun uditore
voglio *in rima cantarvi una novella*
[...]
e se m'aiuta quel Parnaso tanto
di *farvi ridere* cantando mi vanto.
S'ella fu *vera*, fu un caso *strano*,
l'ho messa in rima, perché il tema è *bello*³⁰.

Non molto diverso sembra pure l'*Innamoramento di Cassandra et Consubrino*, in cui l'autore comincia

Io lessi a questi giorni una *novella*
D'un poeta gentil, famoso e degno
E poi che la mi pare *ornata e bella*
Deliberai col mio debile ingegno
Ridurla in versi ...

per terminare

Tu non acquisterai honore et gloria
[...]
ma si dirà *per fabula et historia*³¹.

Da tutti questi esempi risulta assai chiaramente che difficile sarebbe trattare queste nozioni non solo come categorie riferite a determinati generi letterari, utili per una

classificazione univoca dei testi, ma anche come l'espressione di una tendenza o di un bisogno di tali classifiche. Sarebbe questo tipico solo per la letteratura "ad uso popolare"? Non sembra, o per lo meno prima del Cinquecento inoltrato. Non solo il Boccaccio dimostrava una certa disinvoltura nel chiamare i racconti del *Decameron* "novelle, o favole, o parabole, o istorie"³², ma Giovanni Sercambi qualificava le sue narrazioni come "esempi", Franco Sacchetti si abbandonava al gioco di libere associazioni, Ser Giovanni Fiorentino copiava nel *Pecorone* numerosi capitoli delle *Croniche* del Villani, e Gentile Sermini sottolineava la mancanza di unità della sua raccolta. Più tardi Giovanni Gherardi da Prato situava il racconto nell'ambito di un dibattito piuttosto dotto e ricercato, utilizzandolo come strumento di argomentazione, Masuccio Salernitano aggiungeva alle novelle un consistente apparato retorico, e Girolamo Morlini univa insieme *Novellae et fabulae*.

Nonostante ciò, alcuni indizi che si trovano nei testi di Wolfenbüttel invitano a precisare quei confusi rapporti che uniscono storie, leggende e novelle. Spesse volte esse vengono infatti presentate come "opera nova" o "historia nova"; l'uso di questo aggettivo per la storia biblica di Susanna

chi si diletta nuove cose udire
stia con la mente al mio parlar attento³³,

o al notissimo motivo di Grillo

*Opera nuova, piacevole e da ridere di un villano lavoratore nomato
Grillo, quale volse diventare medico*³⁴

confermano che non si tratta di una novità nel senso cronologico oppure intesa come diversità rispetto al passato, ma di una novità che equivale allo strano, all'eccezionale, all'inaudito. Nella stessa maniera andrebbe inteso il riferimento al *Decameron* come "prosa antica, al secol nova" e il medesimo significato ritorna nelle *Buffonerie di Gonnella*, dove è stato

di nuovo aggiunto una novella che lui *fece* alla Duchessa di Ferrara³⁵.

Significativo pare in questo senso ciò che afferma l'autore della *Devota istoria di San Giuliano*, quando assicura il pubblico

hora ascoltate buona gente in pace
di San Giuliano l'historia e non novella³⁶

trattando l'opposizione tra la novella e la storia analogamente all'opposizione tra l'invenzione letteraria e la verità. L'interesse della letteratura per lo strano e l'eccezionale – allo scopo di piacere al pubblico e di colpire la sua immaginazione – giocherebbe a danno della fedeltà al vero. In un altro luogo si allude invece all'opposizione tra la letteratura di divertimento e la letteratura più seria, utile dal punto di vista morale e devozionale

Havendomi Signore posto nel core
di non perder più tempo a far cantari

d'un libro che mi par degli altri un fiore
 leggendolo mi fece innamorare;
 ond'io l'ho rimato per vostro amore³⁷.

Tutto ciò induce a credere che la distinzione tra la storia, la leggenda e la novella si riferisce in pratica non tanto alle caratteristiche dei testi stessi, quanto alla maniera in cui essi vengono percepiti. In tale contesto di particolare rilievo risulta il modo in cui essi si possono applicare fuori della letteratura, ciò che oggi si definirebbe come pragmatica del testo. E' un approccio comprensibile e coerente nella cultura in cui appunto la pragmatica è determinante per il valore di un testo, il quale deve giustificarsi come utile in funzione di altri fattori. In tal senso la qualifica di novella non caratterizza sufficientemente il testo: allo stesso tempo esso può essere aperto a varie interpretazioni, all'attribuzione di varie caratteristiche, e quindi a diverse qualifiche di questo genere. La novella, la storia, o la leggenda diventano categorie di lettura: legittima o abusiva, quando alla narrazione si impongono criteri ad essa completamente estranei, scelta liberamente dal lettore, consigliata o imposta da un'autorità, con successo o meno³⁸. Per la novella un importante criterio di riferimento è la distinzione tra una narrazione in cui si racconta la verità (che è poi una sola) e una narrazione in cui si racconta ciò che la verità non è (e che si può manifestare in varie forme).

Nella tradizione medievale l'invenzione letteraria occupa una posizione ambivalente: un testo che non racconta la verità letterale deve spiegare chiaramente il suo rapporto con la realtà per giustificarsi e per non essere considerato una menzogna (nociva anche se bella)³⁹. In tale ottica la novella si lascia definire piuttosto in maniera negativa: a differenza della storia, essa presenterebbe una narrazione breve, per cui la questione della verità sembra secondaria. Lo ammette l'autore della *Historia di Campriano Contadino*

s'ella fu vera, fu un caso strano
 l'ho messa in rima, perché il tema è bello⁴⁰.

La novella si muove in una zona franca tra la verità e la fantasia e per conservare il suo equilibrio instabile, deve ostentare le caratteristiche che ne impedirebbero una interpretazione univoca e conforme alle usanze applicate per altri testi.

In primo luogo essa non può avere caratteristiche formali che la situerebbero definitivamente nel mondo della *fiction*, e nello stesso tempo non può limitarsi esclusivamente a elementi informativi, come avviene nella relazione dello storico o del giurista. Uno dei suoi connotati fondamentali è il verosimile; significativo – benché marginale – è il riferimento che a questo proposito si può trovare nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1612:

favola – trovato non vero, ma talvolta verisimile, talora no, come gli apologhi e le trasformazioni di Ovidio, e de' verosimili, come le novelle del Boccaccio.

Tuttavia, il verosimile deve rimanere senza prove, possibile, ma incerto. Ciò che conta non è la verità dei fatti narrati, bensì la verità della regola generale che ne risulta.

E perciò vi si trovano casi strani che confermano le leggi della vita quotidiana eccezioni che mettono in rilievo l'importanza delle norme, schemi narrativi consapevolmente elaborati ma liberi dalle convenzioni restrittive. Ogni verità messa in forse può diventare l'oggetto di una novella, ogni novella tocca in qualche senso la verità. Per questi motivi la novella cerca di chiamare in causa la storia, mentre la storia cerca di prendere le sue distanze dalla novellistica.

Questo *status* determina le interpretazioni e le funzioni della novella. Non essendo un documento – ma neanche staccata dalla vita – essa si mette rispetto al reale in una relazione specifica: in un certo senso vuol essere modello di un piccolo frammento del mondo, in cui su un esempio singolo e non tipico si vedono in modo particolarmente chiaro le regole universali. La novellistica è una scuola per il pubblico mediamente colto, in cui la sua esperienza del quotidiano si arricchisce di problemi e di fatti che di solito non capitano nella sua cerchia, ma che possono sempre capitare. Destando curiosità, timore, ilarità, commozione, tutte le emozioni possibili – e di solito più piacevoli nel contatto con la letteratura che con la realtà – la novella insegna a vivere secondo schemi semplificati. La sua ragion d'essere è che rappresenta il mondo in provetta. Ciò rende possibile la mescolanza di vero, "semivero", verosimile e finto; ciò chiede anche chiare decisioni interpretative e per questa ragione nella novellistica si possono trovare varie forme di metatesto che deve guidare l'interprete. Sono titoli, sentenze, morali, dediche, dichiarazioni degli intenti d'autore, e infine il mezzo più elaborato dal punto di vista letterario: la cornice.

Se i tratti distintivi della novella sono legati ai processi interpretativi e non alle caratteristiche dei testi, c'è da chiedersi, se è un concetto utile per classificare le opere letterarie. Non sembra che sia possibile definire teoricamente un canone novellistico; storicamente esisteva invece un repertorio di testi che erano destinati a funzionare e funzionavano come novelle. Lo prova la fortuna di queste opere, le forme di edizione e di diffusione, il contesto in cui le ritroviamo. La storia della novellistica dovrebbe essere la storia della circolazione di quei brevi testi che non chiedevano ai lettori un grande impegno. Se oggi essi non ci affascinano con i loro pregi artistici, se di rado il loro intreccio ci pare seducente, e ancor più raramente troviamo squisito il loro senso di umorismo, ciò nonostante vi possiamo intravedere – come su una tela coperta di polvere – un'immagine intrigante del mondo passato. Da questo punto di vista, le piccole stampe fiorentine che circolavano nella Germania del Nord possono rivelarsi più importanti delle grandi raccolte che – come ad esempio *Il Novelliere* del Sercambi o *Il Paradiso degli Alberti* – probabilmente non sono mai esistite in più di un manoscritto.

Note:

¹ A titolo d'esempio cfr. G. Cherubini, *Vita trecentesca nelle novelle di Giovanni Sercambi* in Id., *Signori, Contadini, Borghesi. Ricerche sulla società italiana del Basso Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 3-49; o Halina Manikowska, *Nadzór i represja. Władza i społeczeństwo w późnośredniowiecznej Florencji* [Controllo e repressione. Il potere e la società nella Firenze del tardo medioevo], Instytut Historii PAN, Warszawa 1993.

² *Decameron*, Proemio 13.

³ Cfr. D. Lo Cicero, *Novellentheorie. The Practicability of the Theoretical*, Le Mouton, The Hague-Paris, 1970.

⁴ Cfr. W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, C. Winter, Heidelberg 1967²; R. Dubuis, *Les "Cent nouvelles nouvelles" et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble 1973. Le recenti edizioni integrali costringono spesso volte a notevoli rivalutazioni dei giudizi di un tempo (così per esempio nel caso di Giovanni Sercambi o de *Il Paradiso degli Alberti*, mentre si aspetta ancora l'edizione critica del Sermini o di Masuccio Salernitano); per una tradizione affine, quale sono i libri di famiglia, è stato pure postulato un cambio di ottica assai sensibile (A. Cicchetti e R. Mordenti, *La scrittura dei libri di famiglia* in *Letteratura Italiana Einaudi*, vol. III/2, pp. 1117-1159).

⁵ Cfr. R. M. Ruggieri, *Convenzioni e convinzioni relative ai "minori": per una verifica di certe categorie letterarie ed artistiche* in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, a c. di E. Esposito, Longo, Ravenna 1974, pp. 107-130.

⁶ Cfr. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle* in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Laterza, Bari 1972, vol. III, pp. 135-173.

⁷ Cfr. E. Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Band I, *Die Wolfenbütteler Sammelbände*, Akademie Verlag, Berlin 1950. I riferimenti successivi rimanderanno all'elenco di testi contenuto in questo volume.

⁸ Cfr. R. Ridolfi, *La stampa in Firenze nel secolo XV*, Olschki, Firenze 1958.

⁹ Cfr. G. Passano, *I novellieri italiani in versi*, Romagnoli, Bologna 1868; più generalmente a questo proposito cfr. G. Bollème, *Littérature populaire et de colportage au XVIII-ème siècle*, Le Mouton, Paris-La Haye 1965, pp. 61-92.

¹⁰ Cfr. Lommatzsch 59, I 3-4, II 2; 57, V 8.

¹¹ Cfr. *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugianino dette in ottava rima*, Marcolini, Venezia 1554.

¹² Cfr. Lommatzsch, 74, I 5-8.

¹³ Cfr. Lommatzsch, 59, I 3-8.

¹⁴ Cfr. M. Olsen, *Les silences de Griselda* in K. B. Flemestad et al (eds.), *Mélanges d'études médiévales offerts à Helge Nordahl*, Solum, Oslo 1988, pp. 129-141, e la bibliografia ivi contenuta; inoltre si veda il volume *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso di Griselda*, Japadre editore, L'Aquila 1989.

¹⁵ Cfr. Lommatzsch, 57, V 5-8; III 4-5.

¹⁶ La novella di Griselda ebbe una particolare fortuna grazie alla versione latina del Petrarca, comunque in Francia per esempio essa circolava in numerosissime stampe popolari in cui la protagonista veniva presentata come "singulier et proufiable exemple pour toutes femmes mariées qui veuillent faire leur devoir en mariage envers Dieu et leurs marys, et avoir louenge du monde" (Lyon, inizio XVI s., cfr. *Boccace en France. De l'érotisme à l'humanisme*, Bibliothèque Nationale, Paris 1975).

¹⁷ Cfr. Lommatzsch, 57, IV 1-4, 6-8.

¹⁸ Cfr. Lommatzsch, 25, I 1-6.

¹⁹ Cfr. Lommatzsch, 19, I 3, LXIX 1-8.

²⁰ Cfr. Lommatzsch, 21, I 3; 17, III 4; 28, II 1-2.

²¹ Cfr. Lommatzsch, 6, XLIII 7-8; 2, XIX 7-8; 1, XX 1-8.

²² Cfr. Lommatzsch, 6, XLVI 1-8, XLIX 1-3.

²³ Cfr. Lommatzsch 10, *Introduzione*; si veda inoltre *La Rappresentazione di Santo Paolino Vescovo di Lucca*, Lommatzsch 86.

²⁴ Cfr. Lommatzsch, 2, XX 1-6.

²⁵ Cfr. Lommatzsch, 4, I 4-5; 5, III 4-8.

²⁶ Cfr. Lommatzsch, 2, XXIII 1-8.

²⁷ Crr. Lommatzsch 8, 44.

²⁸ Cfr. Lommatzsch 63.

²⁹ Cfr. Lommatzsch, 14, II 1-2.

³⁰ Cfr. Lommatzsch, 33, I 1-8.

³¹ Cfr. Lommatzsch, 81, III 1-5, XXXIV 1-3.

³² Cfr. sopra, nota 2.

³³ Cfr. Lommatzsch 43.

³⁴ Sultzbach Alemanno, Napoli 1532.

³⁵ Cfr. Lommatzsch, 83.

³⁶ Cfr. Lommatzsch, 7, I 5-6.

³⁷ Cfr. Lommatzsch, 14 (*La reina d'Oriente* di Antonio Pucci) II 1-5.

³⁸ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979; in particolare si veda il cap. 3: *Il lettore modello*.

³⁹ Cfr. anche A. Kablitz, *Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento* in K. Hempfer (Hg.), *Ritterepik der Renaissance*, Steiner, Stuttgart 1989, pp. 77-122.

⁴⁰ Cfr. Lommatzsch, 33, I 7-8.

Politica e integrazione sociale nella novellistica toscana del Quattrocento

Le questioni sociali – che nella letteratura volgare toscana emergono molto presto – naturalmente in un primo momento non sono ancora un oggetto d'interesse delineato con chiarezza o consapevolezza. Esse appaiono, se non proprio marginalmente, innanzitutto in funzione di un impegno politico visto semplicemente come schieramento a favore di una delle fazioni che combattono per il potere. Alla politica intesa in tale maniera portano allora molte, per non dir troppe, strade. L'ombra della politica si stende così sulle riflessioni di carattere religioso morale e didattico di Jacopone da Todi, la cui opera, nata per stimoli mistici, conduce il suo autore ad un violento conflitto con il papa Bonifacio VIII. Alla politica possono pure portare gusti letterari e culturali, come nel caso del Petrarca con la sua presa di posizione di fronte all'ascesa e alla caduta di Cola di Rienzo. Ma è evidentemente la partecipazione personale e diretta alle vicende politiche del tempo che incita in maniera più efficace – forse addirittura cogente – a trattare questo tipo di problemi. L'esempio più clamoroso è certamente quello di Dante, benché non manchino altre e precedenti testimonianze, tra l'altro fra i poeti della cosiddetta scuola toscana.

Ovviamente le condizioni politiche e sociali dei comuni dell'Italia centrosettentrionale – che favorivano l'attività pubblica dei cittadini – dovevano nello stesso tempo favorire un interesse sempre maggiore per la politica e l'espressione letteraria che da esso nasceva. Indirettamente ne troviamo la testimonianza nel fiorire dell'*ars dictamini*, nel diffondersi dell'arte di scrivere e comporre testi (nel sistema comunale un mezzo fondamentale nelle rivalità per il potere), e infine in quel tipo di attività letteraria che noi – contrariamente, certo, allo spirito del tempo – siamo portati a isolare dalla letteratura vera e propria: epistole, cronache, libri di famiglia, *exempla*. In tale contesto può sembrare sorprendente che la politica sia quasi assente dal *Decameron*, visto che il suo autore non solo fu ammiratore di Dante e uno dei primi commentatori della *Commedia*, ma la sua opera voleva inoltre porsi come un grande affresco rappresentante gli aspetti più svariati della vita di vari ceti sociali. Forse la scelta è dovuta alla posizione polemica o addirittura parodistica del *Decameron* rispetto alla *Commedia*, comunque la raccolta boccacciana per la novellistica quattrocentesca può fungere non solo da punto di riferimento, ma, per quanto riguarda i temi politici, anche di contrasto¹.

Com'è noto, il capolavoro del Boccaccio nell'arco di poco tempo è diventato un "classico" che non era lecito ignorare e nei confronti del quale era obbligatorio assumere una posizione. Ciò non vuol dire che il modello del Certaldese sia stato accettato in assoluto o imitato pedissequamente, anzi, molte fra le sue proposte venivano respinte da scrittori di due o tre generazioni più giovani; si trattava di alcune

proposte stilistiche nonché tematiche, ma soprattutto di quell'ambiguità così caratteristica per la novella boccacciana che lasciava spazio aperto alla discussione e a interpretazioni anche opposte². Il rifiuto riguarda pure la tematica sociale e politica. Infatti, se in Boccaccio spesse volte vengono trattati problemi relativi al funzionamento pratico e collettivo dei sistemi di valori (per esempio religiosi), e alla stessa organizzazione e gerarchia sociale, l'autore si guarda bene dalle valutazioni univoche, dal suggerire soluzioni e ideali "preconfezionati". Egli resta così fedele al suo modo di fare e continua il gioco con il lettore che vi cercherà in vano una "lezione" tradizionale.

Se in base alle trame narrative del Boccaccio si volessero ricostruire le loro premesse ideologiche, ne risulterebbero più varianti di più modelli sociali; una delle opposizioni più significative essendo quella tra il mondo comunale e quello aristocratico, due sfere che non solo si reggono su norme e valori diversi, ma non dovrebbero neppure compenetrarsi a vicenda o scambiarsi ideali e ricette di vita³. I tentativi di ridurre queste barriere finiscono tragicamente, mentre Boccaccio né propone soluzioni, né formula giudizi. Un'opposizione analoga divide il mondo delle novelle da quello della cornice; idealizzato e nello stesso tempo isolato. Lo scontro tra i due mondi – rappresentato all'inizio della VI giornata – finisce con la repulsione comica: il riso schernitore e alterigio segna il rifiuto degli atteggiamenti che in altri contesti potrebbero essere pienamente accettati.

La maniera adottata nel *Decameron* pare apolitica non solo perché il Boccaccio evita di toccare direttamente gli argomenti politici, e tutto ciò che riguarda il potere emerge soltanto sullo sfondo senza mai trovarsi al centro del nodo narrativo o costituire la "problematicità" del racconto. Il carattere apolitico dell'arte boccacciana si manifesta innanzitutto nel fatto che i racconti del *Decameron* – contrariamente a come avviene nella letteratura impegnata – non propongono né suggeriscono conclusioni il cui compito sarebbe quello di modificare i comportamenti reali dei lettori. La perfezione artistica sta in netto contrasto con l'efficacia persuasiva. E quest'ultima sembra in effetti impedita sia dall'impossibilità di cogliere sinteticamente e univocamente il giudizio dell'autore-autorità sulle implicazioni del narrato per la realtà in cui quotidianamente vive il pubblico, sia da radicali opposizioni tra diverse immagini del sociale: da una parte staticità, ritualità e idealizzazione, dall'altra sorprendente dinamismo, spregiudicatezza, vitalità. Quanto alla pragmatica letteraria – che doveva essere un criterio comunemente applicato in quei tempi – il *Decameron* lasciava a desiderare⁴. Se godeva di grande popolarità, ciò poteva essere dovuto – per lo meno in parte – anche alle frequenti interpretazioni che potremmo anacronisticamente qualificare abusive, in diverse edizioni integrate, abbreviate, moralizzate, commentate, fornite di sentenze, proverbi e allegorie.

Alla fine del Trecento e all'inizio del Quattrocento alcuni autori scelgono soluzioni diverse e, allacciandosi a tradizioni più conservatrici e più radicate, con vari mezzi cercano di raggiungere nelle loro raccolte narrative una maggiore efficacia persuasiva, inserendovi nel medesimo tempo motivi di carattere sociale e politico. Su queste scelte pesano tuttavia non poche ambiguità. Il *Decameron* viene assunto a modello letterario e nello stesso tempo viene contestato come modello di argomentazione ideologica. Vi si scopre la pressione della situazione attuale con le sue continue tensioni e i

cambiamenti importanti nell'assetto politico dell'Italia centrosettentrionale e della stessa Toscana, e tuttavia non andrebbe sottovalutato l'impatto dell'evoluzione più propriamente letteraria che fa della raccolta novellistica una specie di *silva rerum* o di *pot-pourri* di argomenti d'attualità. Così si può forse spiegare la stessa nozione di "novella" che racconta "novità": episodi che esulano dall'esperienza diretta del quotidiano, ma che in quel contesto pure si inseriscono con connotati di stranezza: scandali d'alcova, crimini spaventosi, amori tragici, avventure esotiche, miracoli, fatti inauditi. Sembra ovvio che fra le innovazioni tematiche del genere non potevano mancare la politica e le questioni sociali, e che esse venivano rappresentate con mezzi alquanto superati rispetto al *Decameron*.

Uno degli autori più interessanti da questo punto di vista è Giovanni Sercambi di Lucca, che svolge la sua attività di scrittore in funzione della sua attività di uomo politico. La sua narrativa è conseguentemente sottoposta all'argomentazione politica, e a tale obiettivo sono finalizzati tutte le strategie relative alla scelta delle forme letterarie, al riciclaggio di motivi narrativi e esemplari noti dall'immaginario tradizionale, alla composizione, ecc⁵. Sercambi è impegnato nella prassi politica soprattutto in quanto cliente della potente famiglia dei Guinigi che lo destina a vari incarichi comunali. Nel 1400 si trova in una situazione poco invidiabile: l'opinione comune lo considera traditore dopo il colpo di stato che ha montato per i Guinigi, quando era gonfaloniere di giustizia. Sercambi intraprende la sua opera di narratore, almeno in parte, per giustificare agli occhi dei suoi concittadini la propria opera politica. Ciò implica evidentemente la necessità di convincerli alle proprie ragioni, chiarire la parte effettivamente avuta negli avvenimenti recenti, e anzitutto confermare il rispetto della collettività. E' dunque essenziale riferirsi costantemente agli stereotipi mentali diffusi in quel centro urbano relativamente piccolo, che rimane all'epoca al limite della sopravvivenza, distante, forse anche ostile, alle grandi correnti di cultura e alle novità mondane. Lo stesso Sercambi – speziale di professione – è una persona di cultura modesta, di cui sembra del resto pienamente consapevole, quando si rivolge a uomini come lui, "senza scienza aquisita ma secondo l'uso della natura experti e savi"⁶, incapaci di parlare di filosofia o questioni astratte ma capaci di divertirsi con i racconti su vari fatti accaduti.

Ciò che pare determinare il carattere della raccolta sercambiana di *novelle-exempli* (di cui fino ad oggi si sono conservate 155) inserite in una cornice di stampo decameroniano, non è soltanto il particolare momento politico da cui prende l'avvio, ma anche il fatto che nasce come frutto dell'esperienza – "materiale", quotidiana, senza pretese, se si vuole – di lunghi anni di vita. Non è tuttavia un fatto eccezionale: anche le *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti – nonostante le apparenze di leggerezza – erano frutto maturo di tutta una vita piena di amare delusioni, e di una lunga attività letteraria. Le novelle del Sercambi sembrano essere un registro parallelo e complementare ad un altro grande testo in cui egli parla esclusivamente della politica e che esce dalla penna dello scrittore nel medesimo tempo: le *Croniche*. Legami strettissimi tra i due testi si scoprono a diversi livelli. A volte sono le stesse espressioni, le stesse immagini, e le stesse figure retoriche; in altri casi si tratta di medesime sentenze e di medesimi proverbi, oppure di simili interpretazioni, criteri di giudizio, riferimenti

a valori generali, applicati tuttavia a eventi diversi e a realtà diverse. Mentre le *Croniche* parlano di situazioni tipiche del mondo dei potenti, di istituzioni e persone direttamente coinvolte nell'esercizio del potere, nelle guerre e nei trattati di pace, nelle alleanze e nei tradimenti, le novelle si concentrano sulle situazioni tipiche per la vita quotidiana dei sudditi, delle relazioni familiari, dei problemi professionali di mercanti e artigiani. Mentre al centro d'interesse rimane nelle *Croniche* lo stato, nelle novelle prevale la prospettiva dell'individuo. Le novelle sembrano essere un capitolo successivo del grande libro di esperienze di vita e di politica del Sercambi. Ora egli si rivolge ad un altro tipo di pubblico e quindi deve adottare un'ottica diversa, se vuole che la sua argomentazione sia efficace. La narrativa che presenta costituisce una specie di *roman à thèse*, nel quale la simbolica delle date, le analogie con la realtà, numerose allusioni e la figura del narratore infratestuale segnalano che non si tratta esclusivamente di una *fiction* letteraria.

Nella cornice – questa volta in conformità con il modello decameroniano – significativi sono gli elementi di idealizzazione. Idealizzata è la rappresentazione di una società giusta in opposizione alla comunità di peccatori colpita da una peste che non è altro che l'espressione dell'ira di Dio. La calamità diventa lo stimolo per un'esplosione di religiosità spontanea e ingenua che a sua volta porta al rinnovo morale e sociale. Le caratteristiche principali della società ideale consistono nel sottoporre i sentimenti religiosi a determinati riti collettivi e nel concentrare tutte le funzioni organizzative e dirigenziali nelle mani di un "preposto". Per ambedue si possono trovare riferimenti reali: il modello religioso proposto dal Sercambi è ripreso dal moto dei Bianchi, che ebbe all'epoca un enorme successo e al quale aderì lo stesso autore, mentre quello organizzativo e la figura del "preposto" presentano analogie strettissime con il regime a favore del quale il narratore-politico aveva preparato il colpo di stato. Morale, pragmatismo, efficacia – ecco le parole d'ordine che saranno un riferimento costante.

Il funzionamento di quel meccanismo compatto è garantito da atteggiamenti collettivi descritti in dettaglio dal Sercambi; dalla sincera volontà di mantenere la comunità fondata su una morale severa, dall'accettazione di obiettivi comuni, dall'istituzione di un fondo monetario comune, dall'elezione di un preposto di indiscussa onestà che abbia la fiducia e il rispetto dei cittadini, dall'eliminazione di quelli che sono reticenti ad accettare incondizionatamente queste soluzioni, e infine dall'ubbidienza assoluta alle norme e agli ordini delle autorità. A queste premesse segue poi il concentrarsi sul perfezionamento individuale, sul compimento dei doveri quotidiani, sulle ritualità religiose e laiche, o sulla partecipazione alle forme organizzate della vita comune. L'appartenenza a tale società – anche a costo di rinunciare ad alcune ambizioni – si rivela vantaggiosa a tutti: non solo vengono eliminati così i rischi che risultano dalla conflittualità di interessi individuali, ma in più l'autorità e le virtù del preposto saranno la garanzia per chi le segue di essere in linea con la volontà del cielo e di meritare la salvezza.

Con questa rappresentazione idealizzata (che tuttavia sarebbe difficile chiamare visione) il Sercambi suggerisce che è possibile organizzare una comunità talmente integrata da essere in grado di conciliare gli interessi individuali dei sudditi, quelli di

un principe assoluto e quelli di Dio. Tutte queste sfere sono collegate così strettamente che schierarsi dalla parte del principe significa al tempo stesso ubbidire alla volontà del cielo e difendere gli interessi di tutta la cittadinanza. Le implicazioni che ne derivavano per l'attualità politica lucchese sembrano assai chiare, anche se non permettono di decidere sulle motivazioni dell'autore: il Sercambi era un uomo devoto e non si può escludere che alle sue scelte politiche lo abbiano indotto le convinzioni religiose, e non l'arrivismo o il cinismo. Le vicende narrate nelle novelle serviranno da *exempla* per illustrare l'applicazione nei casi concreti di queste premesse generali. Nel susseguirsi delle giornate di viaggio penitenziale descritte nella cornice esse vengono dopo la musica, il ballo e altri divertimenti, e segnano il momento più impegnativo.

Il carattere univoco di quegli *exempla* viene garantito da tutto un arsenale di mezzi, ricco e ridondante. A questo scopo servono titoli, dediche, introduzioni, interventi diretti dell'autore, commenti, sentenze e proverbi. Analoga è la funzione di intrecci semplici e ripetitivi, di figure umane schematiche e unidimensionali. Nella maggior parte dei casi è possibile una valutazione chiara e definitiva delle motivazioni, dei comportamenti, degli effetti. Quando ciò non è fattibile, il riso schermitore respinge tutto l'episodio nel mondo comico ben distinto da quello reale. Il sistema di valori che vi sta dietro è quello del buon senso comune, poco complesso, conservatore e stereotipato, perciò sembra comprensibile e accettabile a tutti. Alla realizzazione di questi valori tradizionali deve servire nell'ottica sercambiana il nuovo regime sociale e politico. Lo stesso pragmatismo si può notare nella scelta dei temi e delle situazioni: le vicende narrate nelle novelle si svolgono nell'ambiente urbano, tra mercanti, artigiani e la nuova classe politica, mentre i problemi di cui si parla sono quelli effettivamente noti a tutti dalla loro propria esperienza quotidiana. Di conseguenza, benché i fatti concreti siano distanti dalla banalità di tutti i giorni – conformemente alle regole della forma letteraria – la novella sercambiana funziona come una lente d'ingrandimento, che con l'effetto dello straniamento mette in risalto i meccanismi universali e perciò applicabili nel piccolo mondo del lettore. Accettare quell'argomentazione significava per i lettori lucchesi accettare i recenti cambiamenti politici e sottomettersi ai Guinigi, allontanare l'odio dall'autore. E anche se di tutto ciò non si è avverato poi nulla, la raccolta del Sercambi costituisce un curioso esempio dell'uso della novella per una propaganda destinata a fini immediati e perciò stesso priva di un respiro più ampio.

Pressappoco allo stesso periodo risale il testo noto come *Il Paradiso degli Alberti*, e attribuito a Giovanni Gherardi da Prato⁷. Anche se in parte assomiglia alle raccolte novellistiche di tipo decameroniano, vi si notano tuttavia interessanti novità e spostamenti di accenti. L'opera si apre con la descrizione di una visione che l'autore ha avuto nel sonno e che sembra riferirsi piuttosto a Dante che non al Boccaccio. Nella parte successiva predomina la cornice, mentre i racconti sono relativamente pochi e hanno una funzione ridotta rispetto ad altre raccolte. Non sono modifiche puramente formali, visto che secondo la regola la cornice costituisce la struttura portante del messaggio ideologico. Anche in questo caso molti sono gli indizi che suggeriscono interpretazioni in chiave politica e sociale: allusioni velate, date simboliche, riferimenti a valori astratti, immagine di una società e di un luogo ideali. Tutto lascia capire che il messaggio si riferisca alla situazione fiorentina dei primi decenni del Quattrocento. E' un periodo di

aspre polemiche sulla cultura e sulla letteratura, ma che nello stesso tempo hanno una chiara impronta politica. L'ammirazione per le nuove idee umanistiche significa l'atteggiamento apertamente critico nei confronti delle tradizioni e delle grandezze locali, la tendenza al cosmopolitismo e all'elitarismo a scapito della solidarietà cittadina, che provoca una spaccatura nel corpo sociale⁸.

Nel rappresentare la società ideale, l'autore del *Paradiso degli Alberti* immagina la concordia delle *élites* fiorentine che si può raggiungere a nome dell'amor patrio. Nel passato la Città del Giglio ha dato prova della sua grandezza in diversi campi: vi sono nati santi, dotti, artisti e cavalieri che hanno superato tutti gli altri. Il ricordo del passato potrà essere il fondamento della comunità, la giustificazione delle aspirazioni, uno stimolo per agire. I fondamenti su cui si regge la fama di Firenze tornano frequentemente nel discorso del narratore. E' una visione che nei primi decenni del Quattrocento ha una forte carica politica. In quel tempo l'esistenza dello stato fiorentino è minacciata dall'espansionismo visconteo; una maggiore integrazione sociale, la rinuncia ai particolarismi, l'adesione ai valori e agli obiettivi comuni permetterebbero di opporre una resistenza più efficace, non solo politica e militare, ma anche morale e culturale.

La comunità ideale descritta nel *Paradiso degli Alberti* non comprende tuttavia l'intera società fiorentina; il suo carattere elitario non viene mai messo in dubbio. Simbolico è il processo che porta gradualmente, attraverso più fasi, alla sua nascita, come pure simboliche sono le figure storiche che abitano quel fittizio mondo narrativo. Tutto inizia con un incontro casuale tra il conte Guidi, discendente di una celebre famiglia aristocratica e ghibellina, ed alcuni rappresentanti di Firenze, guelfa e borghese. Mentre il conte con il suo seguito tornano da un pellegrinaggio ai luoghi santi della Toscana, i patrizi vi si stanno recando; l'incontro stesso avviene a Campaldino, luogo famoso per la battaglia che una volta ha diviso i ghibellini e i guelfi toscani. Questa volta tuttavia è luogo di conciliazione e amicizia, banchetti, dispute e divertimenti comuni. La tappa successiva del formarsi dell'*élite* ideale è rappresentata dagli incontri che hanno luogo nella casa di Coluccio Salutati, dotto umanista, cancelliere della Repubblica Fiorentina. Si tratta di una significativa *translatio auctoritatis*, dall'ambiente di un grande signore feudale alla casa di un funzionario cittadino, dall'"epigono" di tempi passati al "precursore" di tempi nuovi. Nella terza e ultima fase a questo gruppo di impiegati e universitari si uniscono i rappresentanti della *high-life* politica e finanziaria legati a Antonio degli Alberti. Del resto è proprio lui l'iniziatore della felice riunione dei due gruppi.

L'intenzione dell'autore di offrire un'immagine idealizzata e non reale si vede nell'insistenza che applica nel sottolineare caratteristiche letterarie sia del piano formale che quello contenutistico: stile sostenuto, metafore ricercate, etichetta esagerata, divertimenti squisiti, ecc. Il luogo dove alla fine si riunisce la brigata è un *locus amoenus* che corrisponde perfettamente ai requisiti convenzionali, mentre l'atmosfera degli incontri è impregnata di gentilezza, cortesia ed eleganza. Ideale pare inoltre l'organizzazione del gruppo: alcune personalità di rilievo e note di nome, discutendo in pubblico tra di loro, impartiscono insegnamenti a una folla piuttosto anonima di cittadini ricchi e colti, desiderosa di sapere della realtà più che non lo permetterebbe

il buon senso comune, interessata alle sottili questioni di filosofia e turbata da preoccupazioni politiche e morali. In tale clima scompaiono i conflitti ideologici e sociali: le persone che in realtà non avrebbero voluto parlarsi, qui discutono amichevolmente e fanno mostra di reciproco rispetto. Soltanto indirettamente si fanno sentire gli echi di opinioni contrastanti e sorprende l'assenza di alcune figure onorevoli che non sarebbero dovute mancare.

I divertimenti che accompagnano questi incontri sembrano un quadro piacevole per occuparsi di problemi più seri che sono poi quelli che interessano veramente all'autore. La novella serve – anche quando ricorre al fiabesco o al comico – a spiegare in maniera comprensibile a persone non abituate a sottili ragionamenti astratti alcune questioni che toccano direttamente l'essenziale delle polemiche che dividevano allora Firenze: la ricostruzione del passato, l'antichità della civiltà toscana, la differenza tra la storia e l'invenzione poetica, le più nobili forme dell'amore, fra cui anche l'amor patrio. Non mancano dibattiti più apertamente politici: fra soli uomini si discute – vista l'importanza dell'argomento – della migliore forma di governo. Teoricamente dovrebbe essere la monarchia retta da un sovrano ideale, ma siccome sovrani ideali non esistono, in pratica risulta meglio la repubblica. *Il Paradiso degli Alberti* non propone soluzioni definitive, le questioni rimangono aperte e ognuno deve rispondervi per conto proprio. Nessuno tuttavia, indipendentemente dalla risposta che dà, viene escluso da questa società. Sarebbe questo un appello alla tolleranza e al pluralismo? O piuttosto la mancanza di risposte è dovuta al fatto che i contrasti tra i fiorentini duravano ancora, quando nasceva quell'opera? Ma forse nell'opinione dell'autore non è necessario risolvere le questioni spinose per mantenere l'unità delle *élites*?

Molti sembrano dunque i punti di contatto tra le novelle del Sercambi e *Il Paradiso degli Alberti*: l'impegno degli autori nell'attualità politica e nei problemi delle collettività locali, la maniera di utilizzare la letteratura come mezzo di argomentazione per presentare la propria visione di una società organizzata in modo migliore, il riferimento alla tradizione comune volgare. Inoltre, in ambedue i casi si tratta di testi che sono rimasti al margine della vita intellettuale, senza aver raggiunto né un alto livello artistico, né la pretesa efficacia propagandistica, presto caduti in oblio. Certo, evidenti sono la differenze degli ideali proposti nelle due opere: da una parte la comunità di tutti i cittadini, eguali tra di loro, che si sottomettono all'autorità di un preposto a nome della moralità, della concordia cristiana e del proprio interesse; dall'altra una repubblica politicamente governata da una *élite* intellettuale e finanziaria a nome della libertà e delle antiche glorie. Evidente è anche la differenza di mentalità: da un lato la rottura con il passato si trasforma in un paradigma chiuso di comportamenti accettabili, dall'altro la continuità si realizza attraverso un dibattito aperto e senza quesiti sicuri. Tuttavia i due testi sembrano aprire la strada ad una letteratura politica toscana che entro un tempo relativamente breve porterà a risultati di ben diverse dimensioni.

Note:

¹ Cfr. L. Rossi, *Ironia e parodia nel "Decameron": da Ciappelletto a Griselda*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola*, Salerno, Roma 1989, t. I, pp. 365-405.

² Cfr. A. Tartaro, *La prosa narrativa antica in Letteratura italiana Einaudi*, t. III/2, Torino 1984, pp. 623-713; L. Rossi, *Introduzione a Giovanni Sercambi, Il Novelliere*, Salerno, Roma 1974, pp. XLV sgg., H.-J. Neuschäfer, *Boccace et l'origine de la nouvelle: le problème de la codification d'un genre médiéval* in *La nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Plato Academic Press, Montréal 1983, pp. 103-110.

³ Cfr. G. Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, "Studi sul Boccaccio", II (1964), pp. 81-216; Ch. Nissen, *Ethics of Retribution in the "Decameron" and the Late Medieval Italian Novella*, Mellen University Press, Lewiston/Queenstone/Lampeter 1993.

⁴ Sull'efficacia della persuasione ideologica nella letteratura cfr. S. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, P.U.F., Paris 1983.

⁵ Cfr. il mio studio *Narrazione, persuasione, ideologia*, Pacini Fazzi, Lucca 1991.

⁶ *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese, pubblicate sui manoscritti originali*, a c. di S. Bongì, Istituto Storico Italiano, Lucca 1892, vol. I, p. 64.

⁷ A proposito cfr. il mio articolo *Nuovi appunti sul "Paradiso degli Alberti" di Giovanni Gherardi da Prato*, "Filologia e critica", XVI/3 (1991), pp. 419-434.

⁸ Cfr. H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton 1955 (in particolare *Promise and Tradition in Politico-Historical Literature*, t. II, pp. 67-78); id., *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge, Mass., 1955 (in particolare *Giovanni Gherardi da Prato's "Paradiso degli Alberti"*, pp. 13-37).

Amore tragico (*Decameron*, IV,1) e livelli di cultura: dall'argomentazione al sentimentalismo

L'idea di applicare la nozione di "livelli di cultura" come criterio di classificazione o come categoria di descrizione per testi letterari da più tempo alletta gli studiosi. Anche se i tentativi del genere falliscono, le nuove prospettive che si aprono sulla letteratura destano ogni volta nuove speranze. Potrebbe forse ben trattarsi di qualche eco tardivo dell'antica gerarchia degli stili; tuttavia sempre aperta rimane la questione: sotto quali condizioni i "livelli di cultura" sono effettivamente un concetto applicabile a concrete opere letterarie?

Il tentativo di utilizzare questo strumento per descrivere il *Decameron* nel suo insieme, o le sue singole novelle, gli adattamenti, le imitazioni, le diverse varianti, ecc. mette in luce i limiti, le trappole e i luoghi oscuri di quel campo che si potrebbe definire come "sociologia delle forme letterarie". Il concetto di "livello" in generale diventa vago, quando lo si vuole applicare a quella materia specifica qual'è la letteratura, innanzitutto quando non s'intende riferirlo alla valutazione estetica (livelli artistici più e meno elevati), alla scala degli stili (forme sublimi e forme umili) o alla imposizione ai fenomeni letterari di un ordine non letterario (letteratura aristocratica, borghese, popolare come espressione di antagonismi di classe). Il problema si pone in modo urgente in concreti progetti di ricerca, come per esempio quelli orientati al censimento di libri "popolari".

I "livelli di cultura", come vorremmo intuitivamente intenderli, costituirebbero le premesse del funzionamento gerarchico della letteratura: ad un pubblico organizzato gerarchicamente, i testi letterari comunicherebbero dei messaggi, delle norme o dei valori, tra cui si potrebbe discernere pure una gerarchia, e ciò tramite codici, convenzioni e modelli ordinabili in maniera analoga. Lo si potrebbe immaginare come un insieme di più strati separati, nei quali più interessanti e più significative degli elementi comuni sono le diversità. Sarebbero anelli intermedi tra le singole manifestazioni e l'insieme dell'attività letteraria di una società. Di conseguenza per essere utile, la nozione di "livello di cultura" non potrebbe essere né troppo concreta, né troppo generica. Definita in relazione al pubblico, essa si riferirebbe alle competenze e ai gusti dei lettori; rispetto ai testi, indicherebbe i possibili percorsi di lettura e l'appartenenza ad una tradizione; nella prassi sociale, significherebbe il realizzarsi di queste premesse nelle reali letture di lettori competenti¹.

Nella prassi di ricerca non è possibile rispondere a tutte queste esigenze. Quando come criterio base si assumono le competenze e le scelte dei lettori, la categoria diventa estremamente vaga per l'eterogeneità dei testi in cui lo stesso lettore si può muovere con ugual disinvoltura. Volendo riferirsi a letture reali, ci si imbatte nella mancanza di testimonianze storiche o dati di tipo statistico. Se invece come riferimento

si scelgono i possibili percorsi di lettura, la situazione risulta spesso volte confusa a causa dell'"apertura" delle opere di cui non si possono immaginare tutte le conseguenze. Le difficoltà aumentano con il crescere della distanza temporale che ci separa dall'oggetto dello studio: nel tentativo di applicare concetti moderni alla letteratura dei secoli passati, estranea a quel modo di pensare, si deve ricorrere alle fonti indirette che spesso volte sono tutt'altro che univoche.

La nozione di "livello di cultura" implica quindi un nodo complesso e difficile da districare, eliminando in più dal discorso critico tutto ciò che riguarda il carattere unico di un capolavoro d'arte. La prospettiva più promettente sembra quella che unisce i problemi del testo alle competenze del pubblico, proposte semiologiche a tradizioni storicamente consolidate. In questo senso i testi si situano a vari "livelli di cultura" in quanto chiedono ai lettori di usare, per interpretarli, diverse "enciclopedie", cioè diversi complessi di informazione e di competenze². L'intero insieme di competenze e di informazioni di cui dispone una persona determina generalmente i limiti entro i quali essa è in grado di assimilare le opere di letteratura, ma i singoli testi richiedono il richiamo soltanto di una parte di quell'insieme. Ciò implica che un lettore più competente è capace di usare sia i testi complessi che quelli semplici, mentre ai lettori meno esperti è accessibile solo un repertorio più ridotto, in quanto il resto esula dalle loro possibilità di comprensione. Così alle opere di "alto livello" sembra più facile ascrivere un pubblico contraddistinto dalle sue competenze "alte", mentre i libri di "livello basso" circolano ovunque e – siccome i lettori colti non si limitano, certo, a letture "colte" – raggiungono un pubblico di cultura piuttosto varia.

Ovviamente queste nozioni teoriche prendono corpo soltanto quando vengono riferite a contesti storici. Benché a livello base ci siano delle competenze universali o almeno "di lunga durata", relative alla comprensione dei testi, a livelli più elevati si deve tener conto innanzitutto della tradizione "accademica", diventata parte della cultura istituzionalizzata e tramandata dall'insegnamento ufficiale: è questa che determina in modo decisivo la diversità dei livelli. Queste precisazioni teoriche mi sono sembrate opportune per giustificare l'approccio adottato in questa sede nel confrontare una delle novelle del *Decameron* con un cantare che riprende lo stesso motivo: in rilievo verranno messe piuttosto le virtualità dei testi, mentre all'ombra rimarrà la realtà della loro circolazione caratterizzata da interpretazioni parziali o abusive. Tuttavia, anche una ricostruzione più precisa del contesto sociale non potrebbe del resto prescindere dalle potenzialità che offrivano i testi. Adottando quest'approccio non si sfuggono, certo, gli equivoci inevitabili nel caso dei testi che funzionano contemporaneamente a diversi livelli, come il *Decameron* appunto. Comunque, spesso volte è quello minimo che pare altrettanto significativo quanto i più elevati, se non per altro, almeno per la diffusione.

Come da secoli dimostrano gli studi critici dedicati alla raccolta del Boccaccio, il *Decameron* è un'opera che si colloca ad un livello definibile – nel senso adottato in questa sede – come elevato. Infatti, il testo del Certaldese non solo si richiama costantemente alla complessa enciclopedia della cultura dotta, ma in più premette che il lettore disponga di competenze interpretative e conoscitive più vaste di quelle

caratteristiche per la vita quotidiana. Alcune di queste strutture sono state scoperte in un tempo relativamente recente e si può supporre che le nostre conoscenze si arricchiranno ancora, perché il *Decameron* rivela sempre aspetti nuovi. In più, spesso volte il riferimento alle convenzioni letterarie si fa nella maniera che richiede da parte del lettore la massima abilità: i modelli vengono “riciclati” indirettamente, in chiave parodistica e comica, oppure per raggiungere obiettivi inediti. A tale scopo – cioè a nobilitare artisticamente una forma letteraria umile – serve il ricorso nella prosa volgare a costrutti latineggianti, l'uso di *topoi* noti dalla letteratura alta e di erudizione, i riecheggiamenti dell'amor cortese. L'autore sapientemente sfrutta i precetti della retorica per confondere il lettore, usa i vari livelli e le varie voci della narrazione per creare sottili tensioni, imita l'andamento della commedia dantesca per presentare una commedia tutta mondana e umana. Riprende la lezione della trattatistica medica e psicologica sugli atteggiamenti da adottare durante la peste, muove una velata polemica agli autori di messaggi ideologici illustrati da grandi cicli pittorici³.

Tuttavia il *Decameron* si può leggere anche ignorando tutto quel sistema di allusioni e riferimenti intertestuali. Forse non sarebbe più la stessa opera letteraria, ma non per questo diventerebbe incomprensibile, né – chissà – meno interessante. Una lettura limitata alle strutture narrative, al comico, ecc. situa il testo ad un livello “basso” e ne fa una raccolta di pettegolezzi, di esempi moralizzabili, di frivolezze; la fortuna del *Decameron* ne fornisce numerosi esempi nei vari adattamenti o edizioni commentate. Testimoni di un simile atteggiamento sono i modesti manoscritti da dilettanti, in cui l'interesse per il racconto si accompagna all'indifferenza per il testo, e – nel senso contrario – l'iniziativa del Petrarca che traduce in latino la novella di Griselda per non lasciarla troppo in basso. Era forse la possibilità di leggere le novelle del Boccaccio come testo di “livello basso” che costituiva la garanzia del loro successo fino alla metà del Quattrocento: quando quella funzione viene meno, perché sbiadisce l'attualità e la salacità del pettegolezzo, nella sua popolarità si nota un calo⁴. Del resto anche i narratori posteriori al Boccaccio respingono quelle caratteristiche della sua prosa, che potrebbero essere decisive per una collocazione alta, e invece riprendono quelle tipiche della tradizione bassa. Un fenomeno analogo si può osservare nelle edizioni che presentano la traduzione francese: la linea “popolare” continua fino al Cinquecento inoltrato⁵.

Se il *Decameron* doveva dunque rappresentare il tentativo di creare un modello “alto” della novella, è stato un tentativo per i primi lettori o incomprensibile oppure inaccettabile. Molto più tardi – soltanto dopo le *Prose della volgar lingua* – si cercherà di situare la narrativa boccacciana ad un livello elevato, soprattutto in base a criteri stilistici e linguistici. Ciò costituirà il fondamento della nuova popolarità dell'opera, ma sarà una popolarità diversa, tra persone diverse, dovuta a letture diverse. Nel caso del *Decameron* la nozione di livello di cultura dimostra ben presto i suoi limiti nell'applicazione ai testi.

Nella prima novella della IV Giornata – dedicata interamente agli amori che “ebbero infelice fine” – l'ambiguità è di un'importanza fondamentale, accentuata dal fatto che il Boccaccio ricordava poco prima – nell'*Introduzione* alla Giornata – le

regole della retorica che dalle narrazioni brevi richiedevano in primo luogo l'univocità di un messaggio approvabile e una convenzionale fedeltà al reale⁶. Le tragiche e nobili vicende della famiglia principesca di Salerno fanno venire le lacrime agli occhi sia ai lettori (o meglio, ricordando la dedica dell'autore, alle lettrici), che agli stessi narratori della gentile brigata. In apparenza lo storia riprende uno schema ben conosciuto: il padre, preoccupato solo dall'interesse e dall'immagine della famiglia, trascura e poi condanna l'amore, da cui dipende la felicità di sua figlia. Lo schema viene tuttavia arricchito e intricato in maniera particolare. Il comportamento del padre sembra tradire qualche traccia di un amore strano nei confronti della figlia: mentre ciò gli fa prendere dei tratti di un marito tradito, tutto il racconto si avvicina ad un altro schema ben noto: quello del triangolo erotico⁷. Convenzionali schemi narrativi vengono invece capovolti durante lo svilupparsi dell'intreccio: la realizzazione efficace di un proprio progetto – la cattura e la punizione degli amanti – equivale per il padre alla sconfitta. In questa storia non vince nessuno, e nessun modo di pensare o di agire si rivela meglio degli altri.

Queste caratteristiche sarebbero forse già di per sé sufficienti per associare la novella di Ghismonda con la nozione di "livello alto", non solo nel senso tradizionale di una tragedia situata in una corte feudale dell'Italia meridionale, ma anche nel senso proposto all'inizio di questi ragionamenti, in quanto essa richiede dal lettore non poca abilità. In più, lo schema narrativo serve come strumento per trasmettere porzioni di enciclopedia di natura più dotta e sottile. L'ambiguità si rivela allora funzionale (e quindi forse voluta) per conferire alle questioni trattate un carattere controverso, discutibile, ancora aperto a varie soluzioni. Il racconto deve servire come consolazione al re della Giornata IV, Filostrato; ma ci si può consolare con le tragedie degli altri? E i momenti di felicità valgono il prezzo che alle volte deve essere pagato alla fine? Il contrasto con la novella successiva – in cui si racconta un amorazzo effimero di un frate dissoluto e di una donna sciocca e presuntuosa – mette in rilievo il sentimento vero e profondo che non rientrava nei *clichés* e negli stereotipi del quotidiano, ma meritava rispetto e comprensione, forse addirittura rispetto e appoggio. Nella novella del Boccaccio la nobile principessa oppone alle grette opinioni del padre il concetto dell'amore poetico e filosofico d'origine stilnovistica. Attorno al lungo dibattito che si svolge tra di loro gravita in verità l'intero racconto. Esso non si limita ad essere una esposizione di argomenti opposti, bensì diventa una vera e propria controversia in cui il narratore cerca di essere imparziale. Evitando di formulare norme assolute, il Boccaccio lascia la questione sospesa nella relatività che pare spingere verso inevitabili compromessi. Il carattere dotto, e quindi alto del racconto viene confermato dal fatto che più tardi esso fu tradotto in latino da Beroaldo e Bruni: la trasformazione – analoga a quella effettuata dal Petrarca per la novella di Griselda – doveva assicurarli una collocazione non riduttiva anche tra gli umanisti sprezzanti del volgare.

Tuttavia – pure analogamente a quanto era avvenuto per la novella di Griselda – la storia della tragica fine di Ghismonda fu adattata anche in maniera da collocarsi sul lato opposto della stratificazione di "livelli di cultura", nella forma destinata "ad uso popolare"⁸, che corrisponderebbe ad un livello altrimenti definibile come "basso". Testi di questo tipo escono dalle tipografie di tutta l'Europa praticamente sin dal

momento dell'invenzione della stampa e presentano tutto un insieme di caratteristiche di vario genere: circolano in edizioni a basso prezzo e perciò hanno un'ampia diffusione; sono destinati agli utenti di cultura mediocre e contengono unicamente opere in lingue volgari adatte alla lettura collettiva; dichiarano finalità utilitarie, valori didattici e informativi, stretti legami con la prassi della vita quotidiana. Una delle prime tipografie sorte a Firenze ancora alla fine del Quattrocento produce esclusivamente edizioni di questo tipo⁹. La definizione "ad uso popolare" indica una categoria di testi e non vuole suggerire che si trattasse di opere lette solo da un "popolo" inteso in maniera più o meno vaga, né che il "popolo" leggesse soltanto quel genere di letteratura, o che gli autori disponessero solo di quelle competenze cui facevano riferimento nei loro testi. Questi dovevano circolare con successo prima dell'invenzione della stampa, e le prime tipografie sicuramente profilavano la loro attività in modo da sfruttare economicamente le tendenze del mercato e i prodotti già esistenti. Ad una maggiore diffusione doveva contribuire non soltanto il prezzo contenuto, ma anche – e soprattutto – la forma del testo conforme alle aspettative del pubblico.

L'adattamento della novella di Ghismonda in funzione di tali esigenze si trova già fra le prime stampe (ma si può supporre che esso circolasse prima e lo si ritrova ancora nel Settecento)¹⁰. La sua carriera europea sarà brillante, dalla Gran Bretagna fino alla Polonia¹¹. Numerose e sostanziali modifiche rispetto all'originale potrebbero destare dubbi, da un punto di vista strettamente ortodosso, circa il senso di riferimenti all'autorità del Boccaccio, anzitutto quando si tiene conto del fatto che i motivi narrativi costituiscono all'epoca un repertorio comune che si può utilizzare – e che si utilizza – assai liberamente, analogamente a un repertorio di sentenze e di proverbi. Tuttavia, anche se il rimaneggiamento della novella di Ghismonda si spinge, come tanti altri, assai lontano, esso costituisce uno di questi casi in cui la discendenza dall'originale pare essere evidente anche per il pubblico più ampio. Nei testi degli "imitatori" il Boccaccio, accanto a pochissimi altri autori volgari, viene citato di nome, e alla metà del Cinquecento in maniera simile viene rimaneggiata l'intera sua raccolta, pubblicata dal Marcolini a Venezia sotto il titolo di *Centonovelle*, di solito attribuito al *Decameron*, con una precisazione aggiunta "da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima"¹².

La novella di Ghismonda funziona quindi come un'opera del Boccaccio destinata "ad uso popolare". La messa in ottava rima ne facilitava la trasmissione orale e collettiva e la lunghezza del racconto – 80 stanze – lo rendeva adatto a essere recitato durante un'unica "sessione". Come accadeva spesso, rivolgendosi al pubblico, il rimaneggiatore pensa in primo luogo agli uditori che venivano riunendosi attorno a chi recitava i suoi versi, e non ai lettori che leggessero la versione stampata:

Donne leggiadre e voi gioveni amanti
che qui conduce volontà d'udire ... ¹³.

Tale forma di trasmissione è premessa dall'intera invocazione, in cui il narratore, parlando a chi l'ascolti o soltanto a chi lo potrebbe sentire passando accanto, presenta brevemente ciò che avrebbe raccontato poco dopo, e lo fa su un tono pubblicitario per attirarsi il maggior uditorio possibile. Le prime ottave – dalla I alla III – costituiscono

una specie di *ouverture* che deve occupare il tempo in cui il pubblico comincia ad affluire e l'artista attende che sia raggiunto il completo.

Donne leggiadre e voi gioveni amanti,
che qui conduce volontà d'udire,
apparecchiate gli occhi a dolci pianti,
che per far siete avanti di partire;
io ho tanta pietà di tal sembianti,
ch'a pena posso la historia seguire,
pensando pur che ad un simil punto
esser può ciascun huomo e donna giunto

Et per redur quest'opra a miglior fine
ricorro a quel fanciul che l'arco porta
"Signor – dicendo – de l'alme divine
tu sei mio sire, la mia guida e scorta,
mie rime adorna tanto pellegrine
& l'eloquenza mia fa tanto accorta
che metter possa al cor amor & fede
a chi non ha degli amanti mercede.

Anchor ricorro a te, mia nimpha altera,
che a lachrimare spesso mi conduce
col tuo splendor & sol di quarta sfera,
fidelissima speranza guida & duce,
io non posso levarmi di quel ch'era,
se non m'aiuti tu, spledida luce,
però mi presta tanto dono & pace,
ch'io possa dir d'un altro amor verace¹⁴.

La riduzione della novella boccacciana agli schemi tipici del cantare è accompagnata da altre modificazioni significative. Nell'edizione a stampa la novella porta il titolo dell'*Historia de Guiscardo e Gismonda* e ciò non sembra del tutto casuale, perché esistono rimaneggiamenti dei racconti decameroniani in cui è stato conservato il nome di novella¹⁵. In questo caso la scelta risulta probabilmente dal fatto che la differenza tra un'invenzione letteraria e i racconti dedicati ai fatti realmente accaduti veniva percepita in maniera vaga e confusa. La storia di Guiscardo e Ghismonda, estratta dal contesto dell'intera raccolta, diventa così uno dei tanti racconti del ricchissimo ciclo dei casi d'amore, felici ed infelici, come *Historia di Ottinello e Julia*, *Historia dell'infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena*, *Historia d'Hipolito Buondelmonti e Dianora de' Bardi*, *Historia de Piramo e Tisbe*, *Historia di Florindo e Chiarastella*, e tanti altri. Essa s'avvicina pure a queste numerose relazioni che s'intitolano di solito come *Horrendo e spaventoso caso occorso nuovamente in ...*¹⁶. L'obiettivo cui mirano queste narrazioni non è quello di sollevare questioni teoriche, fare eco a controversie e dibattiti per illustrare le contraddizioni dell'enciclopedia "alta" o per impartire un insegnamento morale; il loro fine consiste nel destare reazioni

emozionali: spavento, orrore, a volte il riso, ma innanzitutto commozioni e passioni facili e lacrimose.

Nel caso della novella di Ghismonda la riduzione non contraddice, certo, l'originale; basta ricordare la reazione della gentile brigata. Tuttavia la versione "ad uso popolare" ne riprende solo una parte, quella che si può comprendere, e che si può godere, utilizzando una enciclopedia limitata e competenze elementari, ricorrendo soltanto alla tradizione locale più nota. Per il resto, rimane il vuoto che deve essere ricompensato dalla specifica abilità artistica del rimaneggiatore: tuttavia essa non va oltre le rime, una sintassi diversa da quella quotidiana e alcune metafore pseudo-ricercate. E' la funzione melodrammatica che predomina su tutti gli aspetti:

apparecchiate gli occhi a dolci pianti
che per far siete avanti di partire

avvertiva il narratore, aggiungendo ancora

io ho tanta pietà di tal sembianti
ch'a pena posso la historia seguire.

Procedimenti simili che facevano appello al sentimentalismo lezioso si ritrovano frequentemente nelle opere analoghe e dovevano rispondere ai gusti più comuni, perché servono pure a scopi pubblicitari.

D'Hiroldo et Prasildo vo' cantare
tutta l'historya pien di lamento¹⁷

dichiara uno dei rimatori, mentre l'editore della tragica storia d'amore di Gianfiore e Filomena scrive sul frontespizio

Istoria nella quale si narra la fede e amore [...] e come Gianfiore fu impiccato da fratelli di lei per ordine del padre, quale poi pianse amaramente con la moglie la morte della figliuola che s'impiccò da sé stessa. Opera molto piacevole¹⁸.

L'intenerimento tramite il registro melodrammatico è, accanto al comico salace e grasso, il fine che gli autori e gli editori dichiarano più frequentemente: il riso e la commozione facile sembrano due pilastri principali del divertimento popolare. Infatti, anche la premessa che implicitamente sta a fondamento di ogni intento didattico (il racconto parla delle vicende che possono capitare a tutti, le regole che illustra sono universali e ognuno ne deve tirare una lezione utile per sé personalmente) qui sembra esaurirsi nell'effetto emotivo. Non sorprende quindi il fatto che in una delle edizioni la novella è definita come *Historia compassionevole di doi amanti* (il che d'altronde sposta la prospettiva dalla coppia padre-figlia su quella costituita da figlia-amante, il quale aveva originariamente una funzione piuttosto di comparsa)¹⁹, né che l'aiuto del cielo deve servire a

[...] metter al cor amor & fede
a chi non ha degli amanti mercede.

Ciò che determina il funzionamento dell'opera è l'identificazione degli uditori e del narratore con gli amanti infelici, per i quali si nutre comprensione e simpatia, e il distanziarsi dalla crudeltà del padre. Non vi è quindi lo spazio per una dialettica delle ragioni contrarie, l'unica scelta essendo quella di una presa di posizione fondata sulla solidarietà che nasce dalla similitudine delle esperienze. Pure l'autore – che ora si presenta come scrittore e non recitatore – conosce, infatti, le sofferenze degli amori nascosti

che debbe far un huom ch'al suo piacere
 ha la cosa segreta e halla sola,
 non può sotto duro fascio sostenere
 un riso, uno sguardo, una parola;
 io arsi già, né mi potea tenere,
 palido ero e smorto come viola,
 ahimé, che per amor de la mia donna amata
 vo' scrivere questa historia ornata²⁰.

Lo stesso modo di interpretare la prima novella della IV Giornata del *Decameron* si manifesterà ancora nella versione in ottava rima preparata da Vincenzo Brugiantino non per le belle signorine e per i giovani artigiani delle piazze cittadine, ma dedicata a Ottavio Farnese, duca di Parma e di Piacenza. Tutte le novelle sono accompagnate da allegorie e da proverbi; la storia di Ghismonda fornisce una prova che

Non cura crudeltà, sdegno o rea sorte
 Un generoso cor, né affanno, né morte

e la relativa allegoria precisa che

Per Tancredi vien tolta la crudeltà, per Ghismonda l'animo generoso,
 disposto al suo intento, il quale col nobil core non si muta per spaven-
 tevole effetto seguitar il suo proponimento.

Definire il rimaneggiamento "ad uso popolare" soltanto in termini di un abbassamento di livello può tuttavia parere nel caso della novella di Ghismonda alquanto riduttivo. Per molti versi la caratteristica principale del suo rapporto con l'originale è piuttosto la diversità che l'inferiorità. Caratteristiche analoghe si notano del resto in alcuni epigoni del Boccaccio, i quali non hanno poi mai raggiunto un grande pubblico²¹. Con tutto ciò, il confronto di versione "alta" e di versione "bassa" porta verso due conclusioni. Nell'adattamento in ottava rima si manifestano alcune caratteristiche – i toni melodrammatici, l'accento sull'effetto emotivo – che in un tempo successivo diventeranno tipiche per la letteratura destinata a usi diversi da quello popolare. Ciò suggerirebbe che i rapporti tra la letteratura "alta" e quella "bassa" andrebbero visti in termini di reciprocità e non di superiorità o autorità. Significativa da questo punto di vista sembra l'edizione di Brugiantino appena citata. D'altro canto i modi in cui la novella di Ghismonda poteva creare ramificazioni – latine, dotte e popolari – sono un'avvertenza che il criterio di livello può risultare utile soltanto quando lo si applica a testi semplici e di carattere "repressivo", in cui la fantasia del

lettore trova poco nutrimento. Nel caso dei testi più complessi, invece, così come un'enciclopedia più vasta comprende in sé enciclopedie più ristrette, anche livelli superiori comprendono in sé livelli inferiori. E' il lettore che decide della collocazione del testo. Ma i lettori di solito tacciono

Note

¹ Cfr. J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*, in Id., *Dzieło, język, tradycja*, PWN, Warszawa 1974, pp. 39-77.

² Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani (Saggi Tascabili 27), Milano 1995³, in particolare cap. 1: *Testo e enciclopedia*, ss. 13-27.

³ Cfr. L. Marino, *The "Decameron" cornice. Allusion, Allegory and Iconology*, Longo, Ravenna 1979, G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca-London 1982, L. Battaglia-Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Salerno ed., Roma 1988.

⁴ Cfr. Ch. Bec, *Sur la lecture de Boccace à Florence au Quattrocento*, "Studi sul Boccaccio", IX (1976), pp. 247-260.

⁵ Cfr. il catalogo della mostra organizzata nel 1975 dalla Bibliothèque Nationale parigina *Boccacce en France. De l'humanisme à l'érotisme*, Paris 1975.

⁶ Cfr. H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio un der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Fink Verlag, München 1969.

⁷ Cfr. M. Olsen, *Les transformations du triangle érotique*, Akademisk Forlag, København 1976.

⁸ Per questa definizione cfr. G. Demerson et al., *Livres populaires du XVI-ème siècle. Répertoire sud-est de la France*, CNRS, Paris 1986, Introduction.

⁹ Cfr. R. Ridolfi, *La stampa a Firenze nel secolo XV*, Olschki, Firenze 1958.

¹⁰ Cfr. E. Lommatsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Band I, *Die Wolfenbütteler Sammelbände*, Akademie Verlag, Berlin 1950.

¹¹ Cfr. B. G. Passano, *I novellieri italiani in verso*, Bologna 1868, J. Krzyżanowski, *Z dziejów "Dekameronu" w Polsce*, Warszawa 1927. Più generalmente sui lunghi cicli della letteratura popolare si veda G. Bollème, *Littérature populaire et de colportage au XVIII-ème siècle in Livre et société dans la France du XVIII-ème siècle*, Le Mouton, Paris-La Haye 1965, pp. 61-92.

¹² *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima*, Marcolini, Venezia 1554.

¹³ Cit. secondo l'edizione *Historia de Guiscardo e Gismonda*, Firenze 1553; cfr. E. Lommatsch, *cit.*, p. 3, n. 25.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Cfr. p. es. *La novella di Gualtieri marchese di Saluzzo* citata in numerose edizioni da G. B. Passano, *cit.*

¹⁶ Cfr. E. Lommatsch., *cit.*

¹⁷ *La Historia de Hirolido et Prasildo*, s.d.l., cfr. E. Lommatsch, *cit.*, p. 5, n. 4.

¹⁸ *Istoria dell'infelice Innamoramento di Gianfiore e Filomena*, Firenze 1556, cfr. E. Lommatsch, *cit.*, p. 4, n. 30. Il Passano cita invece un'edizione che descrive il contenuto come *Storia di gran compassione ... (cit., p. 112)*.

¹⁹ Cfr. G. B. Passano, *cit.*, p. 48.

²⁰ *Historia de Guiscardo e Gismonda*, *cit.*

Lorenzo il Magnifico e la facezia

La constatazione della presenza di Lorenzo il Magnifico nelle raccolte di facezie contemporanee non rappresenta in sé a prima vista, certamente, nulla di sorprendente. Caso mai, essa andrebbe semplicemente collocata – magari come un fatto piuttosto marginale – nell'ambito di quell'interessante lavoro di propaganda medicea, o di quel loro grande mito che investì e impregnò forme di espressione artistica più disparate, a cominciare da opere dotte, o di carattere aulico, attraverso grandi festività collettive, fino ai più umili testi popolari. Ad esempio a conferma della validità di due santi come Cosma e Damiano, scelti forse appunto per offrire spunto a tale affermazione, si può leggere:

Dei Medici hai l'exemplo in Fiorenza
meritadamente per virtù felici
sono exaltati sopra ogni potenza
perché hanno avuto questi santi amici
et per governo buono et lor clemenza
salvato hanno la terra ... ¹

Del resto, la forma della raccolta di facezie si prestava molto bene all'uso "celebrativo". Da un lato attraverso la ripresa del latino – eccezionale in un genere letterario così umile – da parte di Poggio Bracciolini, essa si ricollegava alla tradizione antica di detti e fatti memorabili che servì per secoli a tramandare immagini esemplari di politici e di potenti di esemplare virtù. D'altro canto questa linea di tradizione s'innestava felicemente su quel culto del detto mordace che veniva attestato – dal Boccaccio fino al Machiavelli² – a vari livelli culturali della società fiorentina e che per molti era, e sarebbe tuttora, addirittura un tratto tipico della mentalità toscana, che in un motto di spirito vede una squisita manifestazione dell'intelligenza e di superiori qualità umane.

Tale funzione delle raccolte di facezie veniva ribadita in primo luogo anche laddove si trattava di un protagonista per altri versi assai modesto come per esempio il Piovano Arlotto, di cui, nella *Vita* che apriva la raccolta, si offriva ai lettori un ritratto fortemente idealizzato, di un uomo di "nobile ingegno e arguto", "di ottima natura, compassionevole e pieno di carità", addirittura eccezionale per la sua diligenza, la sua buona coscienza, ecc³.

L'uso della facezia venne presto anche nobilitato, e trovò addirittura una conferma teorica e ufficiale⁴. Inutile aggiungere quindi che quel tipo di rappresentazione si addiceva perfettamente ad un uomo come Lorenzo – potente, famoso ed ammiratissimo non solo per la sua pronta intelligenza, ma anche per il suo spirito mordace, sarcastico e appunto faceto, di cui diede prova in non pochi dei suoi scritti⁵. Era poi

nei circoli vicinissimi alla sua famiglia e a lui medesimo che nascevano le raccolte di facezie più riuscite e più note. Del resto, Lorenzo non era l'unico dei Medici a apparirvi, e neanche il più citato, figurandovi poi nella degna compagnia di altri grandi del suo tempo, come Alfonso re di Napoli, Carlo re di Francia, e simili.

Se non vi è dunque nulla di sorprendente nel fatto stesso di quella presenza laurenziana – e sarebbe proprio il contrario a poter sembrare strano – ciò non toglie tuttavia che da esplorare rimangano i suoi meccanismi, la sua incidenza, le sue particolarità, eventualmente le sue finalità. A questo punto preme soffermarci, sia pur brevemente, sulle relazioni tra l'immagine storica di un personaggio e la rispettiva figura costruita con mezzi letterari e retorici. Nella facezia infatti si tratta di una dialettica che sembra per molti versi particolare.

In generale il procedimento che consiste nell'attribuire ad una figura letteraria un nome storico – ma che sarebbe potuto pure esser immaginario – che funzioni in qualità di “disegnatore rigido” non elimina la priorità del testo. E' la figura letteraria che deve imporsi come reale, sostituendo, sia pur momentaneamente, tutte le altre alternative. Il criterio di credibilità diventa allora per forza fondamentale. Per raggiungere il risultato voluto, ancor quando si vuole proporre qualche cosa di sostanzialmente nuovo, il “letterario” deve avvalersi più o meno dello stesso meccanismo per cui una buona, non necessariamente bella, menzogna deve abilmente sfruttare elementi di verità – ed è in questa funzione che viene allora attivato lo “storico”.

Nella facezia invece la priorità del testo diventa più problematica e gli elementi esterni si lasciano sentire in modo particolarmente pesante. Non è che ciò significhi un radicale capovolgimento, vi si tratterebbe piuttosto di un – pur significativo – spostamento di accenti. Si direbbe che i due fattori funzionino allora allo stesso livello e ciò per via delle due caratteristiche che paiono fondamentali per quel genere letterario: la brevità e l'aggressività. Il risultato ne è che la dialettica tra la figura storica e la figura letteraria coincide con la dialettica tra lo stereotipo e la relativa trasgressione, che costituiscono l'anima della facezia.

E' la brevità che implica l'insistenza dell'elemento storico. Essa fa sì che la facezia, nell'ambito della quale fisicamente non c'è spazio per qualcosa di più dettagliato degli accenni più rudimentali a ciò di che si vuol trattare, può solo ricorrere a rapide evocazioni e non ad elaborate presentazioni, e, di conseguenza, deve sfruttare al massimo il gioco delle presupposizioni. Se da un lato in questo sta il potere, il vigore e tutto lo *charme* delle facezie, dall'altro esse per forza si devono riferire agli stereotipi extraletterari correnti e più comuni, fra tutti gli altri anche quelli relativi alle figure umane. Per i protagonisti verranno quindi attivate le immagini e le nozioni più generiche e più diffuse, etichette di tipo “uomo savio”, “gran signore”, “filosofo”, “gentiluomo”, ecc. Anche per quanto riguarda i protagonisti muniti di un nome storico, il destinatario, mai contraddetto dal testo, può riempire assai liberamente il vuoto del “non detto” con le proprie esperienze o convinzioni extratestuali. Si può quindi oscillare tra due estremi: o persone familiarmente e concretamente note dalla “vita”, o strutture astratte, analoghe – per citare esempi più moderni – alle ben note figure di rabbino o di scozzesi di certi tipi di barzellette.

E neanche dopo ci sarà lo spazio per i particolari, dato che il più delle volte tutto il racconto si esaurisce praticamente in un atto (di solito un atto di parola, e, nello

...mpo, un atto di trasgressione delle regole di consueti comportamenti verbali), po il quale si ritorna all'equilibrio. L'asse di quell'atto – l'aggressività – non soltanto attira l'attenzione, ma crea inoltre il punto attorno al quale gravita tutta la facezia e dove nasce il suo senso. Ma l'equilibrio finale non è lo stesso di prima, poichè quell'atto – che appartiene già al dominio del letterario, o del retorico, o del narrativo – implica spostamenti e trasformazioni tra gli stereotipi attivati, a seconda del tipo di trasgressione e di aggressività. Senza entrare nelle tipologie troppo minuziose, mi sembra utilissima quella proposta da Cesare Segre⁶ che distingue tra l'aggressività contro la lingua, quella contro le idee, e contro le persone. Esse possono manifestarsi tutte insieme o in varie configurazioni, e ognuna di esse porta conseguenze diverse dal nostro punto di vista.

La prima ad interessarci è ovviamente l'aggressività verso le persone, in quanto si tratta di casi in cui il testo mette a fuoco proprio le figure umane e la visuale della facezia coincide con la nostra. Gli scontri e i rapporti di forza, presentati con la massima chiarezza, servono a veicolare giudizi di valore, positivi e negativi, senza lasciar dubbi o sottintesi. In tali casi le valutazioni relative alle persone possono essere anche sorprendenti, innovative e anticonvenzionali. Lo stereotipo del personaggio è sottoposto, si potrebbe dire, ad un trattamento attivo: la facezia può addirittura suggerire di rifiutarlo completamente.

L'aggressività alla lingua e quella rivolta alle idee servono invece meno chiaramente a valutare le figure umane. Siccome altro è il fuoco del racconto ed altri sono gli stereotipi da rivedere, le figure umane devono servire piuttosto come stabili punti di riferimento. Certo, la facezia mette in rilievo il valore di chi dà prova della forza e della capacità di dominare la lingua e le idee, e magari di far loro violenza con successo, ma di solito ciò serve da conferma all'immagine del personaggio nata prima e altrove. E' la solidità dell'immagine autoritaria che, senza subire trasformazioni, deve far rigettare ciò che osa contraddirla.

* * *

Le raccolte di facezie quattro-e cinquecentesche, in cui sarebbe interessante esaminare il significato attribuito al nome e alla presenza di Lorenzo de' Medici, non sono numerosissime. Il primo gruppo è costituito da quei testi che sono nati proprio nei circoli vicinissimi alla sua famiglia, in cui, quindi, l'evocazione del suo nome doveva far pensare al personaggio conosciuto e reale. La *brevitas* non creava strutture astratte o vuote, ma era il mezzo più economico, e quindi più razionale, per attivare esperienze dirette della realtà. Motivi cronologici fanno evidentemente escludere sin dall'inizio dal nostro *corpus* la più famosa raccolta scritta da un autore legato alla casa dei Medici: quella del Poggio Bracciolini, nata tra il 1438 e il 1452⁷. Tuttavia, per capire i meccanismi generali messi in funzione da quella prima ripresa umanistica della tradizione di facezia letteraria, ci si potrebbe chiedere sulle ragioni per cui non vi si parla di altri membri del casato, anzitutto di Cosimo il Vecchio, figura in un certo senso d'obbligo nelle sillogi posteriori, in quanto "eloquentissimo e ripieno d'una naturale prudenza [...], ne' suoi detti e risposte [...] arguto e grave"⁸.

Il fatto potrebbe trovare diverse spiegazioni ipotetiche ben credibili. La raccolta appartiene con tutta evidenza – almeno emotivamente se non proprio materialmente –

ad un periodo della vita del Poggio precedente al suo travagliato soggiorno fiorentino. Per quale motivo tuttavia il lavoro non fu continuato in modo simile a quello che avrebbero poi adottato i seguaci dell'umanista, che rielaboravano e ripubblicavano le loro raccolte in diverse versioni successive? L'autore avrebbe forse cercato di non confondere i momenti di spensieratezza e di allegria di una volta, che stava evocando nelle sue facezie, con circostanze di più gravi preoccupazioni, e con persone tra le quali gli era capitato di viverle più tardi?

O forse per esigenze di semplice realismo, dovendo trattarsi in apparenza dei racconti scambiati nel famoso o famigerato Bugiale, cioè nell'anticamera papale, l'ambiente mediceo in quella ottica non solo non poteva essere privilegiato, ma doveva sembrarvi addirittura abbastanza marginale? E se i Visconti ci sono ben altrimenti presenti, forse si potrebbe supporre – dato il carattere fortemente satirico della raccolta poggiana – che non vi fosse lo spazio adatto per immagini proprio celebrative e idealizzanti, le uniche che nei confronti dei Medici un uomo come il Poggio – diventato segretario della Repubblica Fiorentina, suo ideologo e difensore – poteva permettersi di tracciare.

Solo in parte dissimile è il caso dei *Motti e facezie del Piovano Arlotto*. Il nome di Lorenzo vi è citato solo in cinque facezie su 218 (benché alcuni capitoli siano unicamente anonimi *flores sententiarum*), la sua è quindi una presenza appena marcata, anche se non del tutto insignificante. Si tratta comunque di apparizioni ben più frequenti che nel caso di tutti gli altri membri della famiglia, fatto spiegabile anche questa volta con motivi cronologici, essendo lui quello dei Medici che ebbe la posizione più alta proprio nel periodo coincidente con la vita del protagonista della raccolta, che del resto ebbe con lui non pochi incontri e contatti personali.

Il più delle volte tuttavia, il nome di Lorenzo serve più che altro come semplice punto di riferimento per l'identificazione di altre persone o di qualche allegra brigata. Il Magnifico non diventa poi mai un protagonista attivo, nel senso che non si raccontano mai detti o fatti suoi, del resto conformemente all'intento di tutta la raccolta che non vuol essere altro che una specie di "fioretti di materia scherzosa" o "una biografia per aneddoti" di un altro personaggio⁹. La sua funzione narrativa si limita quindi ad essere un intelligente interlocutore "intendente", oppure, ancor più passivamente, a fornire un argomento del quale il protagonista può discorrere. Nonostante ciò l'atteggiamento del narratore nei suoi confronti pare sufficientemente caratterizzato per lasciarsi intendere con chiarezza.

Se l'anonimo compilatore non osa mai mettere il suo protagonista – per altri versi coraggioso e senza peli sulla lingua, che non teme di scontrarsi con personaggi a sé maggiori – in un confronto diretto con Lorenzo, ciò può essere dovuto a quella convinzione, espressa più tardi dal Castiglione, con le parole messe in bocca al cardinal Bibbiena, che

deesi ancora aver rispetto a quei che sono universalmente grati ed amati da ognuno e potenti, perché talor col dileggiar questi poria l'uom acquistarsi inimicizie pericolose¹⁰

Ma la ragione poteva ben essere un'altra, e cioè quella tensione tra i due personaggi che si rifletteva nel ritratto del Piovano tracciato dallo stesso Magnifico:

Un che mangiato par della marmeggia,
 soggiunse, e s'egli avesse un fuso in bocca
 vedresti il viso proprio d'un'acceggia.
 Quest'è 'l piovàn Arlotto e non gli tocca
 il nome indarno; né fu posto al vento,
 sì come nelle secchie mai die in brocca.
 Costui non s'inginocchia al Sacramento,
 quando si lieva, se non v'è buon vino,
 perché non crede che Iddio vi sia drento¹¹

Nella raccolta si nota poi quella distanza sociale che doveva separare un modesto ecclesiastico dal signore della città, distanza che in quel caso non veniva superata da amicizia e da cordialità come avveniva invece nei contatti del Piovano con tanti altri personaggi a lui maggiori. Del resto, la *Vita* iniziale, citando i grandi personaggi dai quali il Piovano Arlotto “fu cordialmente amato”, non fa nessuna menzione di Lorenzo¹². Se ciò va di pari passo con spunti antiumanistici e l'espressione di una certa diffidenza nei confronti dei potenti, non per questo ne è esclusa una sincera e completa adesione – in nome anche di un certo campanilistico orgoglio fiorentino – alla prudente politica del Magnifico. Come ci si poteva del resto aspettare, Lorenzo – pur senza diventare personaggio di primo piano – di regola vi è presentato in una luce positiva.

Senza mai diventare personaggio familiare, Lorenzo appare quindi come “il nostro Magnifico Lorenzo”, “magnifico e potente cittadino”, “sapientissimo e gloriosissimo principe”, il cui agire “con tanta liberalità” porta alla “salute d'Italia”. Pur essendo lontano dall'illimitata fiducia nella politica medicea, quando ce n'è bisogno, il Piovano difende personalmente Lorenzo, se gli si rinfacciano gli errori da “uomini popolari, i quali non possono sapere le cose segrete che si trattano per le repubbliche e per li grandi principi e niente di meno sono desiderosi di intendere”¹³. Tuttavia fuori posto sembra oggi quella enfasi che si lascia notare nelle parole scritte più tardi sui fogli bianchi del manoscritto, accanto alla genealogia dei Medici, e nella qualifica della raccolta che quelle parole suggeriscono, trattandola come un monumento alla memoria dei signori di Firenze:

Sappiendo io, honoratissimo messer Giovanni, esser voi anima et corpo della Ill.ma Casa de' Medici, et a quella tanto affezionato che se possibil fusse, mille volte al giorno per loro la vita vostra mettereste, et mediante quello tutte le opere che di loro mente contengono con ogni studio et diligentia cercate raccorre, et quelle appresso a voi con ogni cura salvate [...].

Quell'enfasi non sarebbe invece fuori posto nel *Bel libretto* ovvero *Detti piacevoli* attribuiti ad Angelo Poliziano¹⁴. Qui la situazione cambia radicalmente e la presenza dei Medici si fa così insistente che i cambiamenti apparentemente quantitativi assumono davvero un carattere qualitativo: di oltre 423 detti (alcuni capitoletti contengono più di un motto) quasi il 20% mette in scena qualcuno di quella grande casata. Non solo

l'autore, o meglio compilatore, dimostra di aver molta doimestichezza con la vita quotidiana, intima e casalinga dei Medici, ma la sua ambizione sembra essere quella di farne una specie di cronaca minuta: numerosi capitoletti formano delle "corone" in cui vengono ricordati in seguito, l'uno dopo l'altro, i detti più riusciti o mordaci, i comportamenti più "memorabili" dei rappresentanti della famiglia. L'atteggiamento nostalgico e l'intento celebrativo che stanno dietro a quel testo sembrano difficilmente scindibili, senza pertanto pregiudicare la spinosa questione dell'attribuzione, per molti ancora tutt'altro che definitivamente conclusa.

Il Magnifico vi è uno dei protagonisti più citati, anche se deve cedere la priorità al più famoso Cosimo (rispettivamente 5% e 10% delle facezie). Mentre quest'ultimo appare più che altro come un signore grande e potente, spesse volte addirittura prepotente, arrogante e troppo sicuro di sé, il personaggio di Lorenzo sembra assai più esile e forse anche più labile: di carattere meno determinato dalla sua alta posizione e dal suo ruolo sociale, e invece più umanamente vicino al suo *entourage*; colto pure in occasioni pubbliche e solenni, bensì più frequentemente in situazioni private; tra i grandi e i potenti, ma anche tra servitori ed allegre brigate.

Pertanto non sembra che Cosimo fosse più oggetto di celebrazione di suo nipote; la figura di Lorenzo s'impone piuttosto in un'altra maniera, mostrandoci un uomo più delicato, un'indole più sfumata e meno ferma. Sarebbe questo forse una spia delle diverse distanze che separano l'autore del *Bel libretto* dai suoi celebri protagonisti. Cosimo vi è visto in una maniera che potrebbe suggerire un'analogia con la figura di Lorenzo rappresentata nei *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, caratterizzata da poca familiarità e molto rispetto. La maniera di tracciare i comportamenti di Lorenzo inviterebbe invece a pensare ad una conoscenza diretta e ad una relazione di intima amicizia tra l'autore del *Bel libretto* e il Magnifico.

Così le scene in cui Lorenzo decide dietro le quinte sui risultati delle elezioni municipali (1), orgogliosamente riceve ambasciatori (10), o relatori che gli riferiscono servizievilmente ciò che si dice su di lui (190), ragiona di governi o di politica (11, 248), sbiadiscono in confronto con quelle che si svolgono per esempio in un'osteria dove gli servono un vinello cattivo (8), o, il più delle volte, in compagnia di amici dove ci si diverte con commenti sulle donne, sui frati (5, 12, 78) e su argomenti più banali e quotidiani (17, 68, 79, 307, 309). I ricordi di una partecipazione serena alle giostre tra cavalieri (23) e alle gare tra servitori (308), ai viaggi e alle pratiche religiose, sempre in compagnia di amici (116, 298, 299), nonché le citazioni di alcuni personalissimi modi di dire (394, 395), completano quel quadro in cui Lorenzo si mostra capace anche di "incassare" le battute e di dimostrare non poca autoironia.

Il pubblico capace di apprezzarlo doveva dunque essere quello che non solo conosceva e rispettava il Magnifico come personaggio ufficiale, ma che ambiva anche ad una certa confidenza, o meglio illusione di confidenza, con il celebre concittadino e compagnone allegro, dovesse pure trattarsi di un'illusione di confidenza unilaterale e indiretta, da un indiscreto pettegolezzo comune, ma che non dispiaceva all'interessato mentre faceva onore agli altri. Sembra evidente che, se quei racconti erano destinati a continuare la loro vita, l'ottica intima e quotidiana doveva sottostare a significative modifiche, man mano che la figura di Lorenzo si allontanava nel tempo

e la facezia diventava un genere narrativo di ispirazione sempre più fortemente letteraria. A tali modifiche non poteva resistere – nonostante l'impegno di chi si sentiva "anima et corpo della Ill.ma Casa de' Medici" – l'integrità della raccolta che ben presto divenne una fonte di singoli aneddoti, ampiamente sfruttata ma raramente riprodotta.

* * *

Se da quel testo parte poi la tradizione cinquecentesca – più selettiva evidentemente, meno spontanea e più attaccata a ciò che aveva già ottenuto una nobilitazione letteraria – in cui certi episodi e certi detti, non molti, verranno ripetuti in continuazione, non stupisce il fatto che l'immagine di un Lorenzo dimesso e poco attento alla sua posizione sociale e al rito, non abbia trovato alcuna attenzione per esempio da parte del Pontano¹⁵. Il fatto sarebbe da attribuirsi forse alle esigenze retoriche e stilistiche del trattato latino, se una rapida comparsa del vecchio Cosimo tra gli esempi "moderni" non inducesse a maggior prudenza. La figura faceta di Lorenzo poteva mostrarsi ben troppo irrispettosa di un senso di dignità classicheggiante.

Significativo sembra poi l'esempio del Castiglione. Tra le molte facezie citate nel secondo libro del *Cortegiano*, ad illustrazione delle regole di come far ridere civilmente, di Lorenzo si rammenta una serie di motti arguti – piccola ma pur pertinente nell'ambito di quella rapida rassegna – che gli assegna la funzione di "classico" di un particolare tipo di umorismo astratto, in cui "per accrescere o per minuire, si dicono cose che eccedono incredibilmente la verisimilitudine"¹⁶. Ma vi si tratta ben sempre di un ambiente che conosce Lorenzo assai da vicino e che può ancora nei suoi confronti coltivare lo stesso atteggiamento e lo stesso rispetto di prima: ai colloqui partecipa suo figlio Giuliano, e l'esperto della brigata nel campo delle facezie è il cardinal Bibbiena, ex-segretario di Giovanni de' Medici, fervente partigiano della casata, che familiarmente chiama Lorenzo "il Magnifico nostro". Il ricordo riprende qui per un attimo il carattere di "fioretto" celebrativo e non vi sono permesse quelle libertà che invece i narratori si prendono ogni tanto, raccontando altri casi: lo conferma indirettamente fra l'altro anche il fatto che la figura del Magnifico rimane ben distinta mentre con l'andar del tempo si perde l'identità dei suoi interlocutori¹⁷.

L'autore principale della fortuna laurenziana nel mondo delle facezie sembra essere tuttavia il Domenichi¹⁸. E' lui che, avendo ottenuto in prestito dallo Stradino l'opera attribuita al Poliziano, trova nel "bel libretto di facezie piacevoli e di motti arguti di molti eccellentissimi et nobilissimi ingegni" uno stimolo per pubblicarlo nel 1548 e per aggiungervi pure qualche brano di propria mano. Lo stimolo avrà effetti durevoli: nelle edizioni successive le parti aggiunte diventeranno sempre più voluminose e nell'ultima versione del 1564 la raccolta sarà costituita da ben 7 libri. Coll'assumere un carattere più letterario – titoli, narrazioni più ampie, ecc. – la raccolta del Domenichi renderà più esplicito anche l'omaggio ai Medici, procedimento indispensabile se si tien conto del nuovo pubblico, più numeroso, più universale, ma più lontano dal mondo mediceo, meno interessato ed emotivamente coinvolto.

In scena verranno portati in numero maggiore anche altri rappresentanti della casata, e la figura del Magnifico – pur restando principale accanto a quella di Cosimo – perderà del suo rilievo. In quel caso l'omaggio reso dal Domenichi forse non dovre-

essere particolarmente sentito. Anche se la fama di Lorenzo poteva far ritenere scontate e superflue le eloquenti lodi, quando egli sarà per esempio rappresentato nel corso di una disputa filosofica, in cui verranno illustrati i suoi interessi e le sue competenze intellettuali, l'autore rimarrà schietto, risparmiandosi le effusioni paragonabili a quelle riservate a Leone X, "principe virtuoso e di gran valore", o il cardinale Ippolito, "liberalissimo e molto vertuso [...], nobilissimo signore che necessitava più tosto un ricchissimo regno che un cappello".

L'immagine di Lorenzo cambia ancora d'aspetto nelle *Ore di recreazione*, diffusissima raccolta di Lodovico Guicciardini¹⁹, fiorentino emigrato nelle Fiandre, forse nostalgico dello spirito toscano durante le piovose e ventose giornate fiamminghe. Si tratta di un testo basato sugli appunti che l'autore prendeva durante le sue abbondanti letture "a fine d'havergli nelle [...] occorrenze del parlare e dello scrivere a mano et a mente"²⁰, e in cui di conseguenza prevalgono i richiami letterari: ai testi di Domenichi, di Corrozet, di Machiavelli, di Castiglione, dello zio Francesco, dai quali sorge la figura ideale del gentiluomo e filosofo, preoccupato di come "reggersi con honore & con decoro" nonostante le avversità della fortuna e le insidie degli altri uomini. Le premesse di carattere ideologico e persuasivo di quei "detti et fatti piacevoli et gravi [...] ridotti a moralità"²¹ fanno ribadire alcune caratteristiche e sfumature della tradizione faceta, che fino a quel momento sembravano soggiacervi senza venir riprese *expressis verbis*.

Il Magnifico vi appare anzitutto come poeta e, più che i suoi detti arguti, il Guicciardini cita quelle sue rime dalle quali traspare una visione delusa ma rassegnata della natura umana e del mondo. E se "il saggio Lorenzo" vi è qualificato soprattutto come "dotto e grazioso", ancor più rilevante pare la distanza che lo separa dal vecchio Cosimo, "il quale per la sua sapienza ottenne il nome di savio", che "oltre alle sue gran qualità era ne' suoi detti e nelle sue risposte molto arguto e grave" e "benché cittadino privato, personaggio famoso e illustrissimo"²². Da notare rimane infine il fatto che un racconto su un episodio della guerra di Volterra, di tono assai critico nei confronti di Lorenzo (*La vittoria male usata tornare a se stesso in detrimento*), viene eliminato dopo la prima edizione veneziana del 1565, rinnegata del resto dallo stesso autore.

Questa rapida rassegna non può evidentemente pretendere di offrire l'occasione per conclusioni precise e dettagliate. Sembra tuttavia che due punti meritino un ulteriore approfondimento: la funzione delle raccolte di facezie nella propagazione di un mito politico, che a volte risulta più efficace se rimane vicino al quotidiano e serve piuttosto a diminuire le distanze che non a imporre immagini grandiose; e l'ambivalenza della figura di Lorenzo, tutt'altro che univoca, ridotta o riducibile ad una sola funzione politica, sociale o ideologica.

Note

¹ *La Istoria di San Cosimo e Damiano, quali per la fede di Christo furono martirizzati*, Nuovamente Ristampata. In Firenze l'Anno del Nostro Signore MDLVII, cfr. E. Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Band I: *Wolfenbütteler Sammelbände*, Akademie Verlag, Berlin 1950; nr 2, XX, 1-6.

² Cfr. la VI Giornata del *Decameron* "nella quale, sotto il reggimento d'Elissa, si ragiona di chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scorno" e Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in *Tutte le opere*, a c. di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1971, VII, 28, p. 811, a proposito dei suoi concittadini: "e gli studi loro erano apparire con il vestire splendido, e con il parlare sagace e astuto, e quello che più destramente mordeva gli altri era più savio e da più stimato".

³ Cfr. *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a c. di G. Folena, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, Vita, 9, 19-20, 38-39.

⁴ Cfr. Baldassarre Castiglione, *Il Libro del cortegiano*, a c. di G. Carnazzi, Rizzoli (B.U.R.), Milano 1987; libro II, cap. XLI sgg.

⁵ Per l'autore di una recente edizione critica dei *Detti piacevoli* attribuiti ad Angelo Poliziano è "assai indicativo il fatto che i *Detti* si aprano nel nome del Magnifico, che ne sarà uno dei protagonisti: quasi un implicito omaggio del Poliziano al suo protettore." cfr. A. Poliziano, *Detti piacevoli*, a c. di T. Zanato, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Bibliotheca Biographica), Roma 1983, p. 121, n.1.

⁶ Cfr. C. Segre, *Il Witz e la pragmatica del testo*, in F. Fornari (ed.), *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 165-185, a proposito delle classifiche troppo pedanti, cfr. S. Thompson, *The Folktale*, Dryden Press, New York 1946, p. 7 sg.

⁷ Cfr. Poggio Bracciolini, *Facezie*, a c. di M. Ciccuto, Rizzoli (B.U.R.), Milano 1983.

⁸ Cfr. Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine*, cit., VII, 6, p. 796.

⁹ Cfr. G. Folena, *Introduzione*, a *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, cit., p. X.

¹⁰ Cfr. Baldassarre Castiglione, *Il Libro del cortegiano*, cit., libro II, cap. XLVI, pp. 160 sg.

¹¹ Cfr. Lorenzo de' Medici, *I Beoni*, in *Tutte le opere*, vol. I: *Scritti giocosi*, a c. di G. Cavalli, Rizzoli (B.U.R.), Milano 1958, cap. VIII, 25-33; il ritratto del Piovano continua con il racconto di una storia che non si trova nella tradizione dei suoi *Motti e facezie* e che lo mostra in una luce poco benevola:

"E come già per miracol divino
 Iosue fermò il sol contra natura
 così costui, e insieme un suo vicino,
 fermò la notte tenebrosa e scura;
 e scambioron un dì, e se ben miro,
 e la notte seguente: odi la sciagura!
 Il primo di un certo armaro apriro,
 pensando loro una finestra aprire,
 scuro vedendo, al letto rifuggiro.
 Volle Iddio che levossi da dormire
 quel della casa e mostrò loro il giorno,
 ché così ben si potevon morire;
 e così il terzo di resuscitorno,
 benché pria che 'l secondo fussin desti,
 perché dormendo de tre di toccorno.
 Così passò il piovàn, mentre che questi
 ragionamenti si facean tra lui.

.....

ibid., vv. 34-51.

¹² Cfr. *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, cit., Vita, 53: fra i personaggi citati ci sono due pontefici, molti cardinali, Alfonso re di Napoli, duca di Borgogna, Edoardo re d'Inghilterra.

¹⁵ Cfr. *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, cit., n. 89, 92, 93.

¹⁴ Cfr. qui sopra n. 5.

¹⁵ cfr. Ioanni Ioviani Pontani, *De sermone libri sex*, ediderunt S. Lupi et A. Risicato, Thesaurus mundi – Bibliotheca scriptorum latinorum mediae et recentioris aetatis, Lucani 1954.

¹⁶ Cfr. Baldassarre Castiglione, *Il Libro del cortegiano*, cit, libro II, cap. LXX, p. 179.

¹⁷ P. es. Ugolino Martelli, ricco banchiere e vivace politico, bandito assieme al Cosimo, protagonista di una facezia del Poliziano (79), diventa qui semplicemente uno sciocco.

¹⁸ Ludovico Domenichi, *Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni*, varie versioni edite tra il 1548 e il 1564, cui seguì poi, nello spazio di un secolo, una trentina di edizioni diverse.

¹⁹ Sullo stato attuale degli studi guicciardiniani si veda il recente volume P. Jodogne (ed.), *Lodovico Guicciardini (Florence 1521 – Anvers 1589)*, Peeters Press, Leuven 1991.

²⁰ Cfr. Lodovico Guicciardini, *L'ore di ricreazione*, a c. di A.-M. Van Passen, Leuven University Press – Bulzoni Editore Biblioteca del Cinquecento 49), Roma 1991, introduzione dell'autore.

²¹ Così le narrazioni del Guicciardini vengono qualificate nel titolo della prima edizione veneziana preparata da Francesco Sansovino.

²² Cfr. Lodovico Guicciardini, *L'ore di ricreazione*, cit., nr 629, 634, 379, 684, 703.

Lodovico Guicciardini (1521-1589) e le sue facezie: filosofia e arte di vita

Lodovico Guicciardini – mercante e scrittore vissuto tra il 1521 e il 1589 – non è un personaggio, di cui in Italia si conservi una viva memoria. Personalmente ho trovato le sue opere frugando tra le cinquecentine di lingua italiana (anche se non tutte pubblicate proprio in Italia) conservate oggi alla famosa biblioteca di Wolfenbüttel. In seguito ho ritrovato varie edizioni di quella sua opera che mi interessava di più – *L'Orde di ricreazione* – nelle biblioteche polacche, anche quelle di Varsavia, dove a causa delle guerre non è che si sia conservato proprio tanto. Volendo continuare più tardi le letture guicciardiniane in Italia, alcuni anni fa mi sono reso conto con qualche stupore che il nome di Lodovico Guicciardini non figurava per esempio nei cataloghi della Biblioteca Nazionale di Firenze, città natale del nostro autore, illustre anche per meriti della sua grande famiglia¹. La bibliografia di studi guicciardiniani, dedicati a Lodovico e non al più celebre zio Francesco, risulta tuttavia estremamente ricca, solo che a cercarla bisogna andare nel patria d'adozione dello scrittore, nei Paesi Bassi, in Olanda e in Belgio. E' lì che l'italianistica ha accolto con grande cura l'opera di Lodovico, dedicandogli, da un centinaio d'anni, numerosi contributi².

Lodovico Guicciardini nacque nel 1521 a Firenze come decimo figlio di Jacopo Guicciardini, fratello maggiore di Francesco, e dopo un'educazione tipica per un giovane patrizio fiorentino, a diciassette anni – nel 1538 – fu mandato a Lione a imparare e praticare la mercatura³. In quei tempi l'impresa familiare correva anni difficili, soprattutto la filiale di Anversa, che principalmente si occupava di esportazioni e importazioni di generi alimentari (vino, pastello e grano), di cui erano incaricati i fratelli di Lodovico: Giovan Battista e Lorenzo. Lodovico si trasferì quindi in quella città nel 1541 e si impegnò negli affari. Nonostante ciò la compagnia Guicciardini si trovò sull'orlo della rovina nel 1543; nel 1545 fu dichiarato il suo fallimento. Lodovico rimase ad Anversa, occupandosi di affari minuti con un certo successo, ma per conto proprio. Nello stesso tempo manteneva intensi rapporti con letterati e intellettuali di Anversa, probabilmente partecipando anche alle numerose attività culturali organizzate da vari circoli italiani residenti in quella città. Scriveva delle “composizioni” che sperava di pubblicare, e cercava di pubblicare anche la *Storia* dello zio Francesco, ma senza successo, perché i cugini non vollero mai concedergli quel diritto⁴. Attorno al 1554 Lodovico probabilmente rinunciò alle attività commerciali. Negli anni Sessanta – dopo aver pubblicato i *Comentarii*, la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* e *L'ore di ricreazione* – acquistò una solida fama di letterato. Le sue opere in varie traduzioni godettero di grande successo che si potrebbe chiamare internazionale⁵.

Tuttavia coll'andare del tempo la vita di Lodovico diventa sempre più segnata da varie sfortune: assieme al fratello è coinvolto in un processo contro un illustre

connazionale, Gaspar Ducci, processo che durerà ben 25 anni e sarà accompagnato da complicati intrighi, vari interventi dei potenti e addirittura da attentati. Non si sa molto della vita del Gucciardini dopo il 1567. Soprattutto non si conoscono i particolari della sua partecipazione ai conflitti che segnarono la storia di Anversa in quei tempi. Nell'aprile del 1569 Lodovico venne arrestato e rimase imprigionato fino al settembre del 1570. Erano gli anni del terrore scatenato dal duca d'Alba per reprimere definitivamente ogni tentativo di rivolta contro gli spagnoli e Lodovico – che pur era in contatto con personaggi influenti nell'ambiente del potere – era autore di un rapporto che decisamente criticava le nuove imposte proposte dal duca. Nel 1580 Guicciardini, sospettato di contatti con oppositori politici, subirà un nuovo arresto (ma che durerà solo pochi giorni). Nonostante la sua fama non potrà dunque mai sentirsi al sicuro – neanche dal punto di vista economico – e dovrà sempre cercare la benevolenza dei potenti. Alcune sue amicizie, come quella per esempio con il celebre tipografo ed editore di Anversa, Michel Plantin, lascerebbero supporre che appartenesse ad una setta segreta che si opponeva alle violenze religiose e all'intolleranza sia da parte cattolica che quella protestante. La morte lo colse nel 1589.

L'opera guicciardiniana che sta più vicina alla tradizione italiana letteraria sono *L'Hore di recreatione di M. Lodovico Guicciardini, Patrizio Fiorentino [...] ripartite con buon ordine dal medesimo autore*, conosciute anche con il titolo di *Detti e fatti piacevoli e gravi di diversi Principi, Filosofi et Cortigiani raccolti da Guicciardini e ridotti a moralità*⁶. E' una raccolta di brevi testi narrativi di carattere abbastanza variegato: dalle novelle vere e proprie ai semplici elenchi di sentenze o di moralità cavate dai testi che Guicciardini amava, e che annotava "a fine d'havergli nelle occorrenze del parlare et dello scrivere a mano et a mente". E' significativo in questo caso che prima di pubblicarla l'autore abbia chiesto il giudizio e la conferma del valore dell'opera ai suoi amici in Italia. L'adozione del modello dei "detti memorabili" – che si potrebbe far risalire ancora alla tradizione classica di Valerio Massimo – fa pensare al successo che questa forma assunse ancora nel Quattrocento fiorentino con tre opere molto diverse, ma nonostante ciò legate da numerose analogie.

Poggio Bracciolini – erudito e umanista – affidava allora ad un latino che si proponeva dimesso e quotidiano alcuni brevi racconti, spesso salaci, ed alcune barzellette che – secondo quanto dichiarava l'autore (ammiccando tuttavia al lettore per segnalargli una voluta mancanza di qualsiasi garanzia di veridicità) – i colti segretari della curia romana si sarebbero raccontati per divertimento durante i loro noiosi uffici⁷. L'ispirazione letteraria ed umanistica si sposava qui con rappresentazione della realtà minuta e quotidiana, tutt'altro che alta e nobile. Le sue *Facezie* ebbero un successo internazionale. Un po' più tardi cominciarono a circolare a Firenze i racconti anonimi in cui si tramandavano i detti arguti del prete fiorentino Arlotto Mainardi, noto in letteratura come Piovano Arlotto. Di tono piuttosto popolare e di ideologia semplice e benpensante essi diventavano una specie di "fioretti" in chiave comica⁸. Infine, negli ambienti della corte medicea nasceva un *Bel libretto*, attribuito oggi ad Angelo Poliziano: una raccolta di stampo cortigiano con tutte le caratteristiche degli appunti fatti per "havere a mano et a mente" i detti "piacevoli" di diversi personaggi noti nella cerchia medicea e degli stessi Medici⁹. Se tutt'e tre le opere – erudita, popolare

e cortigiana – possono considerarsi la testimonianza di un gusto diffuso per il racconto breve e per il motto arguto, una conferma definitiva ne viene data dal *Cortegiano* di Castiglione, in cui l'arte di raccontare facezie diventa una delle capacità più importanti dell'uomo di corte.

Anche l'opera del Guicciardini conobbe un enorme successo: uscita in un primo momento a Venezia nel 1565 in due edizioni (e ritorneremo su quest'argomento), col titolo di *Detti e fatti piacevoli e gravi*, venne poi stampata col titolo *L'ore di ricreazione* nel 1568 ad Anversa. Le due "linee di tradizione" relative al titolo continueranno per moltissimi anni; forse anche recentemente, scegliendo la versione de *L'ore di ricreazione*, la curatrice dell'edizione critica ha voluto sottolineare la priorità delle edizioni d'Anversa. Indipendentemente da ciò, e da certi ritocchi dovuti alla censura (o chissà, forse, come si vedrà, l'autocensura), il bilancio complessivo delle edizioni apparse nel Cinquecento e nel Seicento comprende: 40 edizioni in italiano, 12 edizioni in traduzione francese, 5 edizioni bilingui italiano-francesi, 3 edizioni in tedesco, 1 edizione bilingue italiano-tedesca, 4 edizioni in tre lingue: italiano, francese, tedesco, 2 in inglese e 2 in spagnolo. Sono dati impressionanti.

Certamente Guicciardini pensava di riscontrare gusti assai diffusi in quei tempi. Nella prefazione citava l'esempio degli "autori gravissimi antichi e moderni" che "si sono compiaciuti con applauso universale di scrivere in sì fatto genere" e giustificava inoltre la sua impresa ricordando le pressioni degli amici che "non solo mi essortarono, ma anco amorevolmente pregarono ch'io li dovesse dar l'ultima mano e metterle in luce a beneficio commune [...], mi serrarono con tante ragioni, o vere, o verosimili, ch'io non seppi, né potetti resistere alla volontà et autorità loro". Pensava di rivolgersi a un pubblico desideroso di imparare, ai lettori – "i quali, s'io non m'inganno, sieno di numero molto maggiore che quegli altri non sono" – che per la prima volta leggeranno i frammenti di "Apologi, Parabole, Facetie, Essempi, Proverbi et motti sententiosi", e "forse avidamente l'appetiranno". Sfruttava come fonte tutto ciò che la sua erudizione gli offriva: ciò che racconta risale – direttamente o, spesse volte, anche indirettamente, trattandosi di un patrimonio letterario diventato ormai comune – ad autori greci (Esopo e Diogene Laerzio) e latini (Plutarco e Valerio Massimo), le Tre Corone (Dante, Boccaccio e soprattutto Petrarca), umanisti (Erasmus, Bebel, Panormita), autori cinquecenteschi italiani (Machiavelli, Ariosto, Alamanni, Castiglione, innanzitutto Domenichi) e francesi (Corrozet, Meurier).

Che il successo fosse prevedibile, lo conferma anche il conflitto con l'amico e l'editore veneziano Francesco Sansovino. Guicciardini gli aveva mandato il testo per sentire la sua opinione in merito. Sansovino pubblicò l'opera citando dovutamente il nome dell'autore, ma Guicciardini lo considerò un abuso, e nell'apertura dell'edizione di Anversa si lamentava: "mi è stata fatta una burla a Vinetia, stampatami l'opera, mutato il titolo, levata la pistola, et scambiatomi il patrone della dedicatione". Quali potevano essere i motivi di questa burla? Un malinteso o un equivoco, qualche problema finanziario, visto che le questioni di fama e merito letterario non c'entravano di certo? Sarà stata la dedica al Duca di Seminara che manca nell'edizione veneziana che Guicciardini considerava tanto importante? Oppure Guicciardini voleva attribuire all'editore veneziano la colpa di alcune narrazioni che potevano provocare attriti con

la censura e che lui stesso si preoccupò di modificare nelle edizioni di Anversa? E perché tanta fretta nel dare l'opera alle stampe? Qualunque sia la risposta che solo ulteriori ricerche negli archivi potranno dare¹⁰, certo è che a uno strepitoso successo hanno pensato tutti.

Le esitazioni circa il titolo dell'opera: *Ore di ricreazione* o *Detti e fatti memorabili*, riflettono i suoi due aspetti fondamentali: il carattere didattico e quello d'intrattenimento, che si lasciano facilmente ricondurre alle tipiche preoccupazioni degli autori di quel tempo di unire la "gravezza" alla "piacevolezza", l'"utile" alla "grazia". L'intento pedagogico non ha bisogno di giustificazioni; quello d'intrattenimento invece sì: "la melancolia [si deve] sfuggire per ogni verso, [...] perché non solamente ella guasta et consuma per più vie il corpo, ma corrompe e diserta l'animo medesimo"¹¹. Di ambedue gli aspetti parla Guicciardini nella prefazione. Vuole presentare la sua materia "succintamente", secondo le regole di una "tollerabil composizione", dopo una "diligentissima scelta di tutto il raccolto", per dire "come una ghirlanda", nella quale – "talvolta per variare et rendere prospettiva più vaga" – decide di "mescolarvi qualche fioretto selvaggio, o di poco odore, pur che'l colore fusse leggiadro et vivo". Questa ghirlanda è composta quindi di varie forme: vi si trovano brevi narrazioni composte secondo le regole novellistiche, in cui vengono trattati motivi ripresi da favole esopiche, fiabe popolari, cantari, mitologia, cronaca scandalistica, ecc. Accanto ad esse, ci sono semplici elenchi delle sentenze che il Guicciardini considera le più significative degli autori che ammira e rispetta, ma che lascia praticamente senza alcun commento, e poi altre liste di proverbi e di giudizi di persone celebri su un dato argomento, componimenti poetici, dialoghi.

Tuttavia, in questa ghirlanda di vari colori c'è un tratto comune che unisce tutti i capitoletti guicciardiniani ed è la posizione strategica riservata alla parola. Essa occupa una posizione centrale in quelle parti della raccolta che non hanno un carattere narrativo: per esempio quando il valore e l'abilità di una sentenza viene elegantemente illustrata e approfondita con alcune citazioni tratte da poeti celebri, o quando l'autore si dilunga in elencazioni di domande retoriche, oppure quando presenta piccoli repertori di detti famosi attribuiti a un autore o relativi a un argomento. Lo si vede nelle stesse formule introduttive che frequentemente si limitano a informare il lettore che "X dice che ..", o che "richiesto di ..., X rispose che ...". Ed è pure caratteristica la distribuzione di accenti che l'autore della raccolta ribadisce: "Dappoi che noi habbiamo raccontato molte facetie che consistono in detti, ne voglio raccontare una che consiste in fatti"¹². Il pieno valore della parola si manifesta tuttavia, quando alle qualità della forma e del contenuto si aggiunge l'arte del suo impiego: essa vale in quanto l'espressione di quella "prontezza d'animo e di linguaggio" che è "propria de' valent'huomini"¹³.

Lo illustrano le parti narrative, il cui obiettivo principale consiste il più delle volte nel formare una cornice a un motto, a una sentenza, un proverbio, una pronta risposta. Si tratta di un modello e di una linea di tradizione diffusa e antica che facilmente si può far risalire al *Novellino*, dove l'interesse principale del narratore consiste nel ricordare i "fiori di parlare". Nell'*Ore di ricreazione* la funzione del racconto è quella di mettere in rilievo sia l'importanza del significato, sia l'abilità della forma, sia l'opportunità del

momento in cui si realizza la parola, la quale può assumere a sua volta funzioni molteplici: insegnare e ingannare, salvare e perdere, chiarire e oscurare, punire e ricompensare, attaccare e difendere, ferire e consolare. L'arte della parola viene rappresentata con più efficacia nei frequenti dialoghi, che di solito si svolgono in pubblico tra un "saggio" e un "semplice" o un "vizioso" (ma può ben trattarsi di un banchetto di "gentiluomini filosofanti"). Questa forma elementare – di poche battute scambiate direttamente – si presenta in una delle tre varianti: "botta e risposta", "concorrenza" tra due giudizi, di cui uno si rivela più profondo, "opposizione aperta" tra la verità e la falsità. La semplicità di queste formule rende le norme dell'arte della parola univoche, mentre il loro carattere generico e universale viene sottolineato dal fatto che le polemiche ricordate dal Guicciardini spesse volte non riguardano direttamente la situazione dei protagonisti, ma temi astratti. Anche se a volte pericolosamente vicina all'aggressività¹⁴ – laddove nel dialogo prevale l'aspetto di attacco-difesa – l'arte della parola inserita nel dialogo diventa una parte fondamentale della vita civile, per chi è cosciente "in che modo utilmente e con lodi si conversa con li huomini" e come "con degna risposta si confondono gli arroganti"¹⁵.

L'arte della parola può inoltre rivelarsi uno strumento efficace e "molto salutare" in varie situazioni della vita pratica, non solo inducendo gli altri a cambiare i loro atteggiamenti, ma perché "un bel motto [salva] talhora altrui da danno & vergogna" e "una pronta risposta [trae] talhor l'uomo dal periglio"¹⁶. La parola può esprimere anche la ribellione contro le limitazioni e le sfortune che porta la sorte; prendere il rischio di dire la verità in faccia a qualcuno che se ne potrà vendicare, scherzare quando si è disperati, rivelare i propri segreti, prendere le distanze dalla propria persona, mettere in questione gli stereotipi: ecco solo alcuni modi per non rimanere passivi di fronte alla vita. Essi si rivelano di solito positivi per chi ha il coraggio e la forza di adottarli. La parola ribelle significa il trionfo dello spirito sulla prepotenza e sull'irrazionalità delle forze esterne. L'arte della parola è tanto più degna di lode, in quanto essa può facilmente degenerare in abuso, inganno, insolenza, provocazione senza senso. Essa può volontariamente, infine, rinunciare a questi suoi legami con la vita, sprofondando nell'assurdo, nel grottesco, nel comico liberato da ogni impegno.

L'arte della parola non soltanto occupa la posizione centrale e strategica all'interno della raccolta, ma è la raccolta stessa che si situa all'interno di tale prospettiva, che è la chiave dell'impegno del Guicciardini, la principale motivazione della relazione che l'autore instaura con i suoi lettori. Lui pure vuole servirsi della parola con grazia e abilità, quando avverte di aver mischiato del proprio con quello della fonte – "secondo che mi è paruto meglio et di più vaghezza" – e lui pure la considera uno strumento efficace dell'incivilimento, che porta "honore et utile". Ponendosi come tramite tra il suo pubblico e "gli autori più pregiati", di cui vuole trasmettere il messaggio, sfruttando "cotidiani colluij" e "le materie che dal Latino, dal Francese et anco dallo Spagnuolo ho cavate (dall'Italiano mi sono astenuto, ma non del tutto), alcuni bei versi d'eccellenti Poeti Italiani, anche quelli di ottimi autori Latini tradotti da me et alcuni posti latinamente senza la traduzione"¹⁷, egli è nello stesso tempo servitore e padrone della parola, alla quale confida un compito estremamente serio.

Nell'edizione veneziana si annunciava già nel titolo che i "detti e fatti piacevoli e gravi raccolti dal Guicciardini" saranno "ridotti a moralità". Nell'avvertenza l'autore

chiariva ancora più dettagliatamente il suo proposito di scegliere e presentare tra le sue postille quelle che sono "tendenti a moral piacevolezza", completandoli di un titolo che "sustanzialmente ammonisca il lettore, et diagli subito lume di tutta la cosa e sententiosamente gli dimostri a che fine ella tende et qual frutto partorisca". Saranno "motti piacevoli e gravi" che hanno "molto del buono" e anche se l'autore si permette di modificarli, bada bene affinché sia "servata integra la sentenza". Il lettore che eventualmente avvertirà qualche diversità tra il testo guicciardiniano e una versione conosciuta in precedenza non si dovrebbe "per nulla adombrare o gavillare, massimamente che diversità e discordanze si fatte non gettano all'effetto della cosa et alla gratia et utilità non sono di alcun momento".

Qual'è la moralità che il Guicciardini vorrebbe propagare con tanta chiarezza? Ricorrendo alla formula adottata nell'*Ore di ricreazione* – piccoli capitoli dedicati a singoli episodi riassunti in titolo-sentenza, o liste di aforismi, proverbi e massime – l'autore rinuncia evidentemente a tracciare una visione sintetica e globale, ma si concentra piuttosto sulla prospettiva che sembra esaurirsi nella molteplicità dei casi. E' la frequenza, con cui ritornano alcuni motivi costanti, assieme al numero dei casi rappresentati¹⁸, che permettono di individuare i pilastri della visione del mondo guicciardiniana e la moralità che ne risulta. Non si tratterà di una visione e di una moralità originali; anzi, la raccolta sembra portare alla perfezione una saggezza piena di erudizione e di cultura libresca, di espressione "leggiadra" e elegante, ma assai stereotipata. Ciò non toglie che proprio in quegli stereotipi si rifletta forse non solo l'esperienza personale di un uomo come Lodovico Guicciardini, ma anche più generalmente il carattere di quei tempi.

Il mondo – benché in linea di principio governato da Dio – è soggetto soprattutto al caso e alla fortuna, che di solito fanno sì che prevale la cattiva sorte e "le allegrezze di questo mondo durano poco"¹⁹. L'autore ricorda regolarmente – ricorrendo all'autorità dei filosofi e dei poeti – che "mutabilissimo è lo stato delle cose umane e perciò conviene prepararsi a tolerar l'una e l'altra fortuna", e ammonisce: "l'uomo deve aver sempre nella mente d'esser stato nato sottoposto a tutti i colpi di fortuna"²⁰. Ciò non lo libera tuttavia della responsabilità per la propria vita: "l'uomo non può scusare le colpe sopra il destino" e "chi non è savio, paziente e forte, / lamentasi di sé, non della sorte"²¹. Sembra quindi ovvio che se della fortuna non ci si può fidare, bisogna tentare di "tenerla sotto, sbatterla e urtarla, perché si vede che ella si lascia più vincere da questi che da quelli che freddamente seco procedono"²². In questa realtà così variabile esiste però qualche cosa che non sia soggetto alla fortuna ed è la virtù: "la fortuna non può far tristo, né vile, né temerario, che io non posso usare la prudenza, la fortezza e le altre virtù, che in ogni evento fanno vivere l'uom costante e felice a dispetto di qualsivoglia fortuna"²³. La virtù garantisce quindi quella poca sicurezza cui l'uomo può aspirare e che consiste nella costanza della vita interiore.

Infatti, tra le figure umane di cui parla Guicciardini si può fare una netta distinzione tra quelli che sono savi e virtuosi, e quelli che sono considerati folli. L'uomo savio è capace di barcamenare tra le cose mondane con onestà, onore, relativa sicurezza e ottimi risultati. La sua saggezza è condita con una forte dose di amarezza: essa è frutto di esperienze di sconfitte che rendono l'uomo cauto, facendogli capire che

bisogna badare incessantemente ai propri interessi, senza fidarsi degli altri. Una delle caratteristiche fondamentali dell'uomo savio è appunto la capacità di riflettere e trarre un insegnamento da tutto ciò che si osserva. Addirittura

i pazzi porgono più utilità a' savi, che i savi non porgono a' pazzi, perché i savi, veggendo li errori e stoltizie de' pazzi, le gustano e considerano e così si fanno più cauti e più prudenti. Ma i pazzi, veggendo i modi onesti e civili de' savi, non vi pongono mente e però non ne traggono utilità alcuna²⁴.

Il savio sa anche sfruttare a suo vantaggio ciò che dicono di lui i suoi nemici, "che essi sono i primi che conoschino li tuoi errori", ma soprattutto è consapevole "quante sia utile ed efficace il buon consiglio", il quale "è più che necessario per ognuno"²⁵. Infatti, "un buon consiglio supera un esercito"²⁶ ed evidentemente quei buoni consigli non solo ci arrivano direttamente da persone esperte, ma anche da parte di quegli eccellentissimi ingegni e autori, di cui si fa portavoce il Guicciardini presentando "fatti e detti piacevoli e gravi di diversi Principi, Filosofi et Cortigiani". L'uomo savio saprà insomma, mettere a profitto e apprezzare anche l'impegno del nostro autore. Sarà inoltre coltivatore degli studi e delle lettere, perché "saggi e fedeli consiglieri sono i libri" e portano la "cognizione del vero e perfetto bene dell'uomo che consiste nella virtù e nella verità"²⁷. Guicciardini chiarisce perché "la vera filosofia è il sommo bene terreno o più tosto divino"; la ragione ne è che "ella insegna a conoscere il bene e il male, e ci ammonisce per dritta ragione a fuggire questo e a seguire quello, facendoci vivere saggi e prudenti, allegri e contenti in ogni stato e condizione, donde procede interamente il riposo dell'animo e dello spirito", è superiore alla natura istintiva, per cui "gli uomini sono inquieti e perturbati, non mai contenti del bene, che hanno aspirar sempre a quel che non hanno, dolenti e mesti del non ottenere: il servo alla libertà, l'ignobile alla nobiltà, il nobile alla ricchezza, il ricco alla signoria, il signore al regno e il re alla monarchia e imperio di tutto il mondo"²⁸.

Questo ideale della saggezza sembra quindi riflettere una costante ricerca di pace, un'evasione dalle vicissitudini della vita, che significano inevitabilmente una sconfitta. Il pessimismo riecheggia anche nei ripetuti ammonimenti alla rassegnazione: "la vera sapienza dell'uomo è di saper accomodarsi – o di accomodare l'animo – in ogni evento", e nel ritornare a parlare della vanità delle cose di questo mondo, in cui le apparenze ingannano e "le umane operazioni da una banda sono degne di riso, dall'altra di pianto"²⁹. Il mondo è pieno di ingiustizia: "la forza opprime e soffoca la ragione", "l'armi e la forza sono le ragioni e i titoli dei tiranni", "in tra i deboli contra i potenti non si mettono gli astuti", e "le leggi umane sono simili alle tele de' ragnateli, che sì come queste i minori animali ritengono e alli maggiori cedono, così quelle i poveri e i debili costringono, i ricchi e li possenti lasciano passare"³⁰. Il Guicciardini sembra convinto che "il male di questo mondo è più che il bene" e ricorda che "la vita umana non si può passare in modo alcuno senza molestia", citando Boiardo:

Ahi, vita umana trista e dolorosa,
nella qual mai diletto alcun non dura;

sì come alla giornata luminosa
 vien dietro incontinente notte scura,
 così non fu giamai cosa gioiosa,
 che non fusse mischiata di sventura.
 Ma ogni diletto è breve, via trapassa
 la doglia sempre dura e mai non lassa³¹.

Certo, non sono osservazioni originali, significativo pare piuttosto il fatto che il Guicciardini si sia riallacciato ad una linea di tradizione che nella saggezza e nella filosofia vedeva piuttosto la consolazione contro le delusioni e le amarezze. La cultura dotta non ha tuttavia nella proposta del Guicciardini nulla di pedantesco, e se la sua raccolta "di ricreazione" riscontrava un grande successo, ciò era dovuto indubbiamente a tale impostazione; il libro portava una consolazione accessibile e piena di buon senso, un messaggio di serena rassegnazione a chi aveva bisogno di tale consiglio.

La saggezza è sempre accompagnata – si direbbe in maniera naturale – dalla virtù, la quale rappresenta quel bene dell'animo, dal quale deriva il massimo della felicità: "la vera felicità consiste nella virtù"³². La virtù decide della nobiltà dell'uomo, in quanto "non è virtù di nascere nobile, ma il farsi virtù e nobiltà"³³. "La virtù è necessaria e utilissima in qualunque stato o fortuna", su di essa "si deve fondare la potenza dell'uomo", e chi non la possiede "in verità morto è quantunque ci viva"³⁴.

L'uomo savio e virtuoso si scontra costantemente non solo con la malignità del destino, e genericamente delle cose di questo mondo, ma anche più concretamente con la cattiveria e la stupidità, o piuttosto la follia dei suoi simili. La pazzia ha il suo valore, in quanto la natura l'ha creata "acciocché si possa conoscer meglio, quanto onore merita la sapienza nelle cose umane"³⁵. Essa è frutto dell'ingenuità, dell'ignoranza o dall'inesperienza, ma spesso nasce da diverse forme d'intemperanza: vanità, incontrollate speranze, ingenuità, desideri e aspirazioni assurde, stravaganze e umori sottili. Tantissime volte la pazzia è uno stato mentale provvisorio, provocato dal mancato controllo di sé stessi. Abbandonarsi all'amore, abusare del vino, cedere all'ambizione – ecco alcuni dei pericoli che minacciano l'uomo savio ad ogni istante. Sarebbe difficile dire se gli effetti della pazzia siano meno nefasti di quelli della cattiveria; la pazzia e la malizia stanno del resto vicinissime l'una all'altra. L'essere umano resta così sospeso tra i due opposti: "sì come l'uomo – quando egli obbedisce alla ragione – è il migliore di tutti gli animali, così – quando egli non l'ubbidisce – è il peggiore di tutti"³⁶.

Infatti, l'autore sembra passare da un opposto all'altro, quando parla della natura dell'uomo. Se delle volte "si manifesta in tutti i modi che l'uomo è più eccellente di tutti gli animali", visto che "Dio l'ha fatto diritto e volto col viso, acciocché meglio possa contemplare il cielo" (benché poi "rari siano quelli che si possono meritamente chiamar uomini"), altre volte l'uomo è rappresentato come "abietto e dappoco" e si afferma che "la natura dell'uomo è più tosto inclinata al male che al bene", che "la malignità della natura umana deve aver materia da sfogarsi" e "li uomini sono troppo diligenti per li beni temporali e poco per li eterni"³⁷. Sembra quindi logico che "gli uomini ignoranti e vili di natura debbino essere fuggiti e reputati per rustici, i virtuosi

e magnanimi debbino essere ricercati e stimati per nobili di qualsivoglia razza che sieno"³⁸.

Certamente una opposizione così netta tra il "positivo" e il "negativo", tra il "bianco" e il "nero" era dovuta al fatto che il Guicciardini voleva rendere più incisiva ed efficace la "moralità", cui riduceva – come avvertiva il titolo veneziano – tutto ciò che raccontava. Alle tecniche "didattiche" si deve forse anche l'insistenza sull'importanza del "buon consiglio" – di cui il lettore troverà una quantità nella raccolta – utile in ogni occasione e per tutti, perché nessuno è mai libero dal pericolo della follia. In tale cornice si situano gli ammaestramenti concreti dell'autore. Vi si parla del denaro argomento quasi scontato nella raccolta di un mercante, che per la maggior parte della sua vita dovette combattere con problemi finanziari. E' vero che "i danari sono il nerve di tutte le cose" e "chi non ha danari vive morto tra i vivi", ma al tempo stesso essi sono nemici della virtù: "le gran ricchezze dei padri impediscono comunemente l'acquisto delle virtù ai figliuoli"; in ogni caso è "cosa detestabile e brutta lasciar dominar l'oro in ogni cosa"³⁹. Il Guicciardini parla con sentita amarezza del mondo in cui il danaro è diventato tiranno: non soltanto impedendo quel "riposo dell'animo e dello spirito" che egli stimava tanto, ma provocando dichiarazioni sfacciate, o addirittura ciniche:

"purch'io sia ricco altrui mi chiami tristo,
che nessun cerca s'altri è buon ma ricco:
non perché o donde ti domanda alcuno,
ma ti domanda sol quel che possiedi.
E ciascun tanto appunto sie stimato
quanto sarà la sua copia di ricchezze"⁴⁰.

Un altro argomento su cui l'autore ama frequentemente ritornare è la lealtà e la falsità nei rapporti umani. Il tradimento e l'inganno attendono ognuno ad ogni passo nelle relazioni d'amore, di amicizia, di lavoro. Essere cauti e sospettosi è il dovere di ciascuno, se può essere "scusabile l'essere ingannato dalli amici", "reprensibile è lasciarsi ingannar da' nimici", perché è segno di una totale negligenza dei propri interessi⁴¹. La falsità si esprime nelle adulazioni, nella finta virtù, nell'ipocrisia; nondimeno l'importanza attribuita a vari tipi di prova per verificare la sincerità dei sentimenti. Parlando dei quali, il Guicciardini dedica, naturalmente, molto spazio ai problemi della vita matrimoniale. I racconti e le battute tratte dalla tradizione comica – sia quella misogina, sia quella che si scatenava piuttosto contro mariti deficienti – si alternano con esempi di donne virtuose e degne di ogni rispetto, e con reminiscenze di quella trattatistica che parlava dei doveri e delle tribolazioni di chi era responsabile di una famiglia.

Da tutti questi piccoli episodi e brevi capitoletti della raccolta guicciardiniana emerge quindi un carattere ideale: di un uomo colto e tranquillo, sensibile al suo onore, ragionevole, modesto e costante, coraggioso e magnanimo, prudente, giusto, pacato, incorruttibile; immunizzato invece all'ambizione, all'invidia, alla superbia, alla collera, alla stupidità, alla vanità. Con tutto ciò, un uomo saldamente radicato nella realtà che gli sta attorno. Un uomo in grado di controllare la sua vita, similmente ad un architetto che controlla la costruzione di un edificio secondo il progetto preparato:

precedenza. Un uomo forte, insomma, che non vuole essere un giocattolo dell'imprevedibile fortuna o del caso. Se assai evidente sembra il legame ideale con alcune proposte umanistiche e con autori come Leon Battista Alberti per esempio, altrettanto significative sembrano altre caratteristiche salienti della visione guicciardiniana: il contesto in cui si realizza quell'esistenza ideale è la vita di un gentiluomo, vicino alla corte e alla figura del principe, ma nello stesso tempo sembra evidente l'impatto dell'esperienza personale dell'autore. Insomma, una lezione del *Cortegiano*, verificata fuori dell'Italia e permeata di un filosofia "quotidiana", che nello stoicismo trova un rimedio alle delusioni. Emblematica mi pare quindi la figura di colto erudito dilettante che appare nei ragionamenti del Guicciardini come *gentiluomo filosofante*. Non a caso il titolo veneziano poneva la figura del cortegiano accanto al filosofo. E se *L'Ore di ricreazione* risalgono alla tradizione fiorentina di Piovano Arlotto, Bracciolini e Poliziano (il Guicciardini chiama nel suo testo "nostri" i fiorentini), esse sono nello stesso tempo una testimonianza della lunga strada che quel genere di scrittura ha percorso non solo dal punto di vista geografico, ma anche ideologico e letterario per diventare ora internazionale.

Note

¹ La situazione è cambiata dopo la pubblicazione dell'edizione critica: Lodovico Guicciardini, *L'ore di ricreazione*, a cura di A.-M. Van Passen, Bulzoni Editore (Biblioteca del Cinquecento 49), Roma 1990.

² Per una recente bibliografia di studi guicciardiniani, cfr. D. Aristodemo, A.-M. Van Passen, *Bibliografia degli studi dedicati a Lodovico Guicciardini*, in P. Jodogne (ed.), *Lodovico Guicciardini (Florence 1521 – Anvers 1589)*, Peeters Press, Leuven 1991, pp. 349-354, e inoltre Lodovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, ed. critica a c. di D. Aristodemo, Amsterdam 1994.

³ Per la biografia, cfr. R. H. Touwaide, *Messire Lodovico Guicciardini, gentilhomme florentin*, B. de Graaf (Bibliotheca humanistica et reformatrica 14), Nieuwkoop 1975.

⁴ Gli studiosi esprimono diversi giudizi sulle motivazioni di Lodovico: per R. Ridolfi il suo interesse per l'opera dello zio ebbe soltanto un fondo di profitto personale e economico, mentre per D. Aristodemo si trattava di affinità intellettuali, come confermerebbe poi l'impegno di Lodovico nel comporre i propri *Comentarii delle cose più memorabili seguite in Europa*, nonché una silloge di sentenze tratte dalla *Storia d'Italia*.

⁵ Cfr. A.-M. Van Passen, *L'"Ore di ricreazione": les traductions françaises, allemandes et anglaises*, in P. Jodogne (ed.), *Lodovico Guicciardini*, cit., pp. 203-211; ciò giustificerebbe forse il motivo per cui all'Accademia Polacca si parla di un autore fiorentino di lingua e per il modo di pensare, e fiammingo per residenza e cittadinanza.

⁶ Per l'edizione critica cfr. qui sopra n. 1. Principalmente mi sono servito delle edizioni *L'Hore di recreatione di M. Lodovico Guicciardini Patritio Fiorentino, Rivedute di nuovo, aumentate assai & ripartite in tre libri con buon ordine dal medesimo autore*, Anversa, appresso di Pietro Bellerio, col privilegio 1583. Le note alle citazioni rimandano alle carte di quest'edizione, oppure ai numeri dell'edizione Van Passen. Lo stato attuale delle ricerche sul Guicciardini e la sua opera è presentato in P. Jodogne, *Lodovico Guicciardini ...*, cit., e D. Aristodemo, *Introduzione a Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, cit.

⁷ Poggio Bracciolini, *Facezie*, a c. di M. Ciccuto, B.U.R., Milano 1983 (testo latino a fronte).

⁸ *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a c. di G. Folena, Ricciardi, Milano-Napoli 1953.

⁹ Angelo Poliziano, *Detti piavecoli*, a c. di T. Zanato, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (Bibliotheca Biografica), Roma 1983.

¹⁰ Mi sembra che troppo facilmente i critici abbiano creduto finora – anche nella recent edizione critica – alle parole del Guicciardini medesimo, al quale forse faceva comodo – mentre introduceva alcune modifiche nell'edizione che dava alle stampe ad Anversa – prendere a tempo stesso le distanze dalla sua versione veneziana. I motivi di questo atteggiamento potrebbero forse dedurre dalle differenze tra le due edizioni.

¹¹ L'edizione di Anversa 1583, c. 76.

¹² Ivi, c. 61.

¹³ Ivi, c. 78.

¹⁴ Cfr. C. Segre, *Il Witz e la pragmatica del testo*, in *La comunicazione spiritosa. Il motto a spirito da Freud a oggi*, a c. di F. Fornari, Sansoni, Firenze 1982, pp. 165-185.

¹⁵ L'edizione di Anversa, cc. 102, 22.

¹⁶ Ivi, cc. 9, 27, 37.

¹⁷ L'introduzione all'edizione citata.

¹⁸ Nell'edizione critica di A.-M. van Passen i capitoli sono 727, ma bisogna aggiungerne anche altri che compaiono solo in alcune edizioni e vennero col tempo eliminati (circa una cinquantina).

¹⁹ L'edizione Van Passen, 254.

²⁰ Ivi, 463, 624.

²¹ Ivi, 60, 395.

²² Ivi, 482.

²³ Ivi, 549.

²⁴ Ivi, 286.

²⁵ Ivi, 366, 697, 713.

²⁶ Ivi, 353.

²⁷ Ivi, 638, 643.

²⁸ Ivi, 648, 519.

²⁹ Ivi, 128, 711.

³⁰ Ivi, 65, 228, 257, 446.

³¹ Ivi, 696, 245.

³² Ivi, 646.

³³ Ivi, 349.

³⁴ Ivi, 609.

³⁵ Ivi, 217.

³⁶ Ivi, 386.

³⁷ Ivi, 565, 654, 656, 667, 668, 677.

³⁸ Ivi, 698.

³⁹ Ivi, 635, 717, 389.

⁴⁰ Ivi, 121.