

MARTA BARBARO

«... tanquam in scena, recitatae sunt».
Dimensione narrativa e scenica nelle «Facetiae» di Poggio Bracciolini

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARTA BARBARO

«... *tanquam in scena, recitatae sunt*».*Dimensione narrativa e scenica nelle «Facetiae» di Poggio Bracciolini*

Nella Conclusione al Liber facetiarum, Poggio Bracciolini ricorda il luogo in cui «come su un palcoscenico» molte delle sue facezie sono state recitate; si tratta del “Bugiale”, una stanza appartata del palazzo apostolico, dove sin dall’epoca di papa Martino V i segretari si riunivano per chiacchierare dei discorsi più vari. La presente comunicazione intende dimostrare che le riunioni dei curiali costituiscono una sorta di cornice, che da un lato coordina le varie pièce narrative, dall’altro crea uno spazio letterario fittizio, entro il quale giustificare le infrazioni al codice linguistico ed etico. L’estrema varietà della materia trova, pertanto, una qualche unità su un piano intradiegetico: una cornice teatrale che mette in scena il gioco della conversazione; e se pur non può considerarsi una cornice unitaria e ben definita alla stregua di quella del Decameron, del modello boccacciano ricalca moduli retorici e convenzioni comunicative.

Per introdurre il mio intervento, ricorderò brevemente che nei secoli medievali di «rimozione del teatro»¹ nella sua dimensione istituzionale, scenica e letteraria, forme diverse di teatralità si ritrovano diffuse in altri sistemi di comunicazione e in altri generi letterari che, come scrive Stefano Pittaluga, «dal genere teatrale traggono linfa»². Fra questi, la novella può vantare una naturale affinità con il teatro, con la commedia in particolare, sia per la sua inclinazione mimetico-realistica, che porta a includere nell’universo del narrato tutti gli strati e gli aspetti del reale, sia per il suo intimo legame con l’oralità e l’ascolto.

Sulla teatralità, e la «teatrabilità», della novella ci sono ottimi studi³, che a partire dal *Decameron* hanno esplorato il vasto terreno di scambi fra dimensione narrativa e scenica, fino alla rinascita del teatro nel Cinquecento, quando si torna, cioè, alla vera e propria rappresentazione di un testo davanti a un pubblico di spettatori. Certo Boccaccio «ignora il senso letterale della parola teatro, la sua esperienza concreta»⁴; «in un’epoca in cui la produzione teatrale era ancora impensabile»⁵, e si era del tutto persa l’idea stessa di teatro così come lo avevano concepito gli antichi, il richiamo alla teatralità del *Decameron* suona come una proiezione a posteriori di concetti al di là da venire. Ciò nonostante, la fortuna teatrale del *Centonovelle* di Boccaccio – come repertorio di temi,

¹ Cfr. M. PIERI, *Il teatro*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, vol. I, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 941-985.

² S. PITTALUGA, *La scena interdotta. Teatro e letteratura fra medioevo e umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002, 2.

³ G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel “Decameron”*, Torino, Petrini, 1956; M. BARATTO, *Realtà e stile nel “Decameron”*, Vicenza, N. Pozza, 1970 (si vedano in particolare i capitoli *Verso la commedia: il mimo e La commedia*); C. MUSCETTA, *Boccaccio*, Bari, Laterza, 1972; N. BORSELLINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal “Decameron” al “Candelaio”*, Roma, Bulzoni, 1974 (in particolare *“Decameron” come teatro*, pp. 1-33); A. STÄUBLE, *La «brigata» del «Decameron» come pubblico teatrale*, «Studi sul Boccaccio», IX, (1973-76), 103-17; P. D. STEWART, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986; G. BALDISSONE, *Le voci della novella: Storia di una scrittura in ascolto*, Firenze, Olschki, 1992; G. PADOAN, *L’avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin, 1996; *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale. Lecce, 15-17 maggio 1997, a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo, 2000 (in particolare si veda il saggio di G. ALBANESE, *Fra narrativa e rappresentazione teatrale: metamorfosi umanistiche della fanciulla perseguitata*).

⁴ «basti aprire il *Teseida* dove, come in altri testi dell’età di mezzo, l’edificio che gli antichi chiamavano teatro risulta un luogo incomprensibile rispetto alla funzione di mettervi un tempo in scena delle storie, e serve, al più come luogo d’incontro o in cui assistere a un torneo» (P. VESCOVO, *Figurando una historia. Della «teatralità» o «teatrabilità» del Decameron*, «Quaderns d’Italia» (2009), 14, 52).

⁵ Lo ricorda Padoan nel saggio sopra indicato e lo ribadisce con forza Piermario Vesco: «Un discorso sulla «teatralità» del *Decameron*, in atto o in potenza, può e deve farsi, dunque, solo tenendo presente la perdita delle nozioni di *teatro* e *modo teatrale* a cui lo stesso Boccaccio partecipa, pena l’inessenzialità (almeno l’inessenzialità storica) dell’operazione» (*ibidem*).

situazioni e personaggi comici da sfruttare in senso drammatico⁶ – e la sua influenza sulla fondazione della commedia cinquecentesca anche dal punto di vista retorico e linguistico, testimoniano la presenza nel *Decameron* di una potenzialità drammatica, e di una retorica del comico che sembra prefigurare *in nuce* il passaggio da un genere all'altro.

Ad ogni modo, con l'assunzione del *Decameron* a modello del libro di novelle, la cifra dialogica e teatrale entrerà a far parte delle caratteristiche del genere, inerente sia ai procedimenti discorsivi e ai fenomeni di teatralizzazione del tessuto narrativo, sia all'organizzazione formale del libro, subordinata alla «condizione teatrale»⁷ in cui si offrono i singoli racconti.

In ambito quattrocentesco, la dimensione scenica delle forme di *narratio brevis* si approfondisce, sviluppandosi ora in direzione di un più fedele rispecchiamento dell'oralità e del parlato – con l'effetto di un maggiore realismo linguistico ed espressivo – ora verso variazioni, più o meno sofisticate, dell'artificio teatrale della cornice, basti pensare all'articolato congegno ideato da Gherardi nel *Paradiso degli Alberti*. La tendenza alla drammatizzazione coinvolge, in diversa misura e con esiti differenti, tutte le esperienze quattrocentesche, tanto quelle di ambito volgare, dove si accentua la pronuncia giullaresca dei racconti, quanto il filone di novelle latine degli umanisti che, secondo Gabriella Albanese, mettono in opera un suggerimento di Petrarca, implicito nella riscrittura della *Griselda* decameroniana⁸; si pensi alla *Fabula Zapeleti* del Loschi, che pare quasi una sceneggiatura della corrispondente novella boccacciana, o al caso esemplare della *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini⁹, costruita, sulla falsariga di Terenzio, attraverso il dialogo dei due protagonisti. In questa fase di acceso sperimentalismo, accompagnata dal graduale risorgere dei testi classici, l'embrionale e, per così dire, istintiva teatralità di Boccaccio diventa programmatica e si accompagna a una sempre maggiore consapevolezza del concetto di teatro. La riscoperta dell'arte drammatica e dell'«industria di Roscio» – così in Gherardi –, sollecitata dall'esplorazione umanistica di tutti i generi dell'antichità, spinge verso l'elaborazione di nuovi linguaggi e dà luogo, nello stesso arco di tempo, ai primi tentativi di scritture specificatamente teatrali, predisposte per una vera e propria messa in scena – le

⁶ «La legge del teatro comico cinquecentesco... si affermava così con la complicità degli *exempla* narrativi attinti a Boccaccio in quanto ancora radicati nell'attualità e suscettibili di ricodificazione spettacolare, ma senza alterare l'impianto scenico plautino. [...] Il *Decameron* è in questo senso un grande zibaldone teatrale... (BORSELLINO, "Decameron" come teatro..., 20). A questo proposito si leggano anche A. STÄUBLE, *Antecedenti boccacciani in alcuni personaggi della commedia rinascimentale*, «Quaderns d'Italia» (2009), 14, 37-47 e A. GUIDOTTI, *Novellistica e teatro nel Cinquecento*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Roma, Salerno, 2000, 395-418.

⁷ BORSELLINO, "Decameron" come teatro..., 40.

⁸ «L'approdo ad una più pregnante forma di drammatizzazione costituiva [il riferimento è alla *Fabula Zapeleti* del Loschi] ... un *trend* costante nell'itinerario di consolidamento umanistico-rinascimentale della forma-novella, fin dalla intensa drammatizzazione operata da Petrarca sul testo della *Griselda*, costantemente recepita dalle riscritture latine quattrocentesche di novelle decameroniane: alla base stava il forte nomadismo formale della novella nella sua prima stagione di vita, quando l'assenza di una solida piattaforma teorica pareva autorizzare sperimentazioni spinte in tutte le direzioni e interferenze strutturali con generi consolidati o parallelamente emergenti» (G. ALBANESE, *La Fabula Zapeleti di Antonio Loschi*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, I, a cura di V. Fera e G. Ferrà, Padova, Antenore, 1997, 42).

⁹ Cfr. G. BOTTARI, *Il teatro latino nell'Historia de duobus amantibus*, in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, a cura di G. Puccioni, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, 1975, 113-125.

commedie umanistiche e le farse goliardiche, ad esempio – e, parallelamente, a forme di scrittura tese a valorizzare la funzione teatrale rispetto a quella narrativa della parola.

Fra i generi di *narratio brevis* che in questo contesto sperimentano più consapevolmente la contaminazione tra narrativa e teatro vi è la facezia, che nasce nel dotto circolo degli umanisti e che per il tramite del *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini coniuga la tradizione della novella toscana con generi e modelli del ritrovato patrimonio classico. Potendosi giovare, da un lato, della riscoperta dell'intero *corpus* di commedie di Plauto e di Terenzio¹⁰, dall'altro, dell'assidua frequentazione degli scritti di Cicerone e Quintiliano – fonti imprescindibili per la ricostruzione delle tecniche di recitazione antiche, nella misura in cui paragonavano l'arte del retore a quella dell'attore¹¹ – Bracciolini approda a una scrittura narrativa intenzionalmente volta al recupero di movenze teatrali e di moduli retorico-performativi.

Nella sua redazione definitiva, l'*Opus facetiarum* si compone di 273 brevi componimenti, dal taglio molto vario, che illustrano molteplici declinazioni della forma facezia, nelle varianti del detto memorabile, del discorso arguto, del racconto aneddotico ed esemplare o della novella-motto d'ispirazione boccacciana e sacchettiana. Nella *Prefatio* che introduce il libro ai lettori, Poggio usa i termini *fabula*, *facetia et iocus* – per preferire, infine, quello di *confabulatio* – lasciando i confini del genere mobili, aperti a diverse tipologie retoriche e letterarie. Rispetto al macro-insieme della novella, le facezie si fondano su un atto di parola, che funziona da elemento accentratore del racconto. Esse sono per lo più brevissime, concentrate nel giro di poche frasi o di uno scambio di battute, o possono anche contenere un racconto più diffuso e particolareggiato, ma non c'è mai una vicenda articolata nel tempo, né uno sviluppo narrativo ampio. La diegesi è ridotta all'essenziale; quale che sia il contenuto o la misura del pezzo, l'esecuzione si gioca tutta sulle strategie di condensazione del discorso, in un convergere verso la *pointe* finale, verso una frase fortemente icastica o una battuta comica, che mira a ottenere un effetto spettacolare. Da qui, un tempo diegetico coincidente con il tempo del discorso, scandito non dai fatti, dagli eventi, ma dal ritmo dello scambio di battute.

La facezia pertanto è una tipologia narrativa particolarmente incline ad accogliere stilemi teatrali, proprio perché intimamente connessa con l'oralità e con la dimensione pragmatica degli atti linguistici; al di là delle molte configurazioni possibili, la sua peculiarità consiste nel trasformare la materia attinta ai generi più vari in una performance linguistica, in uno spettacolo verbale rivolto a un pubblico di ascoltatori. Va da sé che, per ottenere il massimo di “performatività” della parola, Poggio dispieghi le risorse del motto di spirito ciceroniano, utilizzando le tecniche della *sermocinatio* e della *narratio*, della *simulatio* e *dissimulatio*, le *imagines*¹² e le *conlationes*, e tutti gli insegnamenti del *De oratore*, lì dove si contemplanò il *facetum* e i *ridiculi genera* come strumenti oratori

¹⁰ Cfr. C. QUESTA, *Per la storia di Plauto nell'Umanesimo: La recensio di Poggio Bracciolini*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1968.

¹¹ A questo proposito, cfr. R. GUARINO, *Recitare il teatro. Retorica a scena nel primo rinascimento italiano*, in *Teatro, scena, rappresentazione...*, 111-123. Non meno importante, al fine di ricostruire l'idea stessa di rappresentazione teatrale e la dimensione pubblica e sociale dell'arte drammatica, è la lettura del *De architectura* di Vitruvio, nei capitoli dedicati alla descrizione dell'edificio del teatro e della *scaena*. Bracciolini ne ritrovò una copia nel 1414 a Montecassino e, sebbene altre copie del manoscritto erano documentate in Italia già al tempo di Petrarca, fu grazie all'umanista di Terranuova che l'opera del grande architetto romano si diffuse durante il Rinascimento.

¹² Sulla tecnica retorica dell'*imago* utilizzata da Bracciolini in molte pièce del *Liber facetiarum*, si rimanda alle approfondite riflessioni di Armando Bisanti, in particolare al capitolo *Le Facezie e la tradizione retorica* in BISANTI, *Tradizioni retoriche e letterarie nelle Facezie di Poggio Bracciolini*, Cosenza, Falco, 2011.

funzionali alla persuasione. Ma a differenza della retorica antica, le situazioni comunicative inscenate dalle facezie poggiane, non sono più legate al contesto oratorio e persuasivo ma alla *consuetudo amicorum* e alla conversazione amena. Del resto, la retorica umanistica non è più una precettistica rigida che tramanda canoni di scrittura e repertori di *topoi*, come nelle *artes* medievali, ma una tecnica viva, appresa dall'esperienza degli uomini antichi, che disciplina la dimensione comunicativa, pubblica e privata, dell'uomo e di conseguenza il suo essere sociale.

Non sarà superfluo notare che, dal punto di vista degli umanisti, c'è una profonda affinità fra retorica e teatro: «Da una parte la retorica come insieme delle abilità inerenti il discorso pubblico... condivide con la recitazione il terreno di capacità di persuasione emotiva del pubblico attraverso la presenza»¹³; dall'altra – lo si è accennato – l'idea che gli umanisti ebbero di teatro fu mediata dalla retorica, per cui l'arte scenica e le abilità dell'attore divenivano tecniche del discorso in pubblico, chiamate in causa nei trattati oratori a proposito dell'*actio*, per rendere efficace l'esecuzione dei discorsi attraverso l'uso sapiente di gesti, espressioni e parole¹⁴. Nonostante lo sforzo di ripristinare le forme dello spettacolo antico – secondo un'archeologia del teatro, cui Poggio contribuì da grande filologo e scopritore di manoscritti – il teatro resta per gli umanisti «un generico luogo in cui celebrare riti festivi di una *civitas* ideale»¹⁵; uno spazio sociale dove l'identità dei singoli si costruisce a partire dalla cultura di ciascuno, e dove è l'eloquio a segnare il discrimine fra intelligenza e stupidità, fra il *vir facetus et urbanus* e l'*homo barbarus et inhumanus*:

La scena era il luogo del loro apparire, e dell'apparire di luoghi e gesti connessi al sapere. Il teatro antico si proponeva come modello problematico nei suoi rapporti con l'arte dell'eloquenza o con i modi di espressione del sapere, che erano il terreno proprio della presenza pubblica e della fisionomia degli intellettuali. Il teatro appare come un'ombra, come un contesto.¹⁶

Nella chiusura del *Liber facetiarum* il riferimento al teatro è dichiarato esplicitamente, quando Poggio, nel congedarsi dai lettori, presenta il luogo in cui «come su un palcoscenico» le sue facezie sono state recitate:

*Visum est mihi eum quoque nostris confabulationibus locum adicere, in quo plures earum, tamquam in scena, recitatae sunt. Is est "Bugiale" nostrum, hoc est mendaciorum veluti officina quaedam, olim a secretariis institutum iocandi gratia.*¹⁷

La *Conclusio* dell'autore è tutta rivolta a rievocare il Bugiale, una stanza appartata del palazzo apostolico, dove sin dall'epoca di Papa Martino V i segretari si riunivano per raccontarsi i fatti del giorno e per discutere degli argomenti più vari. Uno spazio deputato al riso e al rilassamento dell'animo, che Poggio definisce un'«officina delle

¹³ GUARINO, *Recitare il teatro...*, 112.

¹⁴ Cfr. G. PETRONE, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo, Flaccovio, 2004.

¹⁵ PIERI, *Il teatro...*, 984.

¹⁶ GUARINO, *Recitare il teatro...*, 122.

¹⁷ In assenza di un'edizione critica, il testo latino delle facezie è citato dall'edizione curata da Stefano Pittaluga (BRACCIOLINI, *Facezie*, Milano, Garzanti, 1995), che riproduce con alcune modifiche la *vulgata*, pubblicata a Basilea nel 1538 (riprodotta anastaticamente in POGGIUS BRACCIOLINI, *Opera omnia* a cura di R. Fubini, I, Torino, Bottega d'Erasmus, 1964, 420-91) di molto successiva alla presunta *princeps* stampata a Roma da Georg Lauer nel 1470 (ma sostanzialmente invariata rispetto ad essa). Si farà riferimento all'edizione di Pittaluga anche per la numerazione delle facezie.

bugie» perché lì gli umanisti deponavano i “panni curiali” per dilettersi in *fabulae, facetiae* e *ioca*, in una sorta di gara fra *fabulatores* che metteva alla prova lo spirito critico e le capacità oratorie di ciascuno. Nel Bugiale, infatti, era concessa ogni sorta di critica e di maldicenza e il motteggio reciproco non risparmiava neanche la figura del papa; un luogo franco, scrive Francesco Tateo, «sottratto alle norme della verità e della morale»¹⁸, in cui l'autore proietta quella socialità ideale – fondamento stesso dell'*humanitas* – ripetutamente richiamata nel suo epistolario¹⁹.

Sulla *scena* del Bugiale spiccano per prontezza di spirito e per cultura Antonio Loschi e Cincio romano, ricordati nella *Conclusione* insieme a Carlo Razzello da Bologna; *viri humanissimi ac facetissimi*, più volte chiamati in causa come dicitori di facezie e di cui si compiangere la scomparsa perché con loro svanisce il Bugiale e si spegne la stessa «consuetudine al riso e alla conversazione». Accanto a loro, nel libro compaiono gli amici Zuccaro Zuccheri e Bartolomeo de' Bardi, così come l'odiato Francesco Filelfo, e tutta una galleria di personaggi per diverse vie legati alla Curia pontificia negli anni in cui Poggio svolge il proprio servizio di segretario: funzionari, banchieri, notai, avvocati, ambasciatori, abbatì e alti prelati, tutti citati con nomi e cognomi in quanto narratori di racconti piacevoli, o come vittime del motteggio degli amici curiali. Il clima ilare, libero e spregiudicato di quelle riunioni permette a Poggio di passare in rassegna eventi e personaggi del suo tempo, evidenziandone vizi e virtù attraverso un registro comico che volge in commedia, se non in farsa, la serietà della storia.

La maggior parte dei componimenti della raccolta, sono presentati come la trascrizione delle *Confabulationes* – da qui il titolo che l'autore vorrebbe dare al suo libro: *sic enim eas appellari volo*, dice nella *Prefatio* – tenute in quel ristretto circolo di dotti, e ne riflettono, pertanto, i valori e lo spirito come pure le idiosincrasie e i bersagli polemici. Il ricordo delle riunioni del Bugiale funziona, quindi, da motivo conduttore del *liber*, dando luogo a una sorta di cornice che colloca l'atto del narrare e le sue modalità irriverenti entro la prassi sociale della brigata umanistica. Di fatto, aggiungendo la *Conclusione*, assente nelle prime redazioni, l'autore intende dare una veste più organica al suo progetto, nato probabilmente come accumulo casuale di storielle amene, intervenendo anche sul numero e la disposizione dei pezzi in direzione di una sempre maggiore continuità dialogica²⁰. L'estrema varietà della materia trova così, nell'ultima e più completa redazione, una qualche unità su un piano che potremmo definire intradiegetico: una cornice teatrale che, sull'esempio della *ficta societas* del *Decameron*, sviluppa in itinere, lungo il corso di tutta l'opera, il gioco della conversazione; e se pur non può considerarsi una cornice unitaria e ben definita alla stregua di quella del *Decameron* – come rileva opportunamente Stefano Pittaluga²¹ – del modello boccacciano

¹⁸ F. TATEO, *Poggio Bracciolini. Facezie*, in Lorenzo Poliziano *Sannazzaro nonché Poggio e Pontano*, a cura di F. Tateo, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, 8.

¹⁹ In merito all'immagine della Curia come «luogo mitico», associato al piacere della conversazione e alla *consuetudo amicorum*, si veda E. BIGI, *Allegrezze umanistiche nell'epistolario di Poggio Bracciolini*, in *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1999, 45-53.

²⁰ Sulle fasi redazionali delle facezie, cfr. F. TATEO, *La raccolta delle «facezie» e lo stile «comico» di Poggio*, in *Poggio Bracciolini 1380-1980. Nel VI centenario della nascita*, a cura di R. Fubini, Firenze, Sansoni, 1982, 207-233 e S. PITTALUGA, *Fasi redazionali e primi lettori delle facezie di Poggio Bracciolini*, in *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo*. Atti del XIV Convegno Internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza 16-19 luglio 2002), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2004, 305.

²¹ PITTALUGA, *Fasi redazionali e primi lettori delle facezie...*, 305. Pittaluga esclude radicalmente una qualsiasi continuità fra i componimenti che non sia quella linguistica: «Si tratta dunque di una struttura composita costituita da segmenti narrativi autonomi e sostanzialmente giustapposti senza che se ne possa individuare (al di là dell'unità formale) una linea di continuità contenutistica» (*ivi*, 306).

ripropone l'artificio teatrale del narratore ripreso nell'atto del narrare, «d'illusione, cioè, di una trasmissione orale»²² delle narrazioni entro un ben individuato contesto sociale. Una linea, questa, che mentre avvicina l'esperimento poggiano alla tradizione del libro di novelle, lo distingue dalle successive raccolte di motti e facezie, dove l'impostazione prevalentemente aneddotica esclude un'organizzazione formale dei microtesti, o dove comunque, «la funzione di sutura tra i singoli pezzi della raccolta, tipica appunto della cornice, viene di fatto disinnescata»²³.

Innanzitutto, anche nel libro di Poggio ci sono più livelli narrativi, sebbene intrecciati in modo fluido e senza uno schema costante. Al primo livello si colloca la voce dell'autore, il quale si ritaglia uno spazio autonomo, nella *Prefatio* e nella *Conclusio*, per parlare direttamente al lettore e presentare la propria opera, spiegarne gli intenti e difenderla dalle accuse degli invidiosi (*aemuli*), recuperando, per altro, gli stessi argomenti usati da Boccaccio contro i critici morditori e invidiosi²⁴. Al di là di questi due momenti extradiegetici, l'autore è sempre presente dall'inizio alla fine, in quanto narratore delle conversazioni avvenute in sua presenza o di storie che gli sono state raccontate da altri. A differenza di Boccaccio, il cui "io" biografico rimane confinato entro le soglie del testo, Poggio può invadere tutti i livelli del discorso e può parlare indifferentemente con l'"io" o con il "noi" in virtù della sua appartenenza alla comunità del Bugiale. In altre parole, Poggio è a un tempo l'autore che raccoglie le facezie, decidendo quale sia più o meno opportuna per il suo libro²⁵, il narratore primario che ricostruisce le conversazioni avvenute in passato, e personaggio che ascolta e può persino intervenire nella discussione.

Alle volte – recuperando uno stilema frequente nel *Trecentonovelle* di Sacchetti – egli allude a episodi della propria esperienza biografica e quotidiana per contestualizzare la battuta: «quando eravamo a Costanza» (fac. 3), «passeggiando con Zuccaro per una città» (fac. 8), «durante il mio soggiorno in Inghilterra»; oppure chiarisce il modo e l'occasione in cui è venuto a conoscenza di un aneddoto o di una *mirabilia*: «Pietro, un mio concittadino, mi raccontò una volta una storiella divertente... sulla malizia delle donne» (fac. 10); «Il mio copista Giovanni, tornato da poco dalla Bretagna, il giorno 8 ottobre del penultimo anno di pontificato di Martino V, mi riferì a cena fatti straordinari...» (fac. 98); Fu l'ideatore stesso della beffa a raccontarmela con grandi risate» (fac. 70). Ad ogni modo, salvo le poche eccezioni in cui è lui stesso il relatore di

²² P. SALWA, *La narrativa tardo gotica toscana*, Firenze, Cadmo, 2004, 25.

²³ È il caso dell'anonima raccolta di *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, dove «la coesione testuale è affidata alla struttura biografica su cui poggia l'opera» (F. PIGNATTI, *I «Motti e facezie del Piovano Arlotto» e la cultura del Quattrocento*, «Il Giornale storico della letteratura italiana», CXVI [1999], 59). Alla forma aneddotica e al repertorio di detti memorabili d'ispirazione classica si attengono, invece, le raccolte di Ludovico Carbone e Antonio Cornazzano, e in modo diverso anche i *Detti piacevoli* del Poliziano, così come le raccolte anonime attribuite a Niccolò da Bucine e, in ambito latino, i *De dictis et factis Alphonsi regis* del Panormita. Un discorso a parte spetterebbe per le opere di Pontano e di Castiglione, dove le facezie si incardinano entro il contesto di una prosa teorica e del trattato dialogico.

²⁴ Come Boccaccio aveva affermato di non poter trarre le novelle dalla «lor forma», giustificando così la «troppa licenza usata» nel narrare (*Conclusioni dell'autore*), allo stesso modo Poggio Bracciolini difende lo stile umile delle *Confabulationes* rivendicando la fedeltà della sua trascrizione ai discorsi realmente pronunciati dai personaggi presenti nel libro: «*Eloquentiam vero in rebus infimis, vel in his in quibus ad verbum vel facitiae exprimentae sunt, vel aliorum dicta referenda quaerere, hominis nimium curiosi esse videtur. Sunt enim quaedam quae ornatiùs nequeant describi, cum ita recensenda sint, quemadmodum protulerunt ea hi qui in confabulationibus conuiciuntur*» (BRACCIOLINI, *Facezie...*, 2).

²⁵ Soprattutto nella seconda parte del libro, sono frequenti locuzioni del tipo «*Visum est mihi in has confabulationes nostras conferre salsum dictum*» (fac. 228), «*Res digna risu et ut confabulationibus inseratur...*» (fac. 232), «*quod mihi visum est nostris confabulationibus adiiciendum*» (fac. 272).

un detto arguto, il ruolo del narratore Poggio è quello di introdurre una voce secondaria e, ricorrendo alla tecnica della *relatio*²⁶, riportare l'enunciazione altrui tramite il discorso diretto.

Le facezie vere e proprie prendono così forma entro un contesto dialogico e conversativo che riproduce il consolidato schema retorico del narratore inserito dentro la narrazione²⁷, e che prevede anche la registrazione delle reazioni, dei commenti e delle risate del pubblico, e in molti casi anche l'interazione e il botta e risposta fra i vari interlocutori. Ma lì dove Boccaccio dava ampio respiro narrativo al cerimoniale conversativo della brigata, nel *Liber* di Bracciolini – corresponsabile la scelta della *brevitas* – prevale il modulo teatrale su quello diegetico: la scena su cui si svolgono le narrazioni rimane, cioè, sempre solo accennata e sottintesa, ed è piuttosto la scansione dei «turni dialogici»²⁸ a far procedere il libro.

Nella maggior parte dei casi, infatti, Poggio riduce al minimo i suoi interventi narrativi e immette il lettore direttamente entro il circolo della conversazione (*in coetu*), usando alcune formule fisse che descrivono con brevissimo giro di frasi la circostanza della *confabulatio* o l'argomento della discussione:

Plures colloquebantur de supervacua cura, ne dicam stultitia, eorum qui accipitres ad aucupium alunt (fac. 2) / *Hypocritarum genus pessimum est omnium qui vivant. Cum de his semel in coetu me praesente sermo exortus esset...* (fac. 6) / *Nam cum essemus complures, variis de rebus, in palatio confabulantes...* (fac. 30)

E ancora:

Erat sermo inter socios... (fac. 49) / *Dicebatur inter secretarios Pontificios...* (fac. 100) / *cum plures una convenissemus, tum potandi, tum vexandi hominis causa...* (fac. 127).

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, di volta in volta con minime variazioni. In tal modo Poggio delimita lo spazio teatrale e predispone la performance verbale, lasciando immediatamente la parola a un altro narratore con locuzioni del tipo *tum unus inquit, tum quidam ex astantibus dixit, tum quidam fabulam retulit*, che consentono di passare senza indugi al discorso diretto e al dialogo fra i presenti; adottando cioè, quelle tipologie di “discorso riportato” che possiedono – lo suggerisce Benveniste²⁹ – il maggior grado di “performatività”, in quanto rispecchiano fedelmente, senza alcuna mediazione, la condizione orale della comunicazione e lo stile dei parlanti. Tale schema risulta particolarmente evidente tutte le volte in cui le facezie riprendono storie ben note della tradizione orale – la favola ad esempio, dell'asino, il giovane e il vecchio, nella facezia

²⁶ Sul “discorso riportato” e la tecnica della *relatio*, si vedano: E. CALARESU, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004; B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985; EAD., *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, vol. 3°, 429-470.

²⁷ Indagando i rapporti fra oralità e scrittura novellistica, da Boccaccio a Bandello, Giusi Baldissonne riconosce alla novella di ogni tempo una connaturata «grazia teatrale e scenografica, ultimo riflesso della sua origine parlata»: «Certo in tutta la storia della novella si riscontrano a bizzeffe di questi schemi retorici dalla teatralità ormai codificata: la figura del narratore inserita nella narrazione con tanto di uditorio, in modo da effettuare un rapido e assoluto gioco speculare col lettore, invitato in qualche modo a rifarsi ascoltatore (G. BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura in ascolto*, Firenze, Olschki, 1992, 79).

²⁸ Cfr. E. TESTA, *Simulazione del parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991.

²⁹ Cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. di M.V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971).

100 – o rielaborano fonti facilmente riconoscibili, è il caso delle facezie 59 e 60, tratte dagli *exempla* di Jacopo de Vitry sull'ostinazione delle donne³⁰, o di quelle ispirate alle novelle di Sacchetti³¹. Poggio non cita mai la fonte da cui trae l'argomento, ma fa pronunciare il racconto a un dicitore interno alla cornice, fingendo di apprendere la storia proprio nell'occasione in cui è stata raccontata.

Lo statuto teatrale può essere, inoltre, ulteriormente amplificato con l'inserimento di un nuovo piano narrativo, quando il dicitore di turno racconta storie ascoltate da altri e introduce a sua volta la voce di altri personaggi, in una casistica molto diversificata che di norma presenta un discorso diretto dentro il discorso diretto. L'effetto complessivo è quello di un proliferare di voci e di discorsi che, di facezia in facezia, mimano una conversazione in atto, ripresa nel suo svolgersi estemporaneo e disordinato. Uomini faceti, arguti, salaci o mordaci in tutte le gradazioni, si avvicendano con i loro aneddoti, passando da un argomento all'altro senza un ordine preciso. Tuttavia, è possibile rintracciare serie continue di due, tre, quattro o più facezie fra loro collegate, fino a vere e proprie sequenze dialogate che danno l'idea del procedere della conversazione. Come ha osservato Tateo, nell'accrescere il primo nucleo della raccolta, Poggio ha aggiunto «accanto a talune facezie altre che ne ricalzassero lo schema o l'argomento», in modo da riprodurre il «meccanismo mnemonico per cui una barzelletta richiama l'altra»³². Accade, pertanto, che se un narratore tocca il tema dell'ipocrisia, della lussuria dei religiosi o dell'insaziabilità erotica delle donne, due o tre esempi si succedano a rafforzarne l'assunto; oppure la continuità può essere dettata dalla riproposizione di uno stesso personaggio, o di una stessa categoria umana, o anche di una battuta che viene giocata in una nuova situazione.

Il fenomeno più notevole è quello del prolungarsi di una stessa *confabulatio* in una o più facezie consecutive, il cui concatenamento è esplicitamente segnalato da Poggio narratore con sintetiche formule di sutura. Per citare un esempio, nella facezia 82 Antonio Loschi sferza la stupidità di Ciriaco d'Ancona, afflitto per il crollo dell'Impero romano, raccontando la storia di un tizio di Milano che, dopo aver ascoltato un cantastorie, non riusciva a smettere di piangere per la morte di Orlando; la facezia seguente, l'83, si avvia con la formula *subiunxit alter similis fabellam stultitiae* e presenta l'episodio analogo di un uomo che consumò fiumi di lacrime per aver sentito recitare la morte di Ettore. Non meno frequente è il caso in cui un novellatore attacca il racconto mentre chi lo ha preceduto non ha ancora finito di raccontare il proprio (*Dum hoc in corona recitaretur, "Similis hic fuit" contribulus meus ait...*, fac. 93), suggerendo l'idea di un'*inventio* estemporanea sollecitata dallo svolgersi della discussione. Questo meccanismo, per cui più relatori si susseguono nell'arco di una stessa riunione, si ripete continuamente e si fa particolarmente insistito quando lo scenario della conversazione è l'ambiente della Curia. La sequenza 94-97 mostra, ad esempio, i segretari apostolici riuniti intorno a papa Martino, intenti a chiacchierare e a scambiarsi facezie. Il primo a tirar fuori un aneddoto è proprio il papa, nella facezia 94, che lancia il tema del *doctus indoctus*; lo seguono il vescovo di Aletto e altri due dei presenti che hanno pronta una

³⁰ Cfr. S. PITTALUGA *Poggio fra Cicerone ed "exempla"*, «Res publica litterarum», x (1987), 267-74 (la numerazione dell'*exempla* corrisponde a quella dei *Sermones* editi da T.F. Crane, Ithaca, N.Y., 1890).

³¹ Per la ricognizione delle fonti del *Liber facietiarum* si consultino gli studi di Armando Bisanti (*Noterelle braccioliniane*, «Maia», n.s., 44, 1992, 173-192 e *Spigolando lungo il testo delle Facezie di Poggio*, «Humanistica», II (2007), 1-2, 65-99) raccolti nel citato volume *Tradizioni retoriche e letterarie nelle Facezie di Poggio Bracciolini*, nonché l'ampia e sistematica ricognizione di L. DI FRANCIA, *Novellistica. I Dalle origini a Bandello*, Milano, Vallardi, 1924.

³² TATEO, *La raccolta delle «facezie» e lo stile «comico»...*, 219.

battuta sul medesimo argomento, rispettivamente nelle facezie 96 e 97. Sottolineando la continuità dialogica fra una facezia e l'altra, tali sequenze consentono di sviluppare l'interazione fra i vari motteggiatori e rendono più realistica e dinamica la cornice intradiegetica che coordina i microtesti.

In alcuni casi, l'effetto comico di una facezia è ritardato nella pièce successiva, come nel dittico di *fabulae* – questo è il termine scelto da Poggio – riferite da Cincio romano e Angelotto Foschi che narrano di un amplesso con il diavolo (fac. 106 e 107). Durante una delle solite riunioni di curiali, Cincio racconta di un suo vicino che, in una notte di luna piena, si alzò dal letto improvvisamente, credendo fosse l'alba, per andare nella vigna; uscito dalla porta Ostiense vide una bellissima donna e se ne sentì subito attratto al punto da seguirla e unirsi a lei carnalmente in una strada secondaria. Consumato l'amplesso, la donna scomparve nel nulla, lasciando dietro di sé puzza di zolfo. La storia, narrata con una certa suspense e con dovizia di particolari inquietanti, non ha nulla di comico; e tutti i presenti furono, infatti, d'accordo nel giudicare l'accaduto un prodigio demoniaco. La facezia successiva ci dice che ad ascoltare la favola c'era anche Angelotto romano – uno dei locutori più divertenti di tutto il *liber* – il quale, non appena Cincio ebbe finito, ne raccontò una analoga: «*Aderat Angelottus, episcopus Anagninus, cum haec Cincius recitasset, et alteram huic similem fabellam dixit:...*». Anche qui si tratta di un prodigio avvenuto in piena notte a un amico del narratore e di un amplesso con una donna che si rivela essere il diavolo; questa volta, però, il salace Angelotto conclude la storia con una battuta oscena, che rovescia parodicamente anche la serietà della precedente: al diavolo che si vanta di averlo fregato, l'uomo risponde «*Ut lubet... et ego tibi culum maculavi*».

Poggio non ha bisogno di aggiungere spiegazioni in termini discorsivi e narrativi, ma come un regista si limita a coordinare l'inserimento dei vari personaggi a farli interagire tra loro. Il lettore è come invitato a farsi spettatore e a ricostruire mentalmente la scena sulla quale i vari locutori intervengono l'uno dopo l'altro, sfoggiando le proprie abilità mimiche e verbali. Poggio contrae al massimo gli inserti narrativi, facendo in modo che ambienti e personaggi si presentino da sé, balzando fuori dal contesto comunicativo. Egli si limita a darne i tratti essenziali – attribuendo loro una connotazione principalmente linguistica: *facetus, festivus*, o *mordax, verbosus, loquax, prudens, admodum scitus* – e a fornire una serie di brevissime didascalie che fanno da supporto scenico ai dialoghi, alludendo alle modalità dell'*actio* e alle dinamiche fra attori e pubblico dei presenti. Il narratore in questione reciterà il proprio pezzo ora *subridens* (89), ora *vultu ad gravitatem composito* (187), o ancora prenderà la parola *extemplo*; in un caso si rivolgerà a un interlocutore particolare che ha richiesto delle spiegazioni, ora pronuncerà la propria battuta *versus ad astantes* (211) per suscitare il riso e l'approvazione.

La diegesi vera e propria – i microtesti – si sviluppa, così, prevalentemente attraverso il discorso diretto con analoghi procedimenti di teatralizzazione del tessuto narrativo, che puntano alla mimesi del parlato e all'effetto scenico della parola detta. L'impiego del dialogo consente, infatti, all'autore di manipolare la lingua latina con estrema libertà, adattandola a un registro colloquiale incurante della norma e dell'eleganza. Il comico delle facezie – nota ancora Tateo – risiede a livello dell'*elocutio*, nello sperimentalismo linguistico cui l'autore sottopone la lingua dei classici, con un'audace ibridazione del lessico plautino con l'espressività del volgare³³.

³³ F. TATEO, *Il lessico dei comici nella lessico facezia latina del Quattrocento*, in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo...*, 93-109.

Ma intanto, è dalla dinamica teatrale impostata nella cornice che scaturiscono una serie di effetti comici non trascurabili, i quali poi si riverberano sul livello narrativo inferiore. Un ultimo esempio può dare evidenza di questa complementarità dei piani affabulativi; si tratta della facezia 105 (*De doctore Florentino ad reginam destinato qui concubitum postulavit*), che si apre con una animata scenetta teatrale fra i segretari della Curia e in cui compare anche Poggio come personaggio. Il tema della discussione è nuovamente quello del *doctus indoctus*, questa volta riferito all'idiozia di certi ambasciatori, che presumono di essere da più di ciò che sono; fra i tanti che vorrebbero parlare e che si fanno avanti, ciascuno tirando fuori i propri casi esemplari, è il solito Antonio Loschi a prendere la parola e ad attaccare il suo racconto ridendo. Dal punto di vista della narrazione interna siamo di fronte a una vera e propria breve novella che si potrebbe affiancare a quelle della VI giornata del *Decameron*. Il protagonista è uno stupido ambasciatore fiorentino che chiede alla regina Giovanna d'Angiò di andare a letto con lui, convinto di essere irresistibile, e che invece rimane raggelato dalla pronta e impassibile risposta della donna: «Ma che, c'è anche questo fra gli incarichi che ti hanno affidato i Fiorentini?», e cordialmente lo invita a farsi dare un mandato anche per tale richiesta. Al di là del sicuro effetto comico suscitato dalla battuta e dallo scambio di sguardi fra la regina, imperturbabile e per nulla sdegnata, e l'uomo pietrificato e tutto rosso, la facezia trae la sua forza dal vivace realismo della situazione comunicativa. L'inserimento risolutivo del Loschi, che ridendo interrompe tutti gli altri per raccontare il suo episodio, ha il sapore di una ripresa viva che fa appello all'occhio prima ancora che all'orecchio del lettore-spettatore. Per di più, una volta richiamata l'attenzione su di sé, Loschi lancia uno sguardo d'intesa a Poggio (*me intuens*), rafforzando il colorito teatrale di tutta la scena.

Quel *me intuens*, che coinvolge direttamente l'autore del libello, è anche un gesto di complicità con il lettore, il quale comincia già pregustare il divertimento della storiella. La fruizione dei singoli testi è di fatto mediata dal pubblico interno, la cerchia dei curiali, che in qualche modo predispone e orienta le reazioni del pubblico di secondo grado, i lettori, in una sorta di rispecchiamento fra uditorio interno ed esterno. Come la facezia narrata da Angelotto perderebbe parte del suo effetto dilettevole se non fosse preceduta da un preludio in chiave seria che suscita tensione negli ascoltatori, così il racconto del Loschi trae la sua godibilità anche dalle modalità istrioniche del narrare e dall'interazione fra mimica e parola.

Il «palcoscenico» della Curia funziona da cassa di risonanza che amplifica l'effetto comico di ciascun racconto, portando a coincidere lo statuto comico del *liber* con il suo statuto teatrale.