

# Riscritture cinquecentesche della cornice del "Decameron"

Autor(en): **Picone, Michelangelo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **38 (2000)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-267006>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## RISCRITTURE CINQUECENTESCHE DELLA CORNICE DEL *DECAMERON*

Basta dare un'occhiata alla produzione letteraria del Cinquecento in Italia per rendersi conto di quanto la novella sia profondamente radicata nella cultura del tempo<sup>1</sup>. Mentre chi scrive novelle nel corso del Quattrocento rimane di solito ancorato a questo unico genere narrativo (basti pensare a Masuccio Salernitano o a Sabadino degli Arienti), un novelliere cinquecentesco, diciamo così, di professione non esiste. Non c'è lo scrittore solo di novelle; ma quasi tutti i grandi scrittori del secolo scrivono anche novelle. Non solo gli autori di poemi cavallereschi (ad esempio Ariosto) inseriscono delle novelle nelle loro opere epico-romanzesche, ma anche intellettuali impegnati nella riflessione politica o storica (come Machiavelli) sentono il bisogno di cimentarsi ad un certo punto della loro carriera letteraria con il genere novellistico. Per non parlare dei cosiddetti « poligrafi » (tipo l' Aretino e il Doni) che non possono fare a meno di accogliere nei loro zibaldoni letterari numerose narrazioni a carattere novellistico. Sintomatico il fatto che il genere più

---

<sup>1</sup> La bibliografia sulla novellistica cinquecentesca è ingente: rimane però ancora fondamentale il secondo volume della *Novellistica* di Letterio Di Francia, Milano, Vallardi, 1925; fra i lavori più recenti menzioniamo: Bruno Porcelli, *La novella del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973; Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca fra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987; *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1989 (importanti gli interventi di Marziano Guglielminetti, Michel Plaisance, Renzo Bragantini, Laura Riccò, Jon R. Snyder); Marziano Guglielminetti, «La novella, la fiaba, il romanzo», in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Utet, III, 1990, pp. 413-64; lacunoso e deludente è il capitolo di Salvatore Nigro, «Forme brevi nel Cinquecento», in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Franco Brioschi, Torino, Bollati Boringhieri, II, 1994, pp. 407-22; Riccardo Bruscastelli, «La novella e il romanzo», in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, IV, 1996, pp. 835-907.

rappresentativo del secolo, il trattato (ad esempio quello del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione), non si limita ad esaltare la figura del novellatore, identificato col perfetto cortigiano, ma esibisce anche un'abbondante esemplificazione novellistica. Il Bibbiena, chiamato nel *Cortegiano* a fornire esempi pratici di novelle da raccontare a corte, è autore a sua volta di una delle commedie più famose del Cinquecento, la *Calandria*, nella quale si dimostra (fin dal titolo) la diretta discendenza di questo genere, oltre che dai modelli classici, dall'archetipo novellistico italiano, il *Decameron* di Boccaccio. Anche coloro che verso la fine del secolo si dedicheranno a comporre opere quasi esclusivamente novellistiche, costruiranno questi testi non più come mere collezioni di racconti, ma come contenitori destinati ad accogliere ogni sorta di espressione artistica, ogni genere letterario, dalla lirica al dialogo. È questo il caso dei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli, opera veramente globale, dove la novella è solo una parte del tutto, la parte non più centrale, e comunque non quella dominante.

Accertato *chi* scrive novelle nel Cinquecento (praticamente tutti...), dobbiamo ora cercare di capire *perché* si scrivano tante novelle: quali sono cioè le ragioni della straordinaria diffusione del genere. Ci sono prima di tutto delle ragioni storiche e antropologiche, che qui basterà solo accennare. La vitalità del genere è anche dovuta alla capacità che esso ha di agire come specchio magico della realtà nella quale i suoi fruitori vivono. La novella riproduce l'uomo del Rinascimento nella sua realtà storica e quotidiana, nella varietà e molteplicità delle sue azioni e passioni (alte e basse, belle e brutte, comiche e tragiche), ma anche nei suoi sogni (accanto alla novellaverità si afferma la novella-fantasia, la fiaba) e nei suoi incubi (che fanno affiorare tematiche inquietanti e perturbanti, come quella del «doppio»). Meglio di ogni altro genere narrativo la novella risponde inoltre al bisogno di racconto che caratterizza la natura umana; bisogno che oggi viene soddisfatto accendendo il televisore, o leggendo il giornale, ma che in passato poteva essere appagato solo dai *fabulatores*: dai predicatori e dai giullari prima, e dai novellieri dopo. Nel Medioevo esistevano dei luoghi e dei tempi per questa affabulazione collettiva: si andava in chiesa, durante il periodo quaresimale, soprattutto per ascoltare le prediche, che erano piene di *exempla*, racconti ricavati dalle vite dei santi ma anche dalla narrativa profana; e finita la messa si assisteva agli spettacoli allestiti dai giullari nelle piazze antistanti la chiesa, basati anch'essi su racconti, spesso parodici

rispetto a quelli ascoltati poco prima. Il grande merito di Boccaccio (preceduto dall'autore del *Novellino*) è stato proprio quello di sottrarre ai predicatori e ai giullari la proprietà esclusiva del racconto; non solo, scrivendo il *Decameron* egli ha innalzato delle narrazioni prive di valore artistico ai fastigi della grande letteratura. È così che l'*exemplum* (il racconto utilizzato dai predicatori per ammaestrare i loro fedeli) e il *fabliau* (il racconto di cui si servivano i giullari per far divertire i loro spettatori) sono diventati novella<sup>2</sup>.

Quanto abbiamo appena detto ci porta a capire le ragioni più squisitamente tecnico-letterarie del successo riservato alla novella in epoca rinascimentale. È la presenza modellizzante di un grande capolavoro novellistico come il *Decameron* che spiega tale successo. Con Boccaccio il racconto tradizionale viene rinnovato, sottratto cioè alla sua marginalità e improvvisazione; esso si prepara così a diventare un genere elevato dal punto di vista retorico e stilistico, codificato nelle sue regole compositive (e questo già prima dell'apparizione della *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani)<sup>3</sup>. Di conseguenza la novella, come già la lirica e l'epica, oltre ad acquistare una maggiore capacità riproduttiva, riesce a raggiungere una fetta molto più vasta di pubblico: è infatti fruibile non più collettivamente, in luoghi pubblici come la chiesa o la piazza, ma individualmente, attraverso la lettura personale condotta nella propria camera, o la recita fatta davanti a piccoli nuclei sociali omogenei, nella sala di una corte signorile o di una casa borghese. La rivoluzione operata dalla novella boccacciana nelle modalità di produzione e ricezione ha avuto degli effetti certamente di lunga durata. Non è che i novellieri hanno soppiantato i predicatori e i giullari (benché ne abbiano ristretto l'ambito di azione), ma si sono progressivamente resi conto delle forti responsabilità letterarie connesse colla loro attività fabulatoria. La promozione del genere ha comportato cioè un parallelo processo di elevazione autoriale. Affinché lo scrittore di novelle possa innalzarsi alla dimensione di « autore », deve comporre un'opera che si dimostri all'altezza dei canoni che sono da tutti riconosciuti e accettati. Il nostro

---

<sup>2</sup> Si rinvia, per un maggiore approfondimento del problema, a Michelangelo Picone, « Il racconto », in *Manuale di Letteratura italiana*, cit., I, pp. 587-696, soprattutto alle pp. 587-624.

<sup>3</sup> Cfr. Picone, *op. cit.*, pp. 625-54.

compito ora è quello di mostrare come si articoli, nell'arco del secolo, questa ricerca di « letterarizzazione » della novella, e come essa diventi sempre più importante e impellente.

Due sono le forze che spingono gli autori del Cinquecento verso una simile *mise en oeuvre* della novella: una esogena, quale traspare dalla trattatistica coeva, e una endogena, che si rivela nella concreta pratica novellistica. Per quanto riguarda la prima, sarà sufficiente rievocare la caratterizzazione proposta da Castiglione del cortigiano come uomo faceto, abile cioè nell'utilizzare a tempo debito il suo repertorio mentale di facezie. E la facezia viene definita da Castiglione in termini che ricordano da vicino la novella medievale, dal *Novellino* al *Decameron*: « un parlare piacevole che induce riso e festa »<sup>4</sup>. Il perfetto uomo di corte si identifica così con l'autore storico di racconti di motto o di beffa; è colui che dimostra di avere la dote, non tanto naturale quanto artificialmente acquisita e studiosamente sviluppata, dell'affabulatore. Infatti, se il Toscano non deve fare nessuno sforzo per essere faceto, dato che è la natura stessa che gli detta dentro quello che deve dire in ogni occasione della vita (è la tesi sostenuta nel *Cortegiano* da Federigo Fregoso), il non Toscano invece, dovendo impegnarsi per sopperire alla sua insufficiente dotazione naturale di spirito, riesce ad imprimere alla facezia la perfetta forma d'arte (a tale posizione si attengono nel trattato Pietro Bembo e il Bibbiena). La capacità di presentare questa forma d'arte acquisita come dote naturale congenita traduce l'ideale castiglionesco della « sprezzatura », ma emblemizza anche l'aspirazione letteraria dei maggiori novellieri del secolo. Su basi teoriche analoghe poggia il classicismo delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo. Il « boccaccismo » prosastico (parallelo al petrarchismo poetico) che viene qui propugnato comporta l'*imitatio* non solo della lingua e dello stile del *Decameron*, ma anche dei contenuti tematici e ideologici (o almeno di una selezione di essi), e soprattutto dell'organizzazione di questi contenuti in una struttura complessa e completa, in un'opera insomma finita<sup>5</sup>. Il classicismo

<sup>4</sup> Fondamentale per la teoria della novella è il secondo libro del *Cortegiano*, capp. xlii-c (se ne veda l'edizione, a cura di Carlo Cordié, nelle *Opere* di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa e Benvenuto Cellini, Milano, Riccardo Ricciardi, 1960).

<sup>5</sup> Cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, libro I, capp. xiv-xviii (nel volume

volgare di Bembo, come già quello latino di Lorenzo Valla, si propone in effetti di fondare una nuova letteratura italiana sul modello della più alta produzione toscana, lirica e narrativa, del Trecento. L'imitazione del *Decameron*, la riscrittura del capolavoro boccacciano, diventa così la via per arrivare alla formazione di una prosa (trattatistica ma anche novellistica) autenticamente moderna.

Bembo indicava nella cornice del *Decameron*, nella lingua e nello stile delle parti riservate all'autore e ai narratori, il modello insuperato della prosa d'arte italiana; ma intuiva anche che in questo accorgimento strutturale consisteva il segreto compositivo dell'opera. La cornice era ciò che faceva di una collezione di novelle un libro, anzi *il* libro per antonomasia della narrativa italiana. Si evidenzia in tal modo la seconda forza, interna e non esterna, che agisce nel processo di letterarizzazione della novella cinquecentesca: l'elaborazione di un macrotesto narrativo capace di produrre e di giustificare i microtesti in esso contenuti. Significativamente è a partire dalla seconda metà del secolo che l'esigenza di incorniciare una serie di racconti dentro una struttura portante si fa sentire maggiormente; essa è in qualche modo legata (per non dire direttamente ispirata) alle prese di posizione teoriche di Bembo (le cui *Prose* vengono pubblicate nel 1525)<sup>6</sup>.

Nella prima metà del Cinquecento, se facciamo astrazione dal caso abbastanza anomalo di Agnolo Firenzuola (i cui *Ragionamenti*, composti nel 1523-25, riprendono la cornice decameroniana, mentre *La prima veste dei discorsi degli animali*, adattamento attraverso una versione spagnola del *Panchatantra*, propone agli inizi degli anni '40 il secondo tipo di cornice novellistica di origine orientale: si tratta

---

delle *Opere*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966); si veda ora sull'argomento Carlo Vecce, «Bembo e Boccaccio», in *Studi e problemi di critica testuale*, 68, 1994, pp. 521-31.

<sup>6</sup> Sul problema della cornice nella novellistica cinquecentesca basterà indicare gli studi più significativi: Leonie Grädel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del «Decameron»*, Firenze, Stamperia «Il Cenacolo», 1959 (si tratta di una volenterosa tesi di licenza di Berna); Marziano Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp. 1-51; *La novella italiana*, cit. (soprattutto i saggi di Marziano Guglielminetti, Michel Plaisance e Hermann Wetzel); Béatrice Laroche, «L'espace de la 'cornice'», in AA.VV., *L'après Boccace. La nouvelle italienne au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 11-41.

comunque di opere incompiute o frammentarie, e per di più pubblicate postume nel 1548), troviamo solo composizioni novellistiche che si presentano o come «spicciolate» (è il caso della *Favola* machiaveliana di Belfagor, e della più famosa novella del secolo, la tragica *Hystoria* daportiana di Romeo e Giulietta) o sotto forma di brevi raccolte sprovviste di collegamento (tipo le *Novelle* del Molza e quelle del Cademosto). A partire dal 1550 però la situazione cambia drasticamente: abbiamo solo ampie collezioni di novelle inserite in una cornice di chiara derivazione decameroniana. In quell'anno escono infatti a Venezia – che si afferma così come la nuova capitale della novella italiana – i *Diporti* di Girolamo Parabosco e il primo libro delle *Piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola; nel 1553 compaiono invece *Le dodici giornate* di Silvan Cattaneo, oltre al secondo libro delle *Piacevoli notti*. Il seme gettato da Bembo trova dunque un terreno fertilissimo nell'opera di questi novellieri che per primi tentano di acclimatare la novella toscana nella laguna veneta. La volontà di imitare il Centonovelle boccacciano traspare fin dalla pagina del titolo: l'enfasi è posta infatti sull'elemento temporale (le «dodici giornate» di Cattaneo ammiccano vistosamente alle paradigmatiche «dieci giornate» del Certaldese, e le «notti» dello Straparola sono una garbata continuazione dei «giorni» decameroniani), oppure sulla funzione ludica del novellare (il tempo dedicato alla narrazione si caratterizza come «piacevole», è orientato verso il divertimento e il «diporto», sia nell'archetipo toscano che nei suoi derivati lagunari)<sup>7</sup>.

Nel 1554 viene pubblicata a Lucca, per l'editore Busdrago, la più importante e influente raccolta di novelle del Cinquecento: quella divisa in tre parti (la quarta apparirà postuma a Lione nel 1573) di Matteo Maria Bandello. Questa *summa* della novella rinascimentale (si compone di ben 214 racconti), sebbene elaborata nella prima metà del secolo, vede la luce solo nella seconda. La motivazione di tale significativo *décalage* fra il tempo della composizione e il tempo della diffusione è da imputare proprio alla necessità che ad un certo punto della sua carriera Bandello avverte di incorniciare i suoi racconti sparsi. È qui che si gioca la grande scommessa del novelliere lombardo

<sup>7</sup> Importanti su questo punto sono gli *Atti del Convegno di Pienza su Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno Editrice, 1993 (in particolare si vedano i contributi di Michelangelo Picone e Laura Riccò).

nei confronti del suo modello toscano. Il sistema ritrovato da Bandello per dare unità alla sua multiforme raccolta – l'epistola, indirizzata a personalità del mondo cortigiano, che spiega l'occasione in cui la novella è stata narrata per la prima volta<sup>8</sup> – ben lungi dal costituire «un rifiuto del canone boccacciano»<sup>9</sup>, rappresenta il più alto e originale omaggio reso a tale canone. Bandello si dimostra infatti fedele non alla lettera ma allo spirito della cornice decameroniana: alla sua funzionalità microtestuale (di *accessus* alla novella raccontata) e macrotestuale (di inserimento della novella nella raccolta). Nell'epistola dedicatoria (supportata dal proemio delle novelle) troviamo indicate le istanze enunciative (dall'autore al narratore, dai narratori ai lettori) che entrano in azione nella comunicazione narrativa, e che permettono la comprensione dello stesso evento narrato. Mentre però l'autore del *Decameron* trascrive i ragionamenti novellistici della brigata dei dieci narratori in un solo momento, dopo che questi si sono conclusi, l'autore delle *Novelle* bandelliane compie la stessa operazione in due momenti distinti e successivi. In un primo momento egli registra la singola novella, ancora legata alla situazione «narratoriale» in cui è stata pronunciata; in un secondo momento invece egli compie la vera e propria operazione «autorale», inserendo quella particolare novella nella sua opera. Per connotare il passaggio dalle novelle raccontate da molteplici narratori (sempre diversi fra di loro) al libro di novelle composto da un solo autore (quello «implicito», proiezione testuale dell'autore reale) Bandello scrive appunto l'epistola prefatoria, la cui

---

<sup>8</sup> Si è soliti ripetere che l'impiego bandelliano dell'epistola dedicatoria a scopo di incorniciamento discenda dal *Novellino* di Masuccio Salernitano; ancora più prossimo è però il modello della novella daportiana di Romeo e Giulietta, introdotta anch'essa da una lettera (indirizzata a Madonna Lucina Savorgnan) avente un'analogia funzione paratestuale: tanto più che Bandello, non solo riscrive quella stessa novella (è l'ottava della prima parte) propiziandone la fortuna europea, ma ricorre allo stesso narratore fittizio, avanzato nel frattempo di grado (l'«arciere veronese chiamato Pellegrino» diventa «il capitano Alessandro Pellegrino»). Assurda la recente proposta, formulata da Salvatore Nigro in un volume elegantemente stampato dalla Sellerio di Palermo, di pubblicare le sole *Lettere dedicatorie* di Bandello, non accompagnate dalle rispettive novelle, come se si trattasse di un estemporaneo epistolario cinquecentesco.

<sup>9</sup> Così come sostenuto da Giorgio Patrizi nel suo capitolo sulle «Novelle di Bandello», in *Letteratura italiana. Le Opere*, II: *Dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, pp. 517-40, alla p. 522.

finalità risulta pertanto essere perfettamente omologa a quella della cornice del *Decameron*<sup>10</sup>.

Il confronto con la cornice del *Decameron* condiziona, possiamo dire, le sorti della novella negli ultimi decenni del secolo XVI. In effetti, la presenza-assenza di un tale artificio costruttivo distingue le raccolte di novelle dalle raccolte di altri generi della narrativa breve (come il motto, la facezia o il proverbio); d'altro canto, l'amplificazione dello stesso artificio porta verso una narrazione continua, e quindi verso la costituzione di una forma narrativa nuova o rinnovata: il romanzo<sup>11</sup>. Ciò continua ad essere vero per il Nord dell'Italia, dove il ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio correda il suo *Centonovelle* (gli *Ecatommiti* usciti nel 1565) con una cornice che affabula il viaggio marino di una comitiva di persone sfuggite al famoso sacco di Roma; mentre il veneziano Sebastiano Erizzo tiene insieme le novelle delle sue *Sei giornate* (pubblicate nel 1567) con l'esile filo dei ritrovi settimanali di studenti padovani durante la pausa estiva<sup>12</sup>. La stessa cosa si può però affemmare anche per i novellieri toscani: se da un lato essi non possono accettare le posizioni del Bembo sull'imitazione della lingua e dello stile del *Decameron* (dato che quella lingua e quello stile erano nel frattempo cambiati), dall'altro lato condividono pienamente la sua valutazione del capolavoro boccacciano come opera paradigmatica della prosa d'arte italiana. Sia le *Cene* del Lasca (composte nell'arco di un trentennio, fra il 1550 e il 1580), sia i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli (pubblicati nel 1587), dichiarano implicitamente (coi titoli) e esplicitamente (nelle introduzioni programmatiche) la volontà di presentarsi come libri organici di novelle; e per raggiungere tale obiettivo riscrivono per l'ennesima volta la cornice del *Decameron*.

<sup>10</sup> Per una discussione del metodo critico qui applicato si rinvia a Michelangelo Picone, «Autore/narratori», in *Lessico critico decameroniano*, a cura di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 34-59.

<sup>11</sup> Un esempio sintomatico dell'evoluzione della cornice novellistica (soprattutto di quella delle novelle dette *in itinere*) in romanzo ci è offerto dal *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* del cosiddetto Cristoforo Armeno (ma sul vero autore dell'opera, uscita nel 1557 a Venezia, si veda Bragantini, *op. cit.*, pp. 127-50).

<sup>12</sup> Come le due ultime opere citate dimostrano, la cornice sopravvive alla ventata controriformistica che si abbatte sulle novelle (e che porterà nel 1573 alla famosa «rassettatura» borghiniana del *Decameron*), si fa anzi portavoce di tali preoccupazioni religiose e moralistiche.

Prospettata la problematica generale della ricezione che i novellieri del Cinquecento riservano alla cornice decameroniana, è opportuno ora passare ad un'analisi più particolareggiata delle singole riscritture. Procederemo per assaggi significativi e qualificanti, considerando il fenomeno letterario nei suoi tre momenti principali di sviluppo (iniziale, centrale e finale), e nei tre luoghi più rappresentativi in cui esso si è realizzato (la Venezia dello Straparola, la Firenze del Lasca e la Siena dei fratelli Bargagli). Fra l'altro le tre opere che ci accingiamo ad analizzare – le *Piacevoli notti*, le *Cene* e i *Trattenimenti* – si accomunano per la scelta dello stesso cronotopo: una scelta certo dettata da ragioni interne all'evoluzione del genere. In tutt'e tre le cornici che tengono unite queste raccolte novellistiche l'attività affabulatoria della brigata si svolge nello spazio cittadino, all'interno di un palazzo nobile o di una casa borghese (*vs* la campagna, l'esterno del giardino ameno della cornice decameroniana), durante le ore serali o notturne (*vs* quelle pomeridiane del modello), e nel periodo del Carnevale (*vs* il tempo tardo primaverile o dell'inizio dell'estate del *Decameron*).

Lo Straparola (il nome, allusivo alla capacità fabulatoria del detentore fino al limite del virtuosismo, rivela un'estrazione quasi giullaresca: di un giullare nobilitato ad uomo di corte) pubblica le *Piacevoli notti* nella sua vecchiaia, quando ha all'incirca 70 anni, alla fine quindi di una carriera letteraria che lo aveva visto in gioventù petrarcheggiare alla maniera di Serafino Aquilano. L'orientamento verso la raccolta novellistica, dopo il canzoniere lirico, risente chiaramente del forte influsso esercitato a Venezia – la città dove lo scrittore, bergamasco d'origine, è vissuto ed ha operato – da Pietro Bembo, che non a caso sarà uno dei componenti della brigata di ascoltatori, se non di narratori, di quella raccolta. Bembo, che non avrà certo apprezzato la precedente produzione lirica dello Straparola, lo avrà invece incoraggiato a comporre un'opera narrativa sul modello del *Decameron*, a riproporre cioè il libro di novelle organizzato dentro una cornice aristocratica e cortigiana. Ne è venuto fuori un testo diviso in due parti o libri: il primo libro comprende le prime cinque notti, il secondo le notti successive, dalla sesta alla tredicesima. Dato che in ogni notte vengono raccontate cinque novelle, e che nell'ultima se ne raccontano tredici, le novelle presenti in questa raccolta sono in totale settantatré<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> L'edizione delle *Piacevoli notti* a cui possiamo ricorrere è ancora quella, meritoria

In realtà lo Straparola non chiama i suoi racconti «novelle», bensì «favole»; la rubrica iniziale recita infatti: «Comincia il libro di favole ed enimmi...». Alla decisione di ribattezzare in tal modo il genere narrativo in questione l'autore sarà stato indotto, oltre che dalla suggestione della *Favola* machiavelliana di Belfagor (che lui riscrive nella quarta novella della seconda *Notte*<sup>14</sup>), dal fatto che le sue novelle mostrano una grandissima affinità con la fiaba: molte di esse sono anzi delle vere e proprie fiabe (tra cui quelle famosissime del gatto cogli stivali [XI.1] e del re porco [II.1]), mentre altre sono delle novelle fiabizzate (vedi ad es. la III.4). Se, come vedremo, nei novellieri toscani il popolare fa irruzione nel testo letterario tramite la riproduzione mimetica, quasi dialettale, del parlato, nello Straparola (che pure presenta delle novelle dialettali, una in padovano e l'altra in veneziano [sono la terza e la quarta della quinta *Notte*]) è soprattutto al livello culturale del folklore che il popolo fa sentire la sua voce. Nelle *Notti* vediamo l'eroe popolare, derelitto e emarginato, che arriva, non per sue particolari virtù ma per l'intervento di aiutanti magici (spesso animaleschi), a scalare la vetta della gerarchia sociale, fino a diventare addirittura re. Questo implica un adeguamento del genere novella alle modalità compositive della fiaba. Nasce così la novella-fiaba dello Straparola, dove delle tematiche novellistiche (come la beffa) vengono rimodellate in base alle tipiche funzioni fiabistiche (quelle stesse inventariate da Propp: il divieto, la partenza, l'iterazione, etc.)<sup>15</sup>. L'autore delle *Notti* è riuscito insomma a sollevare una materia narrativa naturale e primordiale, che gli proveniva dal folklore, alla nobiltà

---

ma datata, di Giuseppe Rua, Bari, Laterza, 1927 (se ne veda il *reprint*, ottimamente curato da Manlio Pastore Stocchi, Roma-Bari, Laterza, 1973). Fra la non eccelsa bibliografia critica vanno ricordate le seguenti voci: Manlio Pastore Stocchi, «Introduzione» all'ed. cit.; Giancarlo Mazzacurati, «La narrativa di Giovan Francesco Straparola e l'ideologia del fiabesco» (1974), ora ristampato in *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 151-89; Stefano Calabrese, «L'enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile» (1983), ora in *Gli arabeschi della fiaba. Dal Basile ai romantici*, Pisa, Pacini Editore, 1984, pp. 37-70. Per la cornice delle *Piacevoli notti* valgono i riferimenti bibliografici fatti alla n. 6.

<sup>14</sup> Si veda Marziano Guglielminetti, «Le simultanee 'mutazioni' di Belfagor arcidiavolo», in *La cornice e il furto*, cit., pp. 52-69.

<sup>15</sup> Un'analisi orientata in tale direzione svolgono Mazzacurati, art. cit., e Calabrese, art. cit.

della letteratura, della più alta letteratura: quella emblemizzata dalla novella boccacciana.

La cornice delle *Piacevoli notti* prende le mosse da una triste vicenda personale, l'esilio di un personaggio politico, Ottaviano Maria Sforza, che alla morte di Federico Sforza, dopo essere stato privato della sua legittima eredità, viene costretto a fuggire da Milano con la figlia (Lucrezia Gonzaga, rimasta vedova da poco) e a cercare rifugio a Venezia. Qui, presso l'isola di Murano, egli prende in affitto un elegante palazzo in riva al mare, dotato di un magnifico giardino, dove la sua giovane figlia cercherà di ricostruire una piccola corte, chiamando al suo servizio dieci leggiadre damigelle guidate da due dignitose matrone, e circondandosi del fior fiore della nobiltà veneziana, oltre che dei più famosi letterati del tempo (fra i quali appunto Pietro Bembo). Mentre durante il giorno Lucrezia si diletta alla vista delle limpide acque marine e dei numerosi pesci che vi nuotano dentro, la sera si intrattiene con la sua compagnia di gentiluomini e gentildonne fra canti, danze e discussioni sull'amore. Siccome però si approssima la fine del Carnevale, essa pensa di festeggiare in modo più completo e articolato quello specialissimo tempo dell'anno: a tale fine stabilisce un programma dettagliato di attività ludiche da svolgere in ognuna delle tredici notti che ancora rimangono fino a tale ricorrenza. Il rituale prevede come suo momento centrale la recita di cinque novelle da parte delle damigelle estratte a sorte, a cui viene fatto seguire un enigma da risolvere collettivamente. Terminati i «ragionamenti» notturni la compagnia si scoglie: gli uomini ritornano in barca a Venezia, e le donne restano accanto alla loro signora.

Colpisce subito il fatto che a mettere in movimento la macchina narrativa delle *Piacevoli notti* non sia più una tragedia pubblica che si abbatte su un'intera città (com'è la peste fiorentina del 1348 nel *Decameron*), ma una disgrazia privata che capita ad un membro della famiglia Sforza (la perdita del potere e l'esilio). Dalla prospettiva universale, che tocca l'umanità intera colpita da una malattia più spirituale che fisica, si passa ad una dimensione personale, che concerne due rappresentanti della classe nobiliare bersagliati dall'avversa fortuna. D'altronde la scelta dell'isola, da parte dello Straparola, a rappresentare il luogo in cui i protagonisti della cornice cercano di rispondere alla negatività della vita, traduce il senso di una chiusura sociale e di una limitazione culturale; senso che chiaramente contrasta con quello trasmesso dalla cornice del *Decameron*, caratterizzata

dall'apertura della campagna fiorentina e dalla libertà di movimento di cui godono i narratori della lieta brigata. Se quindi il discorso novellistico del *Decameron* si rivolge ad un pubblico indifferenziato, coincidente con l'uomo *tout court*, o meglio con l'*homo novus* che l'opera vuole formare, il discorso novellistico delle *Piacevoli notti* rimane confinato alla stretta cerchia della corte, si configura come un'estensione dei ragionamenti cortigiani diffusi in altre opere di questo periodo.

In effetti, l'autore delle *Piacevoli notti* – diversamente da quello del *Decameron*, che firma il *Proemio*, l'*Introduzione* alla quarta giornata e la *Conclusione* – si eclissa dietro lo schermo dell'ambiente nobiliare descritto nella cornice. Egli parla non in nome di un ideale artistico, ma di una classe sociale. Analoga è la posizione delle dieci narratrici, che prendono il posto della lieta brigata decameroniana (dove le donne sono sette, e tre i giovani uomini). Anch'esse hanno dei nomi fittizi: ma questi nomi non rappresentano più le diverse faccette letterarie del prisma autoriale (com'è il caso del *Decameron*), emblemizzano invece dieci modi diversi di osservare un'unica realtà socio-culturale: quella della corte. Basta vedere, per rendersi conto di questo fatto, come viene descritta una di queste narratrici:

La quarta fu Alteria dalle bionde trecce, la quale con fede e donnesca pietá di continovo alli servigi della signora dimorava.

Se il nome «Alteria» indica una delle qualità innate dell'essere nobile (l'alterezza o fierezza), l'attitudine specifica assunta dalla fanciulla è quella di essere fedele alla sua signora. La compagnia di cui si circonda Lucrezia non è però costituita da sole donne (a cui è demandata la funzione di affabulatrici), ma anche e soprattutto di uomini, che sono i narratori, il pubblico interno, selezionato e competente, delle novelle. Benché anche gli uomini possano eccezionalmente partecipare alla narrazione (lo fanno nella quinta *Notte*, raccontando le due novelle dialettali, e nell'ultima *Notte*, contribuendo con sei delle tredici novelle), pure il loro compito specifico è quello di gustare e giudicare le novelle che vengono raccontate dalle donne. Insomma, se la letteratura viene declinata al femminile, la critica (e il potere politico che con essa si combina) veste abiti maschili.

In conclusione possiamo dire che lo Straparola si serve della cornice decameroniana per fissare il ruolo che compete all'intellettuale nel mondo cortigiano. Essa non ambisce solo a mettere in rilievo

la raggiunta *auctoritas* letteraria del raccoglitore delle novelle, ma soprattutto a relazionare tale *auctoritas* col potere politico che la giustifica e la condiziona.

La figura di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, ricorda per certi aspetti la personalità dello Straparola, mentre per altri se ne differenzia drasticamente. Ambedue si sono infatti impegnati nel campo della lirica, prima di passare alla narrativa breve; e ambedue hanno attivamente partecipato alla vita culturale del tempo, cortigiana o accademica. Ciononostante, se la produzione lirica dello Straparola ripete i modi del petrarchismo prebembiano, quella del Lasca si ispira all'antipetrarchismo bernesco e burchiellesco della Firenze quattrocentesca. Inoltre, l'adesione del Lasca alla cultura accademica fiorentina (lo troviamo fra i fondatori dell'Accademia degli Umidi che, sciolta da Cosimo dei Medici, diventerà la famosa Accademia della Crusca) non fu mai piena e convinta, ma contrastata e battagliera; la partecipazione invece dello Straparola alla cultura cortigiana veneziana fu, come abbiamo visto, sicura e totale. Lo scrittore fiorentino rimase fedele alla sua affiliazione accademica solo per il nome che aveva ricevuto al momento di entrarvi: il suo *nom de plume*, il «Lasca» (un pesce che si adatta all'ambiente in cui vive), diventerà anzi l'emblema della sua attività letteraria<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> L'edizione corrente delle *Cene* di Anton Francesco Grazzini (Il Lasca) è quella a cura di Riccardo Bruscaagli, Roma, Salerno Editrice, 1976. Importanti sulle *Cene* sono i seguenti lavori: Giorgio Barberi Squarotti, «Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini», in *Giornale storico della letteratura italiana*, 138, 1961, pp. 497-521; Francesco Bruni, «Storia di strutture narrative 'aperte'», in *Sistemi critici e strutture narrative (Ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969, pp. 107-74; Michel Plaisance, «La structure de la 'beffa' dans les *Cene* d'Anton Francesco Grazzini», in *Formes et signification de la 'beffa' dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 45-97. Sulla cornice delle *Cene*, oltre agli studi indicati alla n. 6, si vedano le (non sempre condivisibili) opinioni espresse da Bruscaagli nell'«Introduzione» all'ed. cit. Per l'ambiente storico-culturale in cui ha operato il Lasca v. Michel Plaisance, «Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine», in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, II<sup>e</sup> série, études réunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 149-242.

Il legame più forte con lo Straparola il Lasca lo stabilisce comunque per quanto riguarda l'impegno nel campo della novellistica: ad un certo punto della loro carriera letteraria, e quasi negli stessi anni, sia l'uno che l'altro decidono di inserire la serie preconstituita dei loro racconti in una cornice di tipo decameroniano. Tale decisione, se da un lato determinerà l'enorme successo editoriale delle *Piacevoli notti*, dall'altro non riuscirà a sottrarre le *Cene* del Lasca ad una circolazione manoscritta limitata all'ambito degli stretti collaboratori e amici dell'autore (l'opera verrà in effetti stampata solo nel Settecento). Comune ai due novellieri è anche l'attenzione concessa all'elemento popolare, che nelle *Piacevoli notti* si manifesta attraverso le incursioni nel fiabesco, mentre nelle *Cene* si esprime tramite l'attenta mimesi del fiorentino parlato<sup>17</sup> e l'emergenza di situazioni e personaggi insoliti e bizzarri, che portano il marchio della propria origine regionale.

In un appunto del 1566, riferentesi alle opere già scritte o progettate, ecco come il Lasca definisce la sua raccolta di novelle, «le Cene o vero il Trentafavole»<sup>18</sup>. Si tratta, egli dice, di «trenta novelle dette in Firenze da cinque uomini e da cinque giovani donne, di verno, intorno al fuoco a veglia, in tre giovedì; che l'ultimo venne a essere il giorno di Berlingaccio...». Manifesto l'ammicco al *Proemio* del *Decameron* (§ 13): «... intendo di raccontare cento novelle [vs trenta novelle] ... raccontate in dieci giorni [vs tre giovedì] da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani [vs cinque uomini e cinque giovani donne] nel pistelenzioso tempo della passata mortalità fatta [vs di verno]». Nel momento stesso in cui il novelliere rinascimentale richiama quello medievale, evidenzia anche i punti di maggiore distacco. All'ambientazione campagnola, propria del modello, la copia laschiana oppone un'ambientazione cittadina («in Firenze»); alla disproporzione fra narratrici e narratori (sette contro tre) sostituisce l'assoluta parità fra i sessi (cinque e cinque); al tempo estivo o tardo primaverile, come più adatto alla fabulazione, preferisce il tempo invernale («di verno»); invece che nelle ore pomeridiane, le novelle vengono ora

<sup>17</sup> Fondamentale il recente studio di Enrico Testa, *Simulazione del parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991, pp. 58-72 e *passim*.

<sup>18</sup> L'appunto si trova registrato in Anton Francesco Grazzini, *Le rime burlesche*, a cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, p. cxxiii.

raccontate in quelle notturne («a veglia»), e non più su un prato bensì attorno al camino («intorno al fuoco»).

L'appunto programmatico del Lasca prosegue con altre informazioni strutturali, relative al numero di novelle dette per ogni notte e alla loro misura: la sera di «Berlingaccio», cioè del giovedì grasso, «se ne dissero cinque innanzi, e cinque dopo cena, per essere state le maggiori e le più lunghe, perciocché le prime furono piccole e le seconde mezzane». L'estrema lunghezza delle novelle dell'ultima notte ha fatto sì che esse non venissero recitate tutte prima di cena, come d'abitudine, ma metà prima e metà dopo cena. Alla fine viene additato il modello seguito nell'opera appena descritta: «scritte e composte ad imitazione del Boccaccio». Le *Cene* si prospettano quindi come un «Decameron» decurtato, diviso in tre giornate (meglio «nottate») invece che in dieci, e caratterizzato da una progressione non tematica o ideologica bensì quantitativa: dalle novelle brevi della prima *Cena*, si passa a quelle mezzane della seconda, per arrivare a quelle lunghe della terza (rimasta però incompleta: delle dieci novelle previste il Lasca ne comporrà solo due, dotandole tuttavia di un incorniciamento completo).

In questo prezioso appunto troviamo dunque sintetizzata la struttura portante delle *Cene* del Lasca, modellata chiaramente su quella del *Decameron*. Possiamo ora più agevolmente analizzare la cornice dell'opera, riassumendo a tale proposito l'*Introduzione al novellare*, il testo che funge da prologo all'intera raccolta novellistica. Nella casa alto-borghese di una vedova fiorentina si ritrovano, un pomeriggio della fine di gennaio, quattro giovani, venuti per «cantare e sonare» col fratello della donna che è un «musicista perfetto». Improvvisamente comincia a nevicare in modo così abbondante che i giovani tralasciano il loro divertimento musicale per trastullarsi colla neve caduta nel cortile. Pure la padrona di casa è attratta dall'insolito spettacolo, e pensa a come divertirsi anche lei, magari ai danni dei giovani che giocano allegramente da basso. Essa chiama pertanto quattro giovani donne («due sue figliastre, una sua nipote e una sua vicina»), e insieme si recano sul tetto della casa dove preparano «un numero grandissimo di palle di neve», che poi si divertono a tirare dalle finestre dei piani superiori sui giovani che si trovano nel cortile. Avendo avuto la peggio nella giocosa «guerra», i giovani tentano inutilmente di vendicarsi delle donne, ma poi (anche in considerazione del fatto che la neve si è trasformata in pioggia) si rimettono a far

musica nella loro camera. Allietate dal canto dei madrigali, le donne ritengono opportuno far pace coi giovani, e per questo li invitano nella sala, dove tutti « si mettono a sedere al fuoco ».

Si costituisce così la canonica « brigata » di persone giovani e liete, oltre che colte e raffinate; brigata che ricorda quella paradigmatica del *Decameron* boccacciano. E in effetti vediamo che uno dei giovani si presenta in sala con una copia del « Centonovelle », evidentemente col proposito di iniziarne una lettura di gruppo. I giovani si trovano però in disaccordo sul modo in cui leggere le novelle di « Messer Giovanni Boccaccio »: si sceglierà una novella a piacere, o si leggerà un'intera giornata, ripetendo la *performance* esemplare dei narratori decameroniani? Rimarrebbe comunque il problema di quale delle dieci giornate si debba leggere... A risolvere l'impasse ci pensa la padrona di casa, che suggerisce come soluzione non quella di leggere le novelle belle ma conosciute di Boccaccio, ma di inventarne di nuove e diverse. E così verrà fatto: a cominciare da quel giorno, e continuando il giovedì successivo, fino al giorno di « Berlingaccio », la nuova brigata si intratterrà con racconti che essa stessa avrà prodotto. Le novelle saranno raccontate avanti cena, e saranno per il primo giovedì brevi (dato che non c'è stato tempo di pensarle), ma per i due giovedì successivi sempre più lunghe, tanto da richiedere nell'ultima riunione una doppia sessione novellistica (prima e dopo cena).

Ma sviluppiamo la nostra analisi contrastiva, facendo vedere altri aspetti del diverso modo in cui è costruita la cornice delle *Cene* rispetto al suo archetipo decameroniano. Oltre alle differenze che abbiamo già avuto occasione di rilevare, assume un risalto speciale la contrapposta ambientazione storica scelta dai due novellieri per contestualizzare l'atto del narrare. Come già aveva fatto lo Straparola, anche il Lasca sostituisce alla pandemia generale di Boccaccio (la peste del 1348) un evento particolare, a carattere non più personale (com'era quello delle disgrazie dello Sforza nelle *Piacevoli notti*) ma atmosferico: una giornata invernale, prima nevosa e poi piovosa. La tristezza provocata da una simile situazione climatica non può che essere epidermica: all'uggia del tempo esteriore i giovani rispondono infatti ricreando un tempo interiore gioioso, propiziato prima dalla battaglia con le palle di neve, e in seguito dalla gara novellistica. Tutto ciò è sintomatico della contrastante visione del mondo e della storia che il Lasca ha rispetto a Boccaccio. La brigata decameroniana, fuggendo dalla città appestata nell'amena campagna circostante, è animata dal

proposito di ricostituire, attraverso la narrazione novellistica, una nuova società, fondata su dei valori autenticamente umani, come l'intelligenza, l'amore, le capacità retoriche, le virtù cortesi, etc. La brigata delle *Cene* invece non manifesta nessuna aspirazione al rinnovamento civile, né tanto meno a quello spirituale, non tenta di cambiare né se stessa né la società che la circonda: essa vuole solo divertirsi, eliminare il disagio provocato dall'inclemenza del tempo, trovando riparo nella comodità di una casa borghese, ben protetta e riscaldata.

All'interno di questa normalità borghese si svolge però un'operazione culturale decisiva: quella di una sistematica revisione letteraria del *Decameron*. Sentiamo quanto la padrona di casa, che riceverà il nome fittizio di Amaranta, ha da dire a questo proposito:

Ma intanto che l'ora ne venga del cenare, ho io pensato, quando vi piaccia, come passare allegramente il tempo; e questo sarà, non leggendo le favole scritte del Boccaccio, ancora che né più belle né più gioconde né più sentenziose se ne possono ritrovare; ma, trovandone e dicendone da noi, séguiti ogni uno la sua; le quali, se non saranno né tanto belle né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite, e per la novità e varietà ne doveranno porgere, per una volta, con qualche utilità non poco piacere e contento; sendo tra noi delle persone ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose. (§ 16)

Alla rilettura del capolavoro boccacciano subentra quindi l'invenzione narrativa, tesa a sostituire il vecchio testo novellistico con un nuovo testo, meno bello esteticamente, ma più rispondente, oltre che alle esigenze di una moderna progettualità autoriale, alle diverse aspettative del pubblico. Al principio classicista dell'imitazione del modello perfetto, viene preferito il principio (che possiamo definire «manierista») dell'adattamento ideologico e del rinnovamento linguistico e stilistico, insomma il criterio della riscrittura letteraria<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Sul problema della riscrittura letteraria nel Rinascimento si vedano i seguenti volumi miscellanei: *Réécritures. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983; *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987; *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione. Personaggi e scenari*, a cura di Emanuela Scarano e Donatella Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994.

Il compito che si pongono i dieci narratori delle *Cene* (pure emanazioni dell'istanza autoriale) è quello di riprodurre una realtà narrabile molto più varia e moderna di quella presentata nel *Decameron*. «Sendo tra noi delle persone ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose»; c'è indicato in questi quattro aggettivi tutto un programma letterario: la ricerca non solo di una mimesi più attenta agli aspetti normali e paranormali della società, ma anche di una *inventio* più estrosa, che entra in gara con la realtà stessa anticipandone situazioni e scioglimenti. Andranno forse spiegati in tale ottica i nomi mitologici dati ai narratori della brigata (Galatea, Leandro, Cinzia, Silvano, etc.): non si tratta di un orpello decorativo, bensì del tentativo di proiettare gli eventi narrati, l'evenemenzialità più strana e conturbante, sullo schermo di una realtà assoluta e immutabile, quale è appunto quella del mito.

Con i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli – il maggiore novelliere senese (assieme a Pietro Fortini) di questo secolo – la riscrittura della cornice decameroniana tocca il culmine della sua parabola letteraria. La componente ludica, già attestata nelle *Piacevoli notti* e fortissima nelle *Cene*, trova qui la sua affermazione definitiva, posto che l'opera intera viene presentata come un gioco: quello della «veglia», tipico della tradizione senese<sup>20</sup>. È risaputo il fatto che la struttura del libro novellistico di Scipione Bargagli (uscito nel 1587) applichi a perfezione la definizione che del gioco aveva dato suo fratello Girolamo nel famoso *Dialogo* dedicato a questo argomento (e pubblicato nel 1572). I *Trattenimenti* effettivamente si articolano come una «festevole azione d'una lieta e amorosa brigata, dove sopra una piacevole od ingegnosa proposta fatta da uno, come autore e guida di tale azione, tutti gli altri facciano o dicano alcuna cosa l'un dall'altro diversamente, e questo a fine di diletto e d'intertentimento»<sup>21</sup>. I giochi, praticati dalla brigata bargagliana con la sola finalità di intrattenersi (di qui

<sup>20</sup> Su cui si veda l'importante contributo di Laura Riccò, «L'invenzione del genere 'veglie di Siena'», in *Passare il tempo*, cit., pp. 373-98.

<sup>21</sup> Girolamo Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, Siena, Accademia degli Intronati, 1982, p. 106; ne offre un'avvincente analisi Andrea Gareffi, «Le paure di Girolamo Bargagli», in *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 337-85.

la ragione del titolo dell'opera), includono nel loro complesso ingranaggio anche le novelle, che vengono dette sia per penitenza sia per sostenere una certa opinione all'interno dei giochi stessi. Se il *Dialogo de' giuochi* di Girolamo si chiudeva con una lezione teorica su come vanno raccontate le novelle secondo l'uso delle veglie senesi, i *Trattenimenti* di Scipione dal canto loro mettono in pratica tale lezione, inserendo una serie di novelle nel corso delle tre veglie da essi affabulate. Veglie che si sarebbero svolte a Siena in determinate circostanze storiche che la cornice si propone di descrivere<sup>22</sup>.

L'autore dei *Trattenimenti* inizia il suo lungo *Preambulo* col racconto del terribile assedio che Siena dovette subire, ad opera delle truppe imperiali coadiuvate dall'esercito fiorentino, dall'agosto 1554 all'aprile 1555, quando avvenne la capitolazione della città. Fu così che Siena perse la sua indipendenza politica, passando nell'orbita della potenza medicea. Questo inizio drammatico chiaramente riproduce la prima parte dell'*Introduzione* alla prima giornata del *Decameron*; anch'esso intende schizzare lo sfondo storico su cui sono proiettate le vicende della brigata: la sua costituzione e la sua decisione di dar vita ai «ragionamenti» novellistici. Alla peste del *Decameron* corrisponde pertanto l'assedio dei *Trattenimenti*: eventi l'uno e l'altro che hanno messo duramente alla prova le istituzioni sociali politiche e culturali rispettivamente di Firenze e di Siena, per riabilitare le quali l'autore mette in azione i narratori. L'*imitatio* del modello trecentesco da parte del Bargagli non potrebbe essere più smaccata: essa si manifesta al livello sia stilistico che tematico<sup>23</sup>. Nei due testi troviamo la stessa preoccupazione retorica di contrastare l'inizio infelice del novellare con il suo svolgimento felice, la stessa intenzione di documentare la minuta casistica dei dolori e degli orrori provocati dall'assedio, in modo da far meglio risaltare gli svaghi e i divertimenti ai quali la brigata si dedica durante il Carnevale.

Il passaggio dalla prima alla seconda parte del *Preambulo*, dalla memoria della storia negativa e tragica alla creazione dei giochi positivi e comici, è connotato dalla presenza di uno speciale cronotopo,

---

<sup>22</sup> Per i *Trattenimenti* è da vedere ora l'accurata edizione procurata da Laura Riccò (Roma, Salerno Editrice, 1989); in cui si troverà anche indicata la scarna bibliografia pregressa.

<sup>23</sup> Basta, per valutare la portata del fenomeno, scorrere l'apparato delle note all'ed. cit. di Laura Riccò.

simile a quello già rinvenuto nelle *Piacevoli notti* e nelle *Cene*. Se il Bargagli si dimostra più fedele dello Straparola e del Lasca al modello decameroniano per quanto riguarda il contesto storico della cornice novellistica, molto minore è la sua fedeltà per il lato inventivo della cornice stessa, cioè per il valore ideologico attribuito alla brigata e alle sue azioni. L'incontro (anche qui casuale) dei membri della brigata dei *Trattenimenti* avviene negli ultimi mesi dell'assedio, più precisamente la domenica che precede il Carnevale del 1555. È nel pomeriggio<sup>24</sup> di questo giorno, infatti, che tre leggiadre donne escono dalle loro case decise a celebrare in qualche modo l'occorrenza festiva: «per veder di trapassar quel dì men triste e con men noia possibile» (§ 81). La fortuna vuole che tutt'e tre si ritrovino nella casa di una loro vicina, parente o amica, il cui nome (fittizio secondo il canone novellistico) è Clarice. Inizia così la *pars construens* della cornice: la volontà euforica delle giovani donne di divertirsi si contrappone alla realtà disforica della città assediata. Si tratta però di un'opposizione del tutto distinta da quella attestata nell'*Introduzione* alla prima giornata del *Decameron*. Basta, per rendersene conto, leggere un passo particolarmente significativo del *Preambolo*:

Ivi, tornandosi a memoria le mascherate, le livree, le musiche da loro consuete in simil giorno di vedere e d'udire gli anni trapassati, sentivano dentro in sé, come adiviene a cui sono, rimembrandosi, vietate le solite dolcezze, non legger dispiacere d'essere allora prive di quelle e di tanta altre maniere di nobili e dolci dilette, ne' quali esse non di rado avevano in costume di ritrovarsi. (§ 87)

Nessuna traccia in queste parole della serrata critica che Boccaccio aveva fatto della civiltà fiorentina; tutto anzi sembra qui rivolto ad esaltare la precedente civiltà senese. L'assedio e la guerra non rappresentano più, come la peste decameroniana, il sintomo della profonda crisi dei valori civili e spirituali; essi configurano semplicemente degli avvenimenti storici che sono capitati in modo del tutto imprevedibile

<sup>24</sup> L'azione narrativa della cornice inizia «in su la mezza nona» (§ 81), cioè verso le cinque del pomeriggio, e si conclude a vespro, prima di cena; anzi Clarice rinnova ogni sera l'invito a cena per i membri della brigata, ma questi rifiutano in considerazione delle ristrettezze alimentari di cui soffre l'intera città. È certamente dovuto ai tempi tristissimi che vive la città il fatto che le veglie bargagliane non si svolgano nelle ore abituali, cioè dopo cena.

alla città di Siena, e che ne hanno messo a rischio l'identità politica e culturale. La colpa insomma dello stato attuale in cui Siena si trova non va cercata al suo interno ma all'esterno. Anzi, dentro la città si annidano quelle forze che la porteranno, se non a difendersi dagli attacchi esterni, almeno ad affermare la sua più genuina autenticità. Il Carnevale, con le sue tradizioni radicate nel costume senese, diventa il simbolo della possibile e auspicabile continuità fra la Siena gioiosa di allora e la Siena triste di ora.

La scelta della casa cittadina, come *locus* privilegiato in cui situare l'azione della cornice, viene dunque ad essere motivata nei *Trattenimenti* non tanto dalle condizioni storiche in cui Siena si trova (l'assedio della città impedisce ogni fuoruscita dalle sue mura), quanto da considerazioni di ordine metastorico, o meglio antropologico. È proprio guardando dalla finestra della casa il movimento della gente che passa per la via principale, «la Postierla», che le quattro donne si rendono conto dei cinque gentiluomini, «di lettere, di valore e di costumi ornati» (§ 100), a cui chiedono di passare allegramente insieme quei giorni di festa. La brigata bargagliana si forma pertanto nel cuore stesso della città, pulsa all'unisono con la vita cittadina, della quale si accinge a rammemorare e ripetere la tradizione culturale più rappresentativa: quella della veglia. Infatti, i nove giovani<sup>25</sup> decidono subito di dedicarsi, quella sera stessa e nelle due sere successive, a «quelli ingegnosi spassi e dilette, de' quali essi, per anticata e quasi prescritta propria usanza di lor patria, costumavano di godersi in questi sì fatti giorni [di Carnevale]». La risposta all'alienazione causata dalla storia può venire solo dall'«usanza», dalle abitudini culturali locali, e non deve essere cercata in altre culture, o in altre tradizioni letterarie, come aveva fatto Boccaccio nel *Decameron*.

Oltre all'idea della chiusura o provincialismo culturale, la cornice dei *Trattenimenti* trasmette anche l'idea opposta dell'apertura del proprio ambito funzionale e narrativo. In effetti la cornice bargagliana non si limita più ad articolare il livello dell'enunciazione narrativa, a contestualizzare e giustificare il narrato, le novelle inserite (che in questo caso sono soltanto sei, due per ognuna delle tre parti di cui l'opera si compone); essa si prefigge scopi ben più vasti e ambiziosi,

<sup>25</sup> Il mancato rispetto del numero canonico del dieci è certo dovuto al fatto (su cui subito insisteremo) che l'autore dei *Trattenimenti* si sente parte integrante del gruppo dei narratori.

in particolare quello della restituzione narrativa di una realtà culturale che la storia potrebbe far scomparire. All'interno di questa realtà, costituita dai giochi «alla sanese», la novella non occupa che una posizione marginale e ancillare, mentre il centro lo tiene saldamente la cornice, l'affabulazione di quei giochi gestita direttamente dall'autore. Mentre i narratori con le novelle trattano i casi della vita, l'autore con i giochi prospetta una complessa visione filosofica e etica del mondo. È in questo modo che l'autore novellistico si riprende il ruolo di fabulatore che in precedenza aveva demandato ai narratori.

Michelangelo PICONE

*Università di Zurigo*