

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»
Università degli Studi di Firenze

con il contributo del

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

con il patrocinio di

Regione Toscana
Comune di Firenze

con la collaborazione di

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale

Le forme del comico

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di
Simone Magherini
Anna Nozzoli
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari
di diritti sulle immagini riprodotte
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

INDICE

Premessa dei curatori IX

LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi & mille burle facetissime & stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

ANTONIO CORSARO

PER UNA STORIA DEL COMICO NEL CINQUECENTO

I. Nelle pagine finali de *Il nome della rosa* di Umberto Eco, Guglielmo da Baskerville, che ha finalmente scoperto una copia superstite del secondo libro della *Poetica* di Aristotele intorno alla commedia, chiede a Jorge, il vecchio monaco che quel volume aveva nascosto per una vita a costo di uccidere chi lo scoprisse, il perché di tanto accanimento nell'occultarlo. La risposta che ascolta è precisa:

«Perché era del filosofo. Ogni libro di quell'uomo ha distrutto una parte della sapienza che la cristianità aveva accumulato lungo i secoli. [...] Ogni parola del Filosofo, su cui ormai giurano anche i santi e i pontefici, ha capovolto l'immagine del mondo. Ma egli non era giunto a capovolgere l'immagine di Dio. Se questo libro diventasse ... fosse diventato materia di aperta interpretazione, avremmo varcato l'ultimo limite». «Ma cosa ti ha spaventato in questo discorso su riso? Non elimini il riso eliminando questo libro». «No, certo. Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. È il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato, anche la chiesa nella sua saggezza ha concesso il momento della festa, del carnevale, della fiera [...] Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per i semplici, mistero dissacrato per la plebe. [...] Ma qui [...] si ribalta la funzione del riso, la si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia [...]»¹.

Quello che l'ingegno del romanziere mette di fronte alle nostre consapevolezze è un fantasma eccellente della cultura occidentale: fantasma non tanto e non solo la commedia come genere e la sua lunga assenza dalla cultura medievale, quanto i suoi fondamenti te-

¹ UMBERTO ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 476-477.

orici, la *auctoritas* capace di illustrare una pratica (scrittoria, oltre che rappresentativa) di cui il Medioevo nella sostanza difetta.

Gli studiosi di Aristotele, in epoche diverse e con argomenti diversi, hanno chiarito a più riprese come l'esistenza stessa di quel secondo libro non sia sicura, né forse necessaria. Il che è da connettere alla nozione altra che il termine *comedia* riveste nel Medioevo: il *genus quoddam poeticae narrationis* – così nella *Epistola a Cangrande* – dal cominciamento “orrido” e fine lieta. Di fatto, allorché la commedia in quanto istituto drammaturgico si riaffaccia sulla scena letteraria, confrontandosi prima con la cultura umanistica e poi con i canoni di un maturo classicismo volgare, questa rifondazione non si presenta priva di problemi, in specie laddove la prassi e le riflessioni teoriche si trovano a confliggere col parallelo dibattito sul volgare. Si guardi al testo meno canonico ma più eloquente dei primi anni del secolo, quel *Discorso* o *Dialogo* variamente attribuito alla penna di Niccolò Machiavelli. Se lì si legge la dichiarazione introduttiva di cosa è commedia, il passo pare quanto mai tradizionale:

[...] ancora che il fine d'una comedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con *certa urbanità e termini che muovino riso*, acciò che gl'uomini, correndo a quella delectazione, gustino poi l'esempio utile che vi è sotto. E perciò le persone con chi difficilmente possano essere persone gravi la trattano: perché non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parasito goloso; ma ben ne risulta di questa composizione d'uomini effetti gravi e utili alla vita nostra².

L'*urbanità*, dunque, ovvero il muovere al riso in una forma decorosa e adeguata a un pubblico che aspira a trarne un ammaestramento morale, secondo l'accezione (abbastanza prossima) di Pontano («Quocirca urbanitas [...] partim in iocis versatur ac ridiculis urbe dignis coetuque civiulium atque ingenuorum hominum, partim in factis ac moribus, quos cives retineant quique in urbe versati sint conversationibusque civilibus»³) che rinvia alla lontana al più cele-

² NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, in *Scritti in poesia e in prosa*, a cura di Antonio Corsaro, Paola Cosentino, Emanuele Cutinelli-Rendina, Filippo Grazzini, Nicoletta Marcelli, Coordinamento di Francesco Bausi, Roma, Salerno, 2012, pp. 459-460. Per le questioni, variamente dibattute, intorno all'autore e alla datazione, rinvio sommariamente alla *Nota introduttiva* di Paola Cosentino nella ed. cit., pp. 419-436.

³ GIOVANNI PONTANO, *De sermone*, a cura di Alessandra Mantovani, Roma, Caroc-

bre passo di Orazio (*Serm.* I 10, 7-14: «ergo non satis est risu diducere rictum | auditoris; et est quaedam tamen hic quoque virtus. | [...] | et sermone opus est modo tristi, saepe iocosus, | defendente vicem modo rhetoris atque poetae, | *interdum urbani*, parcentis viribus atque | estenuantis eas consulto»). Ciò che nel prologo della *Clizia* troviamo ribadito nel segno del termine *onestà*, comprensivo di una cifra contenutistica e linguistica insieme⁴. Ma, tornando al *Dialogo*, è ben più radicale il discorso successivo sulla dimensione linguistica del ridicolo:

Ma perché le cose sono trattate ridicolamente, conviene usare termini e motti che facciano questi effetti; i quali termini, se non son proprii e patrii, dove sieno soli interi e noti, non muovono né possono muovere. Onde nasce che uno che non sia toscano non farà mai questa parte bene, perché se vorrà dire i motti della patria sua farà una veste rattoppata, facendo una composizione mezza toscana e mezza forestiera; e qui si conoscerebbe che lingua egli avessi imparata, s'ella fussi comune o propria. Ma s'è non gli vorrà usare, non sappiendo quelli di Toscana, farà una cosa manca e che non arà la perfezione sua. E a provar questo, io voglio che tu leggi una commedia fatta da uno delli Ariosti di Ferrara, e vedrai una gentil composizione e uno stilo ornato e ordinato, vedrai un nodo bene accomodato e meglio sciolto; ma la vedrai priva di quei sali che ricerca una commedia, tale non per altra cagione che per la detta: perché i motti ferraresi non li piacevano, e i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare⁵.

Dove il concetto di *termini e motti proprii e patrii* stabilisce un criterio di selezione al tutto geo-linguistico, chiarendo la primazia

ci, 2002, pp. 382-383: «Perciò l'urbanità [...] riguarda in parte gli scherzi e le spiritosaggini degne della città e della convivenza di uomini civili e bennati, in parte le azioni e i costumi a cui si attengono i cittadini e coloro che vivono in città e hanno relazioni civili».

⁴ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Clizia*, in *Scritti letterari*, a cura di Luigi Blasucci con la collaborazione di Alberto Casadei, Torino, UTET, 1989, pp. 178-179: «Sono trovate le commedie per giovare e per dilettere alli spettatori. Giova veramente assai a qualunque uomo, e massimamente a' giovanetti, cognoscere la avarizia d'uno vecchio, il furore d'uno innamorato, l'inganni d'uno servo, la gola d'uno parassito, la miseria d'uno povero, l'ambizione d'uno ricco, le lusinghe d'una meretrice, la poca fede di tutti gli uomini: de' quali esempli le commedie sono piene, e *possonsi tutte queste cose con onestà grandissima rappresentare*. Ma volendo dilettere, è necessario muovere gli spettatori a riso: il che non si può fare mantenendo il parlare grave e severo; perché le parole, che fanno ridere, sono o scioche o iniuriose o amorose. È necessario pertanto rappresentare persone scioche, malediche, o innamorate: e perciò quelle commedie che sono piene di queste tre qualità di parole, sono piene di risa; quelle che ne mancano, non trovano chi con il ridere le accompagni».

⁵ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorso o dialogo*, cit., pp. 460-462.

evidente dei toscani e illustrando di conserva le mende del testo più rappresentativo del nuovo genere, i *Suppositi* di Ariosto. Se vogliamo considerare l'assunto generale, e cioè che non è concepibile una drammaturgia comica al di fuori di un codice locale vivo e condiviso dal pubblico, che altro è questa affermazione se non l'intuizione che quella lingua comica è uno spazio interdetto alla lingua comune che si sta formando? Non è da considerare casuale che, a fronte del grande sviluppo del genere nel corso del secolo, i pochi scritti teorici cinquecenteschi dedicati all'arte della commedia evitino di affrontare il nodo della lingua trascurando per sistema quelle implicazioni della riflessione di Machiavelli, compresi in modo quasi ossessivo nel solo proposito di evitare alla commedia ogni eventuale sconcezza viziosa. Sicché non è sbagliato ciò che annotava Weinberg sulla «incapacità degli umanisti, a metà del secolo, di andare al di là delle idee “terenziane” sulla forma esterna o di quelle sul ridicolo contenute nel trattatello di Maggi»⁶. Ciò che conta è la chiusura di quel discorso appena aperto.

Dai *termini propri e patrii* di Machiavelli alla nozione di dialetto il passo è breve. Ed è il dialetto a prospettarsi come codice parallelo sul quale ogni discorso sul comico cinquecentesco finisce per convergere: la possibilità “altra”, cioè, rispetto a una lingua volgare che la normalizzazione sovraregionale rendeva sempre meno fruibile a livello basso. Negli stessi anni di Ariosto e Machiavelli, non casualmente nel Veneto di Trissino e di Bembo, il più grande genio del teatro cinquecentesco avrebbe affidato al suo repertorio un bagaglio potenzialmente immenso di risorse linguistiche. Il teatro di Ruzante è leggibile, sotto certi punti di vista, come la realizzazione articolata di ciò che Machiavelli aveva pensato entro il solo contesto fiorentino. Perché se nella *Mandragola*, a fronte di un fiorentino polivalente e mimetico, alternante la voce colta a quella quotidiana (di Callimaco, di Ligurio, del frate, di Lucrezia), il dialetto poteva comparire solo nelle oscillazioni incontrollate di Nicia, atte a caratterizzare la ridicologgine del personaggio attraverso la spontanea mesco-

⁶ *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, II, Bari, Laterza, 1970, p. 658. Ivi, pp. 91-125, si legge anche il *De ridiculis* di Maggi, sul quale rinvio anche a: BERNARD WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1961, pp. 373-383, 406-418; ed ELISABETTA SELMI, voce biografica *Vincenzio Maggi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 365-369.

lanza col latino accademico e con la lingua del parlato⁷, con Ruzante è la risultante di un progetto linguistico esteso e coerente: codice non spontaneo, beninteso, anzi precipuamente letterario, fondato sulla “ricostruzione” di un parlato e non sulla sua mimèsi naturale, da parte di un autore tutt’altro che anti-bembiano, che conosceva e praticava bene il toscano letterario⁸. Ebbene, è un fatto che quel dialetto, per la prima e forse unica volta nella storia del teatro cinquecentesco, appare capace di porsi come espressione di «verità profonda e cultura organica»⁹, atta a dare voce a un mondo socialmente vario dove la burla acquista uno spessore a volte tragico¹⁰. Non so se è

⁷ In GIORGIO INGLESE, *Per Machiavelli. L'arte dello stato, la cognizione delle storie*, Roma, Carocci, 2006, p. 174: «I “motti” non sono e non possono essere creazione dell’autore, perché essi debbono essere già noti all’uditorio. Essi mettono in connessione il testo, nuovo e originale, con la tradizione burlesca, e attraverso questa connessione producono effetti comici. A dire il vero, nella *Mandragola* Machiavelli ha fatto qualcosa di più sottile di quel che teorizzi il *Dialogo*: ha giocato i “motti” per caratterizzare un personaggio e un “polo” dell’azione teatrale; ha dato alle riprese fiorentiniste, burchiellesche, pulciane, una specifica funzione».

⁸ Si veda ora CHIARA SCHIAVON, *Il toscano di Ruzante e la codificazione grammaticale cinquecentesca*, in *Molte cose stanno bene nella penna che ne la scena starebbon male. Teatro e lingua in Ruzante*, Atti del Convegno Padova-Pernumia 26-27 ottobre 2011, a cura di Andrea Cecchinato, Padova, Cleup, 2012, pp. 45-62. La citazione inclusa nel titolo è tratta dal celebre passo del Prologo della *Vaccaria*: «Se [Plauto] fosse fra’ vivi a questi tempi, non farebbe le sue comedie di altra maniera che di questa medesima, di cui sète spettatori. E soggiunge che non vogliate far giudizio di questa a le sue, che scritte lasciò, ché vi giura, per Hercule e per Apollo, ch’elle furono recitate altramente che non sono stampate hoggidi; perché molte cose stanno ben nella penna, che nella scena starebbon male». Alla lettera il passo intendeva che Plauto scrisse le sue commedie per la scena in volgare e per la letteratura in latino, ripresa della polemica quattrocentesca tra Flavio Biondo e Brunì ancora attuale se applicata al teatro per la scena.

⁹ GIANFRANCO FOLENA, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146, p. 132.

¹⁰ Ivi, p. 146: «La problematica linguistica del comico è stata da noi più viva e più seria, più tragica anche, talora, di quella del tragico: proprio perché il tragico era per necessità ancorato a una lingua aulica e illustre, non fatta per dialogare». In una prospettiva diversa sono da leggere le componenti “tragiche” della *Mandragola*, oggetto di riflessione nel passato come nel presente, a partire dai passi di BENEDETTO CROCE, *La «commedia» del Rinascimento*, in *Poesia popolare e poesia d’arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1946, pp. 239-302, alle pp. 247-248: «Ma è [...] il proprio stato d’animo del Machiavelli, il suo veder profondo e pure angusto, e il suo limitato e tormentato sentire doloroso, da cui viene fuori il singolare suo tono di poesia. E forse il De Sanctis, nel giudicare come giudicò, si lasciò guidare [...] dall’idea [...] che la commedia debba essere lieve, ilare, giocosa: ma, e se poi la *Mandragola* avesse della tragedia?». Ha sviluppato queste riflessioni GENNA-

esagerato parlare – come fece Ludovico Zorzi – di un Ruzante che «dietro le sembianze del comico [...] shakespeareggia: se shakespeareggiare significa secondo il concorde giudizio, rappresentare la genuina natura umana contro gli schemi convenzionali e la costruzione di personaggi secondo idee preconcepite e modelli moralistici»¹¹. Ma è certo che il comico si fa in quel frangente latore di messaggi ideologicamente pregnanti, significativamente assimilati in epoca recente entro progetti di lingua teatrale di forte impegno contenutistico, fino a Dario Fo, che «ha voluto ricreare, come lingua giullaresca itineraria e proletaria, e insieme come “lingua di classe”, una sorta di versipelle iperdialetto o pan dialetto romanzo nord italiano, diatopico e diacronico, retrodatandolo a un medioevo immaginario che è metafora della violenza feudale e della prevaricazione sociale e ideologica»¹².

2. Si legge in un pagina di Gianni Celati: «Paradossalmente il problema della comicità teatrale è quello di limitare al suo interno la comicità, gli eccessi del personaggio, le sue repentine impennate virtuosistiche, il suo spreco di gesti e di parole. [...] Questo lo apprendiamo dai consigli di Amleto ai commedianti, ma più puntigliosamente ancora lo dice Ben Jonson in *Timber and Discoveries*, là dove spiega che il riso non è sempre il fine della commedia, anzi è un difetto, “una turpitudine che deprava alcune parti dell’uomo senza malattia”. Un tipo deforme, un volgare clown travestito da donna, una faccia tutta storta, dice Jonson, sono proprio le cose che hanno mosso gli antichi filosofi a ritenere il riso indegno dell’uomo saggio»¹³. Questa idea, desunta da Celati attraverso i suoi luoghi più noti, deve in effetti la sua prima elaborazione moderna all’Italia del primo Cinquecento, dove un’idea normativa di lingua e di discorso

RO SASSO, *Ironia tragica*, che si legge ora in appendice a NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Man-dragola*, a cura di Rinaldo Rinaldi, Milano, Rizzoli, 2018, pp. 219-224.

¹¹ LUDOVICO ZORZI, *Introduzione* a RUZANTE, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1967, p. LIV. Sempre in quel luogo, p. XX, è un cenno al «cattolicesimo umanistico di impronta erasmiana» del *Parlamento*, che «pur avendo smarrito la primitiva tensione spirituale, sussisteva in molte coscienze europee come norma di condotta e guida armoniosa dell’esistenza», e che «sposandosi a una istintiva scelta di gusto letterario, apre la poetica ruzantiana agli ideali di un pacifismo egualitario e contadino».

¹² GIANFRANCO FOLENA, *Le lingue della commedia*, cit., p. 120.

¹³ GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 53-110, p. 69.

finisce per indirizzare in chiave vincolante le vicende del comico. All'altezza del primo trentennio del secolo l'eredità medioevale è un dato ben chiaro, per il quale può valere una recente definizione linguistico-stilistica: «polarità di linguaggio materiale, con referenti concreti e quotidiani, spesso afferenti a sfere ritenute basse e sconvenienti, ove prevale il valore denotativo e meramente referenziale del lessico; ai generi maggiori spetta l'opposta polarità di un linguaggio altamente generico e codificato, che trae la propria valenza evocativa dalla sua stessa ricorrenza, spesso formulare, e dal valore connotativo del bagaglio lessicale»¹⁴. In quell'epoca così decisiva per le sorti dell'italiano letterario, ai codificatori della nuova lingua non sfuggiva il carattere inconciliabile di quella eredità. Le censure di Bembo erano tanto efficaci quanto radicali nell'emarginare l'intera fattispecie comico-bassa, a partire dagli esempi della *Commedia* dantesca (*Prose* II, 5). E, nel momento in cui Dante stesso cominciava a diventare un problema nel nuovo quadro linguistico dell'italiano, contestualmente si sanciva il disagio della nuova grammatica volgare rispetto al comico nel suo insieme, fino alla rimozione dei suoi stessi statuti specifici, e alle forme note di interdizione dichiarata dalla civile conversazione, come nelle pagine di Della Casa su Dante nel *Galateo*. Giusta, dunque, l'affermazione di Ferroni sulla «tendance sociale à réguler le comique dans un espace marginal, à contrôler et à nier sa force alternative et renversante, à réduire le plus possible sa valeur et sa dignité, son aptitude à créer de dangereux modèles de comportement»¹⁵. Ciò non vuol dire, però, che la grande codificazione primo-cinquecentesca escludesse del tutto il comico, anzi, è proprio sulla tendenza opposta che il secolo si viene a definire. Diversamente da Bembo, Baldesar Castiglione dedicava – come è noto – alla facezia gran parte del dialogo del secondo libro del *Cortegiano*. Dove la diversa cornice della trattazione, quella cioè della «conversazione coi pari o poco diseguali» (II, 25), fungeva da elemento principe di una socialità selettiva e aristocratica che assegna al gioco e al ri-

¹⁴ MICHELANGELO ZACCARELLO, *Poesia comico-realistica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2014, I, pp. 155-193, p. 161.

¹⁵ GIULIO FERRONI, *Les genres comiques dans les commentaires*, in *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie (XIV-XVI siècles)*, Actes du Colloque International sur le Commentaire, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 63-70, p. 63.

so una pratica, oltre che fondamentale, fundamentalmente orale: «delle quai [facezie] l'una s'estende nel ragionar lungo e continuato; come si vede di alcun'omini, che con tanto bona grazia e così piacevolmente narrano ed esprimono una cosa che sia loro intervenuta, o veduta o udita l'abbiano, che *coi gesti e con le parole la mettono innanzi agli occhi e quasi la fan toccar con mano*»¹⁶. In quel frangente Bernardo Bibbiena, incaricato di trattare il tema secondo le sue principali tipologie, pur facendo leva su fonti letterarie note (da Poliziano a Pontano a Poggio), significativamente non le menziona, subordinando in modo paradigmatico la valenza funzionale della lingua scritta e letteraria («benché a queste narrazioni si ricerchino i gesti e quella efficacia che ha la voce viva, pur ancor in scritto qualche volta si riconosce la lor virtù») in un quadro che non casualmente contempla solo Boccaccio come repertorio di esempi utili e ragionevoli¹⁷. Un punto delicato, questo, e anche per certi versi decisivo, se si pensa che di quel condizionamento risente l'intera novellistica cinquecentesca, per la quale si può parlare spesso di travestimento della scrittura in «simulata oralità», a partire dall'esempio di alta statura di Bandello, che «quanto [...] si accinge a descrivere non è soltanto una novella, ma uno spezzone di dialogo che include “anche” un momento propriamente narrativo; [...] una *tranche* di conversazione cortigiana»¹⁸.

Al di là di questo, ciò che fa della rassegna di Castiglione un capitolo imprescindibile è il suo carattere normativo: nella cornice, che non è narrativa ma precettistica, e nei materiali che hanno valore di vero e proprio prontuario concettualmente ordinato. Un prontuario *positivo*, aggiungerei, non cioè predisposto al biasimo dell'uomo costumato (come nel *Galateo*), ma utile alla corretta gestione dell'intrattenimento secondo i modelli etici ed estetici di Aristotele e di Cicerone dei *ioca seriis miscere*¹⁹, magari arricchiti

¹⁶ BALDESAR CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998, II XLIII, pp. 180-181.

¹⁷ Il passo si legge ivi, II 49. Per le menzioni di Boccaccio, ivi, II, 89, 92, 93.

¹⁸ RICCARDO BRUSCAGLI, *Mediazioni narrative nel novelliere di Bandello*, in *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del convegno internazionale di studi 7-9 novembre 1980, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 61-94, p. 66. La materia novellistica non è per altro oggetto di analisi diffusa in questo intervento.

¹⁹ ARISTOTELE, *Poetica* 1449a: «E infatti il ridicolo è qualcosa di sbagliato e di turpe, ma senza produrre dolore né danno»; CICERONE, *De oratore*, II 58-71: «Locus autem et regio quasi ridiculi – nam id proxime quaeritur – turpitudine et deformitate

col *De sermone* di Pontano. Dietro a quelle *auctoritates* Castiglione ragionevolmente assegnava limiti rigidi alla facezia, riassumibili nel rispetto della *convenienza*, come si può leggere nella richiesta di Pietro Bembo di illustrare l'arte «delle facezie e dei motti che inducono a ridere, quai son convenienti al cortegiano e quai no» (II, 43). Un motteggiare che dunque non deve essere *impio*, con motti che non devono essere *osceni e sporchi*, e dove deve prevalere il *decoro* come principio di selezione sociale di un riso onesto, che «ha da fuggir, narrando ed imitando, di rassimigliarsi ai buffoni e parassiti ed a quelli che inducono altrui a ridere per le lor sciocchezze» (II, 57)²⁰.

Se è questo – come credo – il destino essenziale del comico nel Cinquecento, e oltre, a quel destino si affianca, giocoforza, l'esclusione della dimensione realistico-mimetica, così come di quella grottesca, materiale e sensibile della scrittura. Auerbach e Bachtin ci hanno insegnato a guardare a quelle componenti entro un percorso di continuità, che dal riso medioevale porta in Rabelais, Cervantes e Shakespeare a un realismo che è «visione del mondo, [...] una delle forme più importanti in cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull'uomo»²¹. Non meraviglia, in quella chiave, che la moderna letteratura italiana si trovi esclusa da quel percorso. Ma ciò non significa, a ben vedere, la scomparsa completa di quei presupposti nella nostra letteratura, quanto semmai la necessità di rintracciarli in altre modalità di scrittura.

Se Machiavelli ragionava bene sui limiti della commedia di Ariosto, non conosceva di lui il vero, grande capolavoro comico, ovvero le *Satire*. Laddove il termine “comico” andrà magari virgolettato, dal momento che nella satira il comico non è previsto necessariamente, se non che nella satira ariostesca si tratta della componente che di

quadam continetur. Haec enim ridentur vel sola vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter»; *Rethorica ad Herennium*, III 13. Ma la materia si dovrebbe estendere ragionevolmente alla tarda antichità e alle sue ricadute di lungo periodo, magari secondo il prospetto celebre tracciato da ERNST ROBERT CURTIUS, *Il sermo e il faceto nella letteratura medievale*, in *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (1948), pp. 465-486.

²⁰ Secondo CICERONE, *De oratore* II 60: «Sed ut in illo superiore genere vel narrationis vel imitationis vitanda est mimorum et ethologorum similitudo sic in hoc scurriliorum oratorum dicacitas magno opere fugienda est».

²¹ MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979 (1965), p. 76.

fatto orienta la dimensione del testo. Di fronte a un genere recuperato ancora dal mondo classico, con la medesima attitudine pionieristica manifestata per le commedie sulla scorta del principio oraziano dello *spoudogéloion* (serio-faceto), spiegare come Ariosto adattasse al volgare questi principi non è stata cosa facile né anticamente né modernamente. Negli studi novecenteschi ha prevalso – sulla scorta di una celebre definizione di Binni – il concetto di *tono medio*, già corretto da Caretti che parlava di una «sensibilità tanto pronta e vivace [...] quanto concreta e meditata, solidamente realistica»²². Un tono medio che, come le ricerche più recenti sembrano chiarire in via definitiva, non esiste, laddove è più corretto parlare di «un lessico – per lo più ma non solo realistico – che ha riscontri scarsi o nulli entro il resto dell’opera di Ariosto», con «materiali [che] documentano anche dal punto di vista lessicale la specifica connessione delle satire alla zona propriamente comica della scrittura ariostesca», giusta «l’impiego massiccio di un lessico a vario titolo espressivo o rilevato [che] può creare effetti di dissonanza, soprattutto entro contesti di sapore “medio”», fino all’«urto tra lemmi di livello espressivo diverso [che] può consumarsi anche entro l’unità minima dell’endecasillabo»²³. Una lingua ardita e insolita, dunque, quella delle *Satire*, che mette accanto, talora in maniera stridente, il prezioso lessico di derivazione umanistica con quello basso-corporeo e colloquiale del quotidiano. Un progetto sperimentale, tradito – sia detto per chiarezza – dai numerosi imitatori che, malgrado il tributo ufficiale a quella poetica, lavorarono con scarso talento in altre direzioni. Ciò che mi pare rilevante, in ogni caso, è che il basso-corporeo ariostesco non è ridicibile alle coordinate storiche e formali di Auerbach e Bachtin, laddove non si tratta del permanere di una cultura medievale ma di un nuovo impulso classicistico, che detta la regola guidando le inserzioni di lingua bassa all’interno di parametri umanistici di matrice sofisticata.

²² LANFRANCO CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1970, p. 25. Quanto a Binni il rinvio è a WALTER BINNI, *Il tono medio delle Satire* (1947), ora in *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi*, a cura di Rosanna Alhaique Pettinelli, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 37-51.

²³ Tra virgolette riferisco quanto letto da LUCA D’ONGHIA nel corso del Seminario *Le Satire di Ariosto. Seminario di studio e commento del testo*, Sapienza, Università di Roma, 27 aprile 2017. Gli atti sono in corso di stampa.

3. Una ricerca sistematica e approfondita intorno al comico cinquecentesco dovrà prima di tutto verificare quanto e con quale efficacia i limiti e le censure, ma soprattutto la nuova pervasiva attitudine a regolamentare, operano nella costituzione e nella pratica dei generi. Per la poesia – potendo qui tracciare solo un quadro schematico e essenziale – credo che un inquadramento storiografico debba mettere in rilievo non tanto la continuità quanto la revisione consapevole ed effettiva delle pratiche dell'epoca passata, che alle molte novità del nuovo quadro unisce esclusioni, aggiustamenti, normalizzazioni. Le eccezioni spiccano, e recano nomi di tutto rilievo: Michelangelo, grande dilettante attardato e geniale²⁴; Machiavelli, poeta non dilettante ma legato a una tradizione fiorentina tre-quattrocentesca²⁵. Ma sono eccezioni appunto, che confermano e avallano la regola e la sostanza del fenomeno. Caso esemplare, e eclatante, è quello di Burchiello, un *corpus* tutt'altro che dimenticato nel Cinquecento ma di fatto sclerotizzato a fronte di una evoluzione tutta diversa della poesia per burla. «*S'io avessi l'ingegno del Burchiello, | io vi farei volentieri un sonetto*», scriveva Francesco Berni al cardinale Ippolito de' Medici, versi che possono essere intesi alla lettera, adeguati a illustrare la reale difficoltà del maggiore rappresentante della nuova maniera comica a riprodurre un sistema sentito ormai come impraticabile. La fortuna cinquecentesca di Burchiello è di fatto esemplare della costruzione di un monumento, come dimostrano le note edizioni di Grazzini e di Doni, che circoscrivono il testo, lo rimangono non senza ulteriori accreditamenti di non-senso, lo trasformano in definitiva in un codice letterario, mentre nella pratica poetica la poesia burchiellesca tramonta²⁶.

²⁴ Rinvio a alcuni miei lavori: ANTONIO CORSARO, *Michelangelo, il comico e la malinconia* (1994), ora in *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 115-133; ID., *La poesia comica di Michelangelo. Per una nuova edizione dei testi*, in «Italiq. Poésie Italienne de la Renaissance», XVI, 2013, pp. 193-230. Nella mia recente edizione critica, MICHELANGELO BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016, la poesia comica di Michelangelo occupa una sezione specifica.

²⁵ Si veda ora, fra diversi altri contributi, l'eccellente sintesi di ALESSIO DECARIA, *Radici comiche di Machiavelli poeta*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCI, 2013, fasc. 633, pp. 1-35. Rinvio anche a ANTONIO CORSARO, *Intorno a un'ottava (ignorata) forse di Niccolò Machiavelli*, in «Interpres», XXVIII, 2009, pp. 268-274. Quanto ai testi faccio riferimento all'edizione da me, e da altri, curata, cit. alla nota 2.

²⁶ I versi di Berni si leggono da FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985, LVIII, p. 167. Rinvio sull'argomento anche a ANTONIO CORSARO,

Procedendo nella rassegna, se si toglie il canto carnascialesco (di epoca laurenziana e praticato anche nel pieno Cinquecento), scompare prima di tutto l'applicazione comica a metri come lo strambotto o la ballata; tramontano la poesia nenciale e la poesia di tenzone. Declina in particolare il sonetto caudato, usato ancora da Berni ma da lui medesimo circoscritto esplicitamente alla poesia di vituperio, e soprattutto distinto dal capitolo ternario, che esprime a pieno una poesia "immune dal dire male", programmaticamente innocente e giocosa nella sua essenza²⁷. Tutt'altra cosa malgrado le forme metriche, ben isolabile nel suo contesto romano, sarà la fortunata stagione di Pasquino. A fronte di questi abbandoni si affina la parodia, endemica e pervasiva già per tutto il basso Medioevo e adesso progressivamente studiata nelle sue implicazioni teoriche, e applicata soprattutto ai modelli principi della poesia lirica da Petrarca a Bembo: dal capostipite canonico del sonetto di Berni *Chiome d'argento fine, irte e attorte*, al sistema articolato dei *Cantici di Fidenzio*. Al capitolo giocoso di Berni e dei suoi tanti eccellenti sodali si affianca, nella prospettiva di un lungo destino e come grado massimo della propensione parodistica del secolo, la prosa dei commenti burleschi. L'attitudine che sta alle spalle di questa piccola rivoluzione dei generi è una tendenza paradossalmente "aristotelica": non nel senso della *Poetica*, si intende, ma sì per uno schema mentale che porta a conformare ogni fattispecie letteraria entro parametri e coordinate specifiche. Così è per l'utilizzo dei campi metaforici allusivi del sesso, essenziale e strutturante nel capitolo di lode bernesco mentre era pur presente ma non riscontrabile come sistema nel sonetto alla burchia, «in cui l'artificio linguistico presenta forme più complesse e indirette, e l'allusione oscena convive con altre forme di gioco verbale, che impegnano il lettore ad altri livelli (ad es. il motto arguto o l'*aequivocatio* lessicale)»²⁸. Tutt'altra funzione la stessa pratica aveva ricoperto nella narrativa in prosa, dove la lezione di Boccaccio verrà ri-

Burchiello attraverso la tradizione a stampa del Cinquecento, in *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*, Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di Michelangelo Zaccarello, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 127-168; GIORGIO MASI, *La zuffa del negligente. Il commento doniano alle «Rime» del Burchiello*, ivi, pp. 169-193.

²⁷ Faccio uso qui del saggio di SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, part. pp. 7 sgg.

²⁸ MICHELANGELO ZACCARELLO, *Poesia comico-realistica*, cit., p. 175.

proposta in chiave normativa nella *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani con significativo rinvio alla ricezione dei contemporanei: «sì veramente che noi abbiamo quella cura che Messer Giovanni Boccacci confessa avere aùta egli: che quando pure si dee raccontare qualche cosa disonesta, con onesti vocaboli si dica, ché allora si conviene por da banda i proprii nomi come ne 'nsegna Monsignore Della Casa, dal quale molto utili ammaestramenti intorno a questa materia si potranno cavare, là dove egli della favella ragiona»²⁹. Ma pur sempre si trattava di delimitare un campo stilistico, di regolarlo fino all'estremo, fino, si direbbe, a ricoprire ogni spazio possibile di discorso nelle *Sei giornate* di Pietro Aretino.

4. Qualcosa ancora si dovrà dire per la prosa. Nel 1548, nell'apologia posta in chiusura dei suoi *Sermoni funebri*, Ortensio Lando inseriva un lungo elogio del riso che terminava con le seguenti parole: «dirò ben questo, ch'egli [l'autore] non poteva far cosa degna di maggior honore che levando da terra con sì temperato & dolce stile le humili creature inalzarle al par delle cose più grandi: & in cosa che all'apparenza paia ridicola, mescolarci molta eruditione & insegnarci cose secrete che natura puose nelle parti de gli animali»³⁰. L'argomento, in quel passo confinabile entro parametri contenutistici (la materia umile contiene in potenza verità importanti), discendeva da matrici titolate, a partire dall'elogio di Socrate che Erasmo aveva prodotto nell'adagio *Sileni Alcibiadis*: ««Sannionem quempiam bardum ac stupidum dixisses. [...] sermo simplex ac plebeius et humilis, ut qui semper aurigas, cerdones, fullones et fabros haberet in ore [...]. Atqui si Silenum hunc tam ridiculum explicuisses, videlicet numen invenisses potius quam hominem, animum ingentem, sublimem ac vere philosophicum»³¹. Un passo lì funzionale a un messaggio di re-

²⁹ FRANCESCO BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, III, Bari, Laterza, 1972, pp. 135-165, a p. 164. Per il passo di Boccaccio in questione: *Decameron, Conclusione dell'autore*, 3 sgg.: «più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte, che generalmente si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di "foro e caviglia e mortaio e pestello e salciccia e mortadello", e tutto pieno di simiglianti cose».

³⁰ *Sermoni funebri de vari authori nella morte de diversi animali*, In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXLVIII, c. 36v. Il passo si legge in chiusura del testo, adespoto, entro la *Apologia di M. Ortensio Lando ditto il Tranquillo per l'authore*.

³¹ ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*, a cura di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980, p. 62 («[...] l'avresti detto un buffone tar-

novatio cristiana, ma in realtà dipendente da Platone³²; lo stesso passo, si noterà, che Rabelais premetteva dichiaratamente al primo libro del *Gargantua*³³. Una catena di proposizioni che comunica, nell'assenza, la capacità della scrittura comica di trasmettere un sapere: un sapere altro, naturalmente, distinto e distinguibile, alternativo all'insieme di saperi che stanno alla base della cultura ufficiale.

Accenni alla materia, vaghi ma pertinenti, erano già in testi letterari, non tanto e non solo nell'accentuare il valore delle cose basse e vili quanto nell'evidenziare la loro necessaria mescolanza con la materia nobile. Lo scriveva Machiavelli a Vettori:

Chi vedesse le nostre lettere, honorando compare, et vedesse le diversità di quelle, si maraviglierebbe assai, perché gli parrebbe hora che noi fusimo huomini gravi, tutti vòliti a cose grandi, et che ne' petti nostri non potesse cascare alcuno pensiero che non havesse in sé honestà et grandezza. Però dipoi, voltando carta, gli parrebbe quelli noi medesimi essere leggieri, inconstanti, lascivi, vòliti a cose vane. Questo modo di procedere, se a qualcuno pare sia vituperoso, a me pare laudabile, perché noi imitiamo la natura, che è varia; et chi imita quella non può essere ripreso³⁴.

do e ottuso. [...] Parlava un linguaggio semplice, dimesso, da uomo del popolo: non aveva mai in bocca nient'altro che cocchieri, artigiani, lavandai e fabbri [...]. Eppure, spiegando questo ridicolissimo Sileno, tu avresti indubitatamente scoperto un essere più divino che umano: un grande animo, altissimo, filosofico nel vero senso della parola»).

³² *Simposio* 221e-222a: «[...] i suoi discorsi assomigliano moltissimo ai Sileni che si aprono. Se uno, infatti, si mettesse ad ascoltare i discorsi di Socrate, gli sembrerebbero in un primo momento ridicoli: tali sono i termini e le espressioni con cui sono avvolti dal di fuori, come la pelle di un Satiro arrogante. [...] Ma se uno li vede aperti e penetra in essi, troverà, in primo luogo, che sono i soli discorsi che hanno dentro un pensiero [...]». (PLATONE, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale, Fondazione Lorenzo Valla / Milano, Mondadori, 2001, p. 149). Di più estesa portata è la menzione dei Sileni nel *Moriae encomium*: «Principio constat res omneis humanas, velut Alcibiadis Silenos, binas habere facies nimium inter sese dissimiles. Adeo ut quod prima, ut aiunt, fronte mors est, si interius inspicias, vita sit: contra quod vita, mors: quod formosum, deforme: quod opulentum, id pauperrimum: quod infame, gloriosum: quod docum, indocum [...] breviter omnia repente versa reperies, si Silenum aperueris» (ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 1997, p. 80).

³³ FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1973, I, pp. 7-8: «Perché voi [...] leggendo gli allegri titoli di certi libri di nostra invenzione [...] troppo facilmente giudicate che si tratti in essi solo di burle, buffonate, e allegre fanfaluche, visto che l'insegna esteriore [...] viene comunemente intesa per roba da scherzare e farci festa. Ma con tale leggerezza non convien mai giudicare le opere degli umani».

³⁴ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Lettere*, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, 239, p. 1191.

Le ascendenze letterarie del passo (articolabili da Boccaccio agli umanisti) sono state messe all'attivo positivamente³⁵. E il suo senso mi pare chiaro: l'*incostanza*, e cioè l'alternanza della materia, non solo si riflette ma si deve riflettere nella scrittura, che imita la natura così come l'uomo ne è il riflesso e il portato; entrambe le due realtà (futile e vana, alta e nobile) hanno una uguale dimensione di verità e una uguale potenzialità di conoscenza. Occorre semmai differenziare gli esiti di ciò nei vari territori in cui vengono esperiti. Se in poesia prevale l'evoluzione del motivo erasmiano della follia come dimensione alternativa della conoscenza (così come Ariosto ne fa tesoro nella scrittura intellettuale delle *Satire*³⁶, o come i berneschi nel loro mondo surreale di doppi sensi), è nella prosa che gli scenari mentali prospettano una ricerca faticosa e sofferente verso esiti di pensiero. Un'intera stagione di prose volgari instraderà sul binario del comico generi diversi (il paradosso innanzitutto, non casualmente recuperato dal repertorio classico) verso altre e più ambiziose istanze, prospettando incroci e motivi umanistici veicolati su contenuti seri. Espressione di coscienze inquiete, il riso dei cosiddetti poligrafici è inteso alle aporie e alle magagne del sapere dei dotti, a rinnovare enunciati altrimenti sterili. Non casualmente possiamo trovarne una sponda in Giordano Bruno, che nello *Spaccio della bestia trionfante* illustrava la presenza dei testi comici nella biblioteca degli dei nel segno della loro compiuta appartenenza a una rappresentazione del reale molteplice e in sé discordante:

Saulino. Che cosa me dici, Sofia? Dumque li dei prendeno qualche volta Aristotele in mano? studiano verbigratia ne gli filosofi? *Sofia*. Non ti dirò di vantaggio di quel ch'è su la Pippa, la Nanna, l'Antonia, il Burchiello, l'Ancroia, et un altro libro che non si sa, ma è in questione, s'è di Ovidio o Virgilio, et io non me ne ricordo il nome, et altri simili. *Saulino*. E pur adesso trattano cose tanto gravi e seriose? *Sofia*. E ti par che quelle non son seriose? non son gravi? *Saulino*, se tu fussi più filosofo, dico più accorto, credereste che non è lezione non è libro che non sia esaminato da dèi; e

³⁵ Si veda ora STELLA LAROSA, *Una «metamorfosi ridicola». Studi e schede sulle lettere comiche di Niccolò Machiavelli*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 98-99, che ricapitolata in particolare quanto in MARIO MARTELLI, *Schede sulla cultura di Machiavelli*, in «Interpres», VI, 1985-86, pp. 283-330, ora in *Tra filologia e storia. Otto studi machiavelliani*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno, 2009, pp. 52-98, a pp. 72-75.

³⁶ Non nel *Furioso*, va detto, dove anzi la follia tiene di modalità medioevali e tradizionali. Rinvio per questo al saggio di PAOLO VALESIO, *The Language of Madness in the Renaissance*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 199-234.

che, se non è a fatto senza sale, non sia maneggiato da dei; e che, se non è tutto balordesco non sia approvato, e messo con le catene nella biblioteca commune; perché pigliano piacere nella moltiforme rappresentazione di tutte cose, e frutti moltiformi de tutti ingegni; perché loro si compiaciono di tutte le cose che sono, e tutte le rappresentazioni che si fanno [...]. E pensa ch'il giudizio de gli dèi è altro che il nostro commune; e non tutto quello che è peccato a noi e secondo noi, è peccato a essi e secondo essi. [...] ed in tutto è sapienza e providenza, ed in ogni cosa è ogni cosa, e massime è l'uno dove è l'altro contrario, e questo massime si cava da quello³⁷.

Qualche precisazione sarà infine da fare. Che si tratti di Ortensio Lando o di Annibal Caro o di Giordano Bruno, da quei testi volgari restano fuori ancora una volta i valori e la sostanza materiale e corporea del comico, quella dimensione creaturale (e popolare) di cui Rabelais offre negli stessi anni l'esempio più evidente. A quella dimensione i nostri letterati-umanisti non accedono, in quanto invischianti in formulari retorici che implicano le componenti alte del volgare piuttosto che quelle basse. È, la loro, una parola che, malgrado i riferimenti al sesso e al cibo, non è quasi mai liberatoria e funzionante nei suoi aspetti di dinamismo, fecondità, rigenerazione, ma piuttosto appare vincolata e compromessa dal malessere di un vissuto intellettuale costrittivo e asfittico³⁸.

5. Il che ci riporta, in fondo, alla constatazione di una cultura di matrice umanistica, per lo più bilingue, in difficoltà all'atto di trasferirsi nel volgare nazionale in formazione. Sarà d'obbligo allora dedicare un'ultima riflessione all'altro elemento di diglossia con cui si confronta la scrittura comica per tutto il secolo. «Folengo, Ruzzante e altri in tanto possono aprirci uno spiraglio sulla vita popolare dell'età loro, in quanto non scrivono in lingua italiana», scriveva Carlo Dionisotti, evidenziando «un fenomeno che solo a prima vista può parere strano: la letteratura umanistica latina del tardo Quattrocento è di gran lunga più realistica e popolare della contemporanea e corrispondente letteratura volgare. [...] perché fra le due lingue, en-

³⁷ GIORDANO BRUNO, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 554-555.

³⁸ Per una trattazione più estesa di questo punto, cfr. ANTONIO CORSARO, *Esegesi comica e storia del comico nel Cinquecento*, in *Cum notibus et comentariibus. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, a cura di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 33-48.

trambe non vive nel moderno senso della parola, il latino aveva allora un naturale prestigio, una ricchezza lessicale e una libertà di iniziativa, che il volgare non aveva e non poteva avere»³⁹. Anche con il latino di Folengo, come per la letteratura in dialetto, ci troviamo nel Veneto, in un contesto in cui «il toscano, fattosi avanti come candidato, presto vincente, a lingua nazionale, si trovò di fronte non solo i vari dialetti, ma le realtà locali che essi rappresentavano»⁴⁰. Sempre all'area veneta è riconducibile la fortunatissima operazione parodistica dei *Cantici di Fidenzio*. Sono istanze opposte, a ben vedere, da quelle di preziosa mescolanza di latino e volgare sperimentate nel *Polifilo* (anch'esso in vario modo collegato col Veneto). Lì era l'illusione edonistica di un arricchimento potenzialmente infinito della nuova lingua tramite le risorse della vecchia, senza una vera consapevolezza dei due codici distinti. Con Folengo, fra le due possibili, si sceglie una lingua, quella dell'epica antica, e se ne rispettano temi, formule, metrica, non rispettando del mondo classico la separatezza degli stili, che anzi è infranta sistematicamente a livello contenutistico e linguistico attraverso l'immissione forzata di elementi del volgare parlato. Non si tratta di una soluzione epigona ai molti esempi di epica latina medioevale in cui l'elemento *faceto* convive (anche a livello di poetica) con quello *serio*⁴¹. Ciò che conta è che tale opzione linguistica permette di fatto l'apertura a contenuti di natura ben diversa e originale, e in specie al sovvertimento dell'ormai consolidato rapporto di distanza fra *alto* e *basso*. Con la consapevole inserzione di un comico materiale e buffonesco, Folengo attua nella letteratura pseudo-epica la più interessante contravvenzione ai suggerimenti proposti da Castiglione, unendo consapevolmente nobili e buffoni nella medesima esperienza e nella materia bassa e umile del corpo. Come scriveva Gianni Celati, «nella logica drammatica il segno fina-

³⁹ CARLO DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 89-124, a p. 98.

⁴⁰ CESARE SEGRE, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 169 (già in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, Atti del Convegno di Studi promosso dall'Accademia Virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania 77, Mantova 15-16-17 ottobre 1977, a cura di Ettore Bonora e Mario Chiesa, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 62-74).

⁴¹ Il rinvio d'obbligo è al capitolo *Il serio e il faceto nella letteratura medioevale*, in ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., pp. 465-486, part. pp. 478 sgg. Riduttiva è invece, in Curtius, la menzione di Folengo, limitata alla generica categoria di parodia epica (si veda ivi, p. 269).

le elide tutti i termini antitetici nell'unica inferenza possibile; nell'epica comica il segno finale indica un mantenimento nel discorso di tutte le ambivalenze disgiuntive, ovvero dei suoi contrari»⁴². Se lingua è concezione e rappresentazione del mondo, la zucca del canto xxv del *Baldus*, che «accoglie tutti i poeti, dai più giocosi come i macaronici ai più gravi, dai «dicatori di piazza» a Virgilio, senza distinzione», sarà allora «negazione di qualsiasi separatezza, e «i poeti possono stare tutti insieme perché tutti si muovono nel vuoto, nell'ambito della *levitas*»⁴³.

La cronologia del *Baldus*, come da più parti è stato rilevato, è quasi perfettamente parallela a quella dell'*Orlando furioso*, ciò che mette ancor più in rilievo la distanza dei due poemi. Il riso di Folengo è l'altra faccia di quello ariostesco: luminoso e vasto questo, cupo e pesante quello, denso di umori, di malessere, permisto di una *fantasia* malinconica fondata su una cosmologia irriducibile alla ragione: non più, come in Ariosto, lo spazio lunare distinto ed esente dal caos sublunare, ma «un cosmo nel quale tutti i livelli, sotterraneo, terrestre e celeste sono tra loro in comunicazione»; una comicità che è rappresentazione deformata e capovolta del mondo, densa di implicazioni demoniache, che concepisce la sola fede come elemento utile all'uomo per «orientarsi fra i fantasmi illusori del reale, mostruoso labirinto nel quale è smarrito»⁴⁴. Di qui la *trasgressione*: «Trasgressione linguistica anzitutto, dato lo sconquasso operato negli usi

⁴² GIANNI CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, cit., p. 97.

⁴³ MARIO CHIESA, *Introduzione* a TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura del medesimo, Torino, UTET, 1997, pp. 17-18.

⁴⁴ Faccio tesoro qui di alcune osservazioni di MARCO FAINI, *La cosmologia macaronica. L'universo malinconico del «Baldus» di Teofilo Folengo*, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 27, 29. Si legga sempre ivi, pp. 26-27: «Rispetto alla logica della coimplicazione degli opposti che, ad un capo affonda nella cultura popolare e carnevalesca, e all'altro s'innalza ai vertici colti erasmiani (e, con mediazione evidente del primo elemento, rabelaisiani), Folengo scatenò il cortocircuito dell'universo malinconico. Ciò comporta l'allontanamento sia da Erasmo, nella cui concezione silenica è possibile, in via di principio, lo svelamento perché la coincidenza degli opposti è frutto più di falsa apparenza che di effettiva consustanzialità, sia dalla prospettiva rabelaisiana-carnevalesca in cui gli opposti si conciliano nel quadro di una visione gioiosa della vita in cui nulla è definitivo». «Al contrario, nella «malinconica» casa della Fantasia che sta al centro e al fondo dell'inferno macaronico, nell'impossibile commistione di realtà tra loro incompatibili, si manifesta l'inquietante presenza di un ordine altro e illusorio. [...] si irradia una potente distorsione prospettica che fa sì che nulla, nel *Baldus*, sia ciò che sembra. Nella *Domus phantasiae* si inverte insomma l'intuizione del mondo folenghiano e si rappresenta icasticamente l'interdizione della verità che vediamo agire continuamente nel poema».

letterari e no. E trasgressione degli ordinamenti che la società riflette nelle gerarchie dei registri e degli usi linguistici»⁴⁵. È a ben vedere, quello del monaco benedettino, un Medioevo che riappare in pieno Cinquecento, ed è, inutile dire, un Medioevo praticabile molto meglio nel suo latino che nella nuova lingua volgare.

⁴⁵ CESARE SEGRE, *La tradizione macaronica*, cit., pp. 180, 183. Ma è sempre lì l'interessante precisazione, p. 183: «I macaronici, in genere, non sono rivoluzionari. La loro ottica è incompatibile con programmi di riordinamento del mondo. [...] Ma la loro critica va ben al di là della politica, o della religione, o della morale: è una critica che investe le basi della nostra comprensione e raffigurazione del mondo».

