

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». Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, <i>«Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora». 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

ELISABETTA MENETTI

VARIAZIONE DEL COMICO
NELLA NOVELLA RINASCIMENTALE

Non è detto che un uomo che scivola su una buccia di banana faccia ridere sempre.

(LUIGI MALERBA, *Strategie del comico*, 2018)

I. MACHIAVELLI RIDICOLO E ALCUNE QUESTIONI PRELIMINARI

In una calda giornata estiva del 1526 un Machiavelli ridicolo, quasi un Buster Keaton dell'arte della guerra, getta nel caos tremila fanti della Lega di Cognac nel vano tentativo di applicare le sue geometrie militari. Dopo due ore di operazioni improduttive interviene Giovanni delle Bande Nere che in un batter d'occhio con l'aiuto dei suoi tamburini rimette in ordine le schiere ormai stremate.

La scena avviene davanti a un pubblico selezionato di soldati, una sorta di lieta brigata militare di cui fa parte Bandello. Nel consueto gioco tra realtà storica e finzione letteraria, di cui il narratore lombardo è maestro, questo buffo episodio viene raccontato come veritiero nella lettera dedicatoria, indirizzata allo stesso condottiero Giovanni de' Medici o delle Bande Nere. Lo scrittore, come sempre, ritaglia per sé il ruolo di testimone e anche di narratore di ciò che ha visto con i propri occhi. Difatti, l'intreccio tra diegesi e dialogo all'interno dell'epistola ha lo scopo di rendere tutto questo racconto molto credibile.

La lettera dedicatoria del dittico 1, 40 delle *Novelle* merita di essere riletta per come il lettore di ogni tempo viene catturato dal vivo della storia:

IL BANDELLO
Al molto illustre e valoroso signor
GIOVANNI DE' MEDICI

Egli vi deveria sovvenir di quel giorno quando il nostro ingegnoso messer Niccolò Macchiavelli sotto Milano volle far quell'ordinanza di fanti di cui egli molto innanzi nel suo libro de l'arte militare diffusamente aveva trattato. Si conobbe allora quanta differenza sia da chi sa e non ha messo in opera ciò che sa, da quello che oltre il sapere ha più volte messo le mani, come dir si suole, in pasta e dedutto il pensiero e concetto de l'animo suo in opera esteriore, perciò che sempre il pratico ed essercitato con minor fatica opererà che non farà l'inesperto, essendo l'esperienza maestra de le cose, di modo che anco s'è veduto alcuna volta una persona senza scienza, ma lungamente essercitata in qualche mestieri, saperlo molto meglio fare che non saperà uno in quell'arte dotto ma non sperimentato. Niente di meno quel dotto benissimo ne parlerà e disputerà dottamente. Messer Niccolò quel dì ci tenne al sole più di due ore a bada per ordinar tre mila fanti secondo quell'ordine che aveva scritto, e mai non gli venne fatto di potergli ordinare. Tuttavia egli ne parlava sì bene e chiaramente e con le parole sue mostrava la cosa esser fuor di modo sì facile, che io che nulla ne so mi credeva di leggero, le sue ragioni e discorsi udendo, aver potuto quella fanteria ordinare. E son certo, se messo mi vi fossi, che sarei stato come un picciolo augello al vischio còlto, che quanto più si dimena e s'affatica d'uscire de la pania assai più s'invischia e miseramente intrica. Ora veggendo voi che messer Niccolò non era per fornirla così tosto mi diceste: – Bandello, io vo' cavar tutti noi di fastidio e che andiamo a desinare – E detto allora al Macchiavelli che si ritirasse e lasciasse far a voi, un un batter d'occhio con l'aita dei tamburini ordinaste quella gente in varii modi e forme con ammirazione grandissima di chi vi si ritrovò. Voleste poi che io venissi a desinare con voi e vi menaste anco il Macchiavelli. Come si fu desinato, voi rivoltato a messer Niccolò lo pregaste che con una de le sue piacevoli novelle ci volesse ricreare. Egli che è uomo discreto e cortese disse di farlo, onde narrò una piacevol novella che non poco vi piacque, e a me commettete che io volessi scriverla¹.

Siamo nell'accampamento militare di Lambrate in un periodo ipotetico tra luglio e settembre del 1526. Bandello condivide il ricordo di un fatto divertente con l'eroe delle guerre d'Italia, ma occorre essere aristotelicamente cauti nell'accogliere le pretese di autenticità del nostro scrittore. Se la scena raccontata è possibile, non è necessariamente avvenuta nella realtà.

¹ MATTEO BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, a cura di Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 365.

Il sospetto che sia una invenzione bandelliana con intenzioni comiche nasce dalla presenza di una citazione, nascosta tra le righe. Esiste, infatti, un precedente letterario più antico che presta lo spunto narrativo: Annibale dimostra al filosofo Formione che l'esperienza militare è più efficace di ogni astratta teoria, come racconta Cicerone nel *De oratore* (II 18 75).

La fonte ciceroniana si percepisce abbastanza chiaramente anche nelle parole dell'autore: «si conobbe allora quanta differenza sia da chi sa e non ha messo in opera ciò che sa, da quello che oltre il sapere ha più volte messo le mani, come dir si suole, in pasta [...]»².

La comica militare di Machiavelli, quindi, è una storia inventata da Bandello sull'esempio ciceroniano che gli è servito per mettere in scena due personaggi celebri della sua contemporaneità, mentre l'arte della guerra sfuma sullo sfondo.

Come spesso accade la citazione serve allo scrittore come canovaccio narrativo ma, in questo caso, offre un pretesto per rappresentare un Machiavelli ridicolo che sa anche far ridere con le sue storielle piacevoli.

In un altro dittico (III, 55) veniamo a sapere che il fiorentino è considerato dallo scrittore e dai suoi amici un cattivo maestro: nella dedica il narratore del momento prende le distanze dai *Discorsi* (I, 27) per ribadire la loro eccentricità rispetto alla morale cristiana e umanistica³. La sua lezione politica, così si legge, «contiene in sé vie più di male che di bene, anzi in sé nessuna buona cosa ha».

Non è difficile capire perché Bandello si sia divertito a inventare quella scenetta comica militare: in effetti, cosa c'è di più divertente che trasformare una personalità storica così controversa e discussa in un simpatico personaggio del suo novelliere?

Il nuovo Machiavelli, buffo personaggio novellistico, è descritto come un uomo cortese, un piacevole narratore, un buontempone che ama raccontare novelle come quella che lo scrittore dice di avergli sentito raccontare ai soldati presenti per far dimenticare il suo fallimentare esercizio militare.

Nel consueto passaparola tra Bandello e i suoi narratori, sentiamo la voce del fiorentino che nel proemio della novella commenta l'ac-

² *Ibidem.*

³ Ancora valide le riflessioni di DELMO MAESTRI, *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, in «Lettere italiane», XLIII, 3, 1991, pp. 354-373.

caduto, ringrazia dell'aiuto il famoso condottiero e si offre di raccontare una novella piacevole come risarcimento per quella seccatura:

NOVELLA XL

Inganno usato da una scaltrita donna al marito con una subita astuzia

Io, signor mio, porto ferma openione che se questa matina voi non mi levavate d'impaccio, che noi ancora ci troveremmo in compagnia al sole. E non è perciò questo il primo piacere che da voi, la vostra mercè, ho ricevuto, e spero tuttavia che non debba essere l'ultimo. Ora per una picciola ricompensa del fastidio che stamane vi diedi, poi che pregato me n'avete potendomi senza nessun rispetto comandare, vi dirò una piacevol novella che, a mio parere, alquanto vi diletterà. Io parlerò d'una materia di cui tutto il dì accadeno essempi, cioè delle beffe che le donne fanno ai lor mariti⁴.

Machiavelli è un personaggio/narratore della brigata che si rivolge direttamente a Giovanni delle Bande Nere con simpatia e cordialità. Racconta, poi, una novella di beffa, ricca di citazioni boccacciane (come il riferimento a Guccio Imbratta) in cui si sente l'eco della *Mandragola*.

L'esibizione di battute oscene e la variazione giocosa delle metafore erotiche militari sollecita la risata facile al punto che sembra proprio di vederli quei soldati che si divertono come matti ad ascoltare Machiavelli mentre tiene banco come un buffone. Scaricare la *balestra*, ricevere il *verettone*, entrare in *giostra*, correre l'*arengo* sono metafore comico-erotiche: la balestra e il verettone servono all'assalto amoroso (arringo) e al combattimento (la giostra) secondo un lessico triviale che ben si addice a quel tipo di pubblico.

Occorre però chiedersi in che modo questo dittico, così abilmente artefatto, abbia potuto comunicare ai lettori del tempo quell'effetto comico che noi, a distanza di secoli, crediamo ancora di riconoscere. Possiamo, quindi, fare alcune ipotesi per capire lo scarto tra la nostra attuale percezione comica e quella dei lettori del tempo.

La sorpresa, che solitamente genera il piacere comico, risiede nell'abbinamento inaspettato tra l'arte della guerra, il repertorio di beffa della *Mandragola*, le metafore erotico-guerresche, la fonte ciceroniana e un momento drammatico delle guerre d'Italia, come è stato l'assedio francese di Milano contro l'occupazione spagnola. Machiavelli e Giovanni delle Bande Nere funzionano come una strana

⁴ Ivi, p. 366.

coppia comica: sono due personalità storiche, per certi versi tragiche, che durante un assedio così drammatico si divertono a giocare come bambini all'arte della guerra, mentre l'intero accampamento militare viene trasformato in una cornice narrativa decameroniana in cui però sono soldati e capitani ad ascoltare novelle da un Machiavelli narratore.

La storia vera, come sappiamo, è sempre diversa da come viene raccontata ma, in questo caso, lo scarto è evidente. Difatti, pochi mesi dopo questo ipotetico incontro a Milano Giovanni delle Bande Nere morirà, e ancora una volta sarà una lettera a custodire un pezzo di storia: il testimone-narratore Pietro Aretino descrive l'agonia dell'eroe nella celebre lettera del 10 dicembre 1526. L'anno successivo morirà anche Machiavelli e il sacco di Roma certificherà l'umiliazione degli Stati italiani nella geopolitica europea⁵.

La cornice storica è plumbea, la morte di entrambi i protagonisti è incombente e solo un illusionista straordinario come Bandello ha potuto trasformare tutto questo in una occasione comica, magari ricostruita a distanza di qualche tempo dagli avvenimenti appena ricordati.

A questo punto ci focalizziamo su questo dato iniziale: la comicità dell'intero dittico dipende dalla sorpresa che un tale rovesciamento di prospettiva poteva provocare nel lettore colto del tempo, che probabilmente aveva la possibilità di recuperare il gioco con la storia e certe allusioni letterarie.

L'aneddoto ciceroniano, infatti, poteva essere noto al pubblico di umanisti, basti pensare che qualche decennio dopo verrà riusato dal Doni nei suoi *Marmi* nella lettera dedicatoria a Don Ferrante Gonzaga. A tutto questo occorre aggiungere un dato realistico che riguarda il carattere di Machiavelli e la sua fama di uomo faceto. Si tratta, cioè, di riconoscere l'abile commistione tra la *vis comica* del fiorentino – che era nota ai contemporanei – e il ribaltamento delle aspettative nel racconto della dedica, dove si attiva lo schema comico del saggio che si comporta da stupido, mentre la guerra si trasforma in un gioco di società⁶. A questo schema di fondo si aggiungono

⁵ Recentemente ricostruisce bene le relazioni tra gli umanisti e il condottiero negli anni cruciali in questione, e cioè tra la battaglia di Governolo (1526) e il Sacco di Roma (1527), FRANCESCO SBERLATI, *L'infame. Storia di Pietro Aretino*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 93-101.

⁶ JEAN-CLAUDE ZANCARINI, «Ridere delle errori delli huomini». *Politique et comi-*

altri elementi del comico novellistico tradizionale nella novella “di Machiavelli”: la presenza di personaggi seriali (marito stupido, moglie furba), la ripetizione degli intrecci (la beffa extraconiugale), le metafore oscene e iperboliche d’ambientazione realistica.

Bandello è uno scrittore che sperimenta tutte le potenzialità e limiti sia del narrare tragico sia del narrare comico⁷. La sua posizione nel panorama letterario del primo Cinquecento è centrale e lo sarà per secoli: è un frate domenicano ma è anche un narratore di novelle che sperimenta un genere comico-grottesco estremo, indecoroso e, di certo, non previsto dai testi di retorica classica, medievale e rinascimentale. Nelle sue dediche, come abbiamo appena visto, si riversa la cultura della conversazione cortigiana rinascimentale e nelle sue novelle confluisce tutta l’eredità del narrare boccacciano con i segnali di un evidente cambiamento di registro.

In particolare, si notano un contrasto più marcato tra il serio e il faceto e una spiccata volontà autoriale di discutere apertamente della moralità del tempo anche attraverso il racconto di quelle che definisce “istorie mirabili” e non solo “novelle piacevoli”.

Ora, da questo esempio di comico bandelliano possiamo trarre qualche prima considerazione generale.

La novella comica del Cinquecento raccoglie l’eredità di Boccaccio ma si esprime in modo diverso perché nuovo è il contesto culturale e storico. Occorre tenere presente l’osmosi tra la novella e gli altri generi letterari coevi (commedia, poemi tragicomici, trattati, epistole), la commistione tra elementi comici e tragici e le allusioni alla vita materiale del tempo.

La nostra capacità di comprendere lo scarto comico cinquecentesco dipende dalla possibilità o meno di riuscire a ricostruire e a ricombinare insieme tutti questi (e altri) elementi della cultura cortigiana del Cinquecento⁸. Oggi è più difficile ridere spontaneamente

que chez Machiavel de la Mandragore au Prince in *De qui, de quoi se moque-t-on? Rire et dérision à la Renaissance*, Études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 19-40.

⁷ Segnalo il recente saggio di Maria Antonietta Contini che fa il punto sulla novella di motto bandelliana ma anche su alcune novelle di beffa a partire dagli studi di Fiorato: “*Risibilia bandelliani*”: *le novelle di motto*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», Literature 5.2 (2014), pp. 5-41. Si veda anche di RINALDO RINALDI: *Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*, in «Parole rubate», 2, dicembre 2010, pp. 3-25.

⁸ A proposito della osmosi tra i generi letterari e della complessità del repertorio

insieme con i nostri novellieri a meno che non ci si soffermi sulle ovvie battute grottesche a sfondo sessuale di cui sono molto generosi. Comprendere la loro vena tragicomica o ricucire tutti i frammenti delle diverse citazioni significa ricostruire un passato molto lontano, che, nonostante tutto, può riservare ancora inaspettate epifanie del nostro presente.

Qualche elemento di continuità, infatti, esiste. Il nostro gusto comico, ad esempio, è debitore dell'umorismo pirandelliano che riflette, in parte, l'ambivalenza tra il comico e il tragico della letteratura rinascimentale (*L'umorismo*, 1908)⁹. Sentiamo, ancora oggi, che il comico è un concetto assai difficile da definire: Luigi Malerba nei suoi appunti sul ridere e sulla risata dedica non poche pagine proprio alle origini della letteratura comica italiana, e in particolare, a quello che chiama il comico faceto dei nostri novellieri. Ma proprio a questo proposito avverte che è necessario recuperare e condividere il contesto di riferimento per poter ridere di qualcosa. Non è detto che «un uomo che scivola su una buccia di banana faccia ridere sempre»: se, ipoteticamente, questo uomo è inseguito da malviventi che vogliono ucciderlo, la sua caduta diventa drammatica¹⁰. Come aveva spiegato Freud (*Il motto di spirito*, 1905), il godimento estetico di un motto di spirito, e per estensione di un fatto comico, si basa sul riconoscimento del già noto e sul confronto con le cose del momento, che ci consentono di godere delle allusioni all'attualità, sottopo-

comico cinquecentesco, e in particolare tra il genere epistolare e la facezia umanistica, si veda il caso dell'elogio paradossale, che può essere considerato come una deviazione comica dell'elogio, come ha sottolineato giustamente MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 2008.

⁹ Pirandello aveva incentrato la sua analisi proprio su questo misterioso rapporto biunivoco (comico/tragico), facendo riferimento al furore di Orlando, il pazzo comico e tragico del nostro Rinascimento: «ridiamo alle prodezze di questo mascherato, ma pur sentiamo che quanto vi è di tragico in lui non è del tutto annientato dal comico della sua mascheratura, così come il comico di quella nudità è annientato dal tragico della furibonda passione. [...] Noi commiseriamo ridendo, o ridiamo commiserando» (LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1996, p. 106).

¹⁰ Anche oggi sperimentiamo continuamente la difficoltà nel giudicare un gesto comico: per esempio non sempre siamo sicuri del tipo di emozione che ci provoca la vista di un pagliaccio che caracolla verso di noi. La ricognizione sul comico di Malerba è utile per chiarire i «meccanismi segreti del comico», che possono far ridere e piangere contemporaneamente: LUIGI MALERBA, *Strategie del comico*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 24. Si veda anche: *Storia del comico e del riso*, a cura di Liborio Termine, Torino, Testo e immagine, 2003.

sta a trattamento comico¹¹. Contrariamente al senso del tragico che appare universale e assoluto il comico resta un fatto misterioso, perché mantiene un legame molto stretto con l'attualità che a distanza di tempo sfuma nell'oblio¹².

2. LE PAROLE DEL COMICO NOVELLISTICO

Nel quadro multicolore della cultura rinascimentale la produzione novellistica appare legata al comico fin dalle sue radici più antiche. Ma dato che è impossibile restituire la complessità di questo fenomeno mi limito a segnalare solo alcune linee generali.

La storiella del Machiavelli ci ricorda, innanzitutto, quanto sia toscana e fiorentina l'arte della burla, che prepara le basi per lo stereotipo dell'italiano divertente, furbo e tendenzialmente truffaldino.

Nel Quattrocento, infatti, la narrativa quattrocentesca del *motto* e della *facezia* latina e volgare, aveva celebrato la varietà delle espressioni burlesche, spesso di argomento anticlericale, che esprimevano una nuova civiltà umanistica e laica, fondata sulla virtù della parola arguta e intrigante¹³.

Ovviamente, bisogna risalire a Boccaccio e alla sua brigata di narratrici e di narratori del *Decameron* per comprendere come la rappresentazione del riso non solo diventa un modello comunicazione sociale ma anche un modello narrativo che appare molto diverso dall'anonimo *Novellino*, da cui per altri versi prende le mosse. Difatti Boccaccio inventa la "lieta" brigata e, su ispirazione dei *fabliaux*, porta a maturazione due nuovi sottogeneri: la novella di motto e la novella di beffa che diventano il vero campo di prova per tutti i narratori successivi.

Il novellare boccacciano, quindi, è un ragionare collettivo sulle cose del mondo in modo utile (l'«utile consiglio») ma divertente (il «diletto») ¹⁴. E quando, secoli dopo, le brigate cortigiane dialogano,

¹¹ SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in *Opere*, 5, *Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. III.

¹² Cfr. NINO BORSELLINO, *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti, 1989 e GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004.

¹³ Su questo aspetto rimando a ELISA CURTI, *Le facezie umanistiche*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di Elisabetta Menetti, Roma, Carocci, 2019.

¹⁴ Proprio per questo motivo spesso viene descritto il «clima di serenità e di benevolenza reciproca che vige all'interno della brigata» che suggella il «vincolo societario» di una *élite* di intellettuali che diventerà esemplare per i novellieri successivi: GIANCAR-

raccontano e ridono tra rossori, lacrime e risate prorompenti, non fanno altro che ripetere la gestualità di quella prima brigata.

L'élite intellettuale cortigiana del Cinquecento dimostra il proprio ingegno creativo imitando quei dieci narratori proprio nell'arte della conversazione che deve generare letizia e divertimento con motti, facezie e racconti di beffe o controbeffe in grande quantità.

Tutto questo ha inizio con Dioneo che è il narratore decameroniano che meglio rappresenta per gli scrittori successivi il *fool* che irrompe nella linearità del gioco combinatorio del *Decameron*¹⁵. Quella di Dioneo, però, non è una eredità facile da raccogliere, perché molto spesso gli scrittori di novelle post-boccacciani perdono l'equilibrio retorico del maestro, dimostrando una trivialità senza ingegno e una ripetitività senza fantasia di schemi narrativi di argomento erotico. Insomma, l'ombra di Dioneo si allunga sui narratori successivi ma con risultati per certi versi sconcertanti e sorprendenti.

Il novellare dopo Boccaccio resta una parentesi festiva che deve impreziosire la conversazione ma che, di fatto, si trasforma in una pratica ludica ripetitiva e seriale che punta a stupire chi ascolta¹⁶.

Nasce, così, a scapito dello stesso Boccaccio, il cosiddetto "boccacesco", che esibisce un arsenale comico-grottesco d'eccezionale potenzialità.

Le novelle "ridicole" sono scritte per ridere insieme a crepapelle ma sono anche narrate come un benefico antidoto contro l'ira, la malinconia e l'odio.

Nel *Decameron*, come sappiamo, è la cornice a esercitare una sorta di tutela nei confronti della deriva negativa delle novelle comiche, sempre bilanciate dalla onestà della brigata ma nelle novelle cinquecentesche, invece, i motti, le facezie e le beffe sulla sessualità assumono toni più aspri e marcati, che a noi sembrano caricaturali¹⁷.

La tassonomica del comico, inoltre, è il segnale più evidente della

LO ALFANO, *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 149.

¹⁵ Fondamentali gli studi sul comico di Giancarlo Mazzacurati, elaborati nell'arco lungo della letteratura italiana: GIANCARLO MAZZACURATI, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990 e ID., *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 41.

¹⁶ GIANNI CELATI, *Lo spirito della novella* in «Griseldaonline», VI, 2006-2007.

¹⁷ Sull'analisi del "boccacesco" mi permetto di rinviare al mio: *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.

ricchezza di questo patrimonio. Non si parla di comico, quanto piuttosto di «ridicolo», «festevole», «dilettevole», «faceto», «burlevole»¹⁸.

Una tale molteplicità lessicale si adatta molto bene all'articolazione narrativa del tempo, spesso mescolata alla conversazione e allo scambio di informazioni, di novelle, di storie o di lettere.

Di conseguenza, le diverse forme del novellare cinquecentesco sono spesso accompagnate da aggettivi che esprimono questa varietà: l'intrattenimento è piacevole, la storia è dilettevole, la novella, il caso e l'avvenimento sono ridicoli o vituperosi, i ragionamenti sono festevoli e i motti faceti.

Già i primi commentatori del tempo avevano riconosciuto una certa affinità tra il novellare e il comico, in quanto hanno in comune la ricerca della novità e della sorpresa.

Secondo Francesco Bonciani (*Lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574) il ridicolo che «genera letizia» è parte integrante del novellare, perché la novella ben si adatta alle necessità retoriche di un narrare comico, fulmineo e sorprendente¹⁹.

La novella, che noi possiamo definire “comica”, deve scatenare un effetto sorpresa e una ilarità improvvisa: il lettore ride empaticamente con il narratore perché ha riconosciuto nel suo racconto un ribaltamento delle prospettive o perché ha goduto della contraddizione evidente con l'ambiente di riferimento o perché è stato sorpreso dall'esito di un certo tipo di intreccio²⁰.

Lo sperimentalismo narrativo quattrocentesco, dunque, aveva creato gli intrecci fondamentali per la tradizione novellistica cinquecentesca che resta influenzata dalle novelle di beffa più diffuse del tempo (come il *Grasso legnaiuolo* di Antonio Manetti), dalla facezia latina del Bracciolini.

¹⁸ Su questo si veda AMEDEO QUONDAM, *Dall'uomo faceto all'uomo di spirito. Schede sulle radici ridicole dell'Europa*, in *Il comico nella letteratura italiana*, cit., pp. 91-116. Quondam parla di “ossessione nomenclatoria” di Tomaso Garzoni nel discorso 109 della *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1589) nel definire tutte le sfumature della facezia comica (“comparazione”, “iperbole”, “finta sciocchezza”, “scherzo”): una “gran selva di motti” (ivi, p. 112).

¹⁹ NUCCIO ORDINE, *Teoria della novella*, cit., p. III.

²⁰ Boccaccio riflette sull'*affectio* che è un legame emotivo tra chi legge e chi scrive (*Genealogia*, Libro XIV, §18, 8) e serve a stimolare l'emotività. Nei manuali di retorica del Cinquecento l'*affectio* è un capitolo importante, come dimostra anche l'umanista udinese Francesco Robortello nel suo *De artificio dicendi* (1560-1567), un manuale di retorica per i suoi studenti bolognesi.

Bisogna però tenere presente anche l'azione di censura degli umanisti della Controriforma, che spingono progressivamente ai margini della cultura ufficiale il comico novellistico più estremo, e cioè quello suscitato dall'osceno congiungimento tra una donna e un uomo religioso²¹. Ad ogni modo, è da questo insieme di tensioni che nascono sia l'uomo di spirito europeo sia i personaggi comici del teatro di Shakespeare, senza contare il *Quijote* di Cervantes²².

Come si evince anche dalla novella su Machiavelli i meccanismi della comicità novellistica del Cinquecento sono un chiaro prodotto della cultura umanistica.

Il narratore umanista dimostra con la sua *facetudine* la propria superiore facondia rispetto ai subalterni (villani, matti, stupidi e, una categoria a parte, le donne) che non sono capaci di usare le parole in modo giocoso. Gli aspetti virtuosi dell'arguzia sono segno di *urbanitas* ma occorre sempre evitare gli eccessi o la *ineptitudo*.

Nonostante certe regole, però, i nostri narratori sembrano aver chiaro il loro obiettivo: far ridere il prossimo anche in modo sconveniente e irriverente, mettendo sottosopra manuali e precetti moralistici.

Sono molte le strade del comico novellistico rinascimentale e, anche in tempi recenti, la remora nell'applicare ai nostri novellieri la

²¹ Si veda sulla contrapposizione tra eterodossi e i riformatori: ANDREA MANGANARO, *Cinquecento riformatore: Ludovico Castelvetro tra norma, eresia e censura*, in *Gli 'irregolari' nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 571-583.

²² Dopo gli studi coordinati da André Rochon confluiti negli storici volumi *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, Études réunies par André Rochon, Université de la Sorbonne Nouvelle. Centre Censier, 1972 (con un secondo volume nel 1974), Renzo Bragantini riapre la questione, focalizzandola proprio nella novellistica cinquecentesca: RENZO BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame: la novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987. A metà degli anni Novanta si segnalano due volumi in omaggio a Carlo Muscetta che indagano sul comico e sul carnevalesco bachtiniano: Nuccio Ordine esplora la teoria del "ridicolo" e la teoria della novella (*Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996) e insieme a Nicola Merola e ad altri studiosi estende la questione fino al Novecento (*La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*, Napoli, Liguori 1996). Si vedano anche questi studi, molto utili ai nostri fini: *De qui, de quoi se moque-t-on? Rire et dérision à la Renaissance*, Études réunies et présentées par Anna Fontes Baratto, cit.; *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli Editore, 2005. Recentemente Giancarlo Alfano ha ricomposto questi elementi sotto il segno inquieto della parola "umorismo" e della teoria degli "umori", con una apertura europea: GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.

categoria critica del carnevalesco di Michail Bachtin, ha impedito l'analisi di questo vastissimo repertorio comico-grottesco²³.

3. LA SOVVERSIONE DEGLI IDEALI UMANISTICI E RINASCIMENTALI

Come abbiamo visto, lo spirito beffardo novellistico rinascimentale mostra tutti i limiti dell'imitazione e della ripetizione dell'archetipo novellistico boccacciano.

La rappresentazione comico-grottesca degli intrecci erotici, delle beffe crudeli e della sessualità femminile, coniugale ed extraconiugale sono del tutto inaccettabili nell'ottica di una letteratura umanistica, dotta e pedagogica.

La critica del tempo (e anche quella successiva) ha sempre cercato di arginare e di censurare le stravaganze e di promuovere la rinascita di un nuovo genere novellistico, morale e pedagogico, più allineato alla rappresentazione ideale del mondo delle corti. Ma per gli scrittori più irriverenti, come Bandello, Aretino o Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, la sfida intellettuale sembra consistere, invece, nel raccontare in modo disincantato le bassezze e i vizi di una umanità meno ideale e più reale, di cui il riso del *Decameron* restava una delle espressioni più alte, ma ormai inadatta a rappresentare le inquietudini del moderno²⁴.

Naturalmente è Bandello lo scrittore che offre la gamma più vasta di novelle comiche: donne che beffano i mariti, specialmente nella *Prima parte* (I, 3; I, 5; I, 15; I, 21; I, 22), preti che ingannano donne sempliciotte (come la celebre novella dell'augello griffone della *Seconda parte*, II, 2), scaltre prostitute che dimostrano una astuzia esemplare e che ricordano le donne dello scandaloso Aretino (Isabella Luna, II, 51), beffe che coinvolgono il mondo clericale e il trionfo di Gonnella, maschera comica del secolo, come vedremo.

²³ Gianni Celati nella metà degli anni Settanta aveva focalizzato proprio nel carnevalesco di Bachtin il fulcro di una fabulazione comica popolare, sulla quale, peraltro, si stava esercitando anche come narratore (*Finzioni occidentali*, 1975). Sulla recente discussione delle categorie bachtiniane si rimanda alla rivista on line «Between», VI, 12, 2016 (<http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/73/showToc>).

²⁴ SALVATORE S. NIGRO, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1983. Mi permetto di rinviare anche al mio: *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, prefazione di Marziano Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005.

A generare il comico è, molto spesso, la contraddizione tra il discorso morale e la sua infrazione. Se l'asse Pontano (*De sermone*) – Castiglione (*Cortegiano*) è la norma, le novelle comiche esibiscono una energia sovversiva che punta a scardinare quegli ideali umanistici e rinascimentali.

Il dna narrativo e letterario di questi novellieri (serialità e variazioni di personaggi vecchi e nuovi, di trame e di situazioni) è un “ragionamento novellistico” in cui la *fabula* intrattiene un ambivalente contatto con una comicità terapeutica (la risata che guarisce).

Il riso moderno dei novellieri, però, è pericolosamente legato a un sottile equilibrio di affetti e di umori: può guarire ma può uccidere, può ricreare l'animo onestamente e corromperlo nel turpiloquio.

Se Boccaccio inventa il trio comico Calandrino/Bruno/Bufalmacco in contrapposizione all'arte triviale e grossolana delle buffonerie di strada, l'invenzione della maschera comica del buffone rappresenta la vera novità del comico nelle corti del Cinquecento. E se l'effetto comico di Boccaccio nasce dall'*artificium* retorico e linguistico, l'effetto comico dei narratori del Cinquecento sperimenta le sue note più basse e oscene.

Le regole della società cortigiana devono essere esercitate e rispettate nella vita comunitaria della corte: così il motto salace è potenziato nel morso della derisione, l'intreccio-base erotico coniugale decameroniano è complicato da burle surreali (e seriali) che sono recitate in collettività.

Emerge, così, il carattere scanzonato degli italiani dove un certo modo di amare e di tradire si sovrappone al gioco beffardo delle relazioni. È uno sguardo cinico e disincantato sui diversi modi di ingannare il prossimo con l'arte della parola e dell'intrigo²⁵.

Quasi tutte le novelle comiche del Cinquecento, infatti, si basano sulla infrazione dell'*onestade* che è la virtù principale sulla quale Boccaccio organizza la vita della sua brigata (lieta e *onesta*) e che nel Rinascimento diventa un inderogabile principio etico e retorico della vita delle corti²⁶.

²⁵ Nell'ampio orizzonte europeo bisogna correggere un poco la focalizzazione comica: i nostri narratori cinquecenteschi sono più conosciuti e tradotti per le loro storie tragiche, mentre la circolazione dei novellieri che possiamo definire comico-grotteschi è quasi del tutto assente per secoli.

²⁶ PAOLO CHERCHI, *Il tramonto dell'onestade*, Roma, Edizioni di Storia e Lettera-

Pontano nel terzo libro del *De sermone* spiega che la *facetudine* è un abito morale («habitus») collettivo («in circulis, congressionibus, conviviis communibusque») che rallegra gli animi «cum moderatione et gratiam». Nella vita di società, quindi, bisogna evitare parole rustiche, aspre e contadinesche che degenerano nel turpe e nell'osceno: per far ridere non occorre farsi disprezzare.

La regola dell'uomo faceto, quindi, è mantenere una certa *honestia iucunditas* che diverte il prossimo con gentilezza festosa, senza offendere, calunniare e dire oscenità. Una regola del tutto disattesa nel sottosuolo novellistico, abitato da personaggi stravaganti e disordinati che calunniano e offendono senza decoro e *urbanitas*. Alcune novelle di Bandello, di Straparola, del Lasca, del Doni ci mettono sotto gli occhi una comicità che oscilla da un polo positivo (il riso onesto e piacevole) e un polo negativo (la derisione disonesta e stravagante)²⁷.

La rielaborazione dei personaggi comici del *Decameron* darà vita a moltissimi personaggi beffatori e beffati della nostra tradizione letteraria: Ciappelletto, Frate Cipolla, frate Alberto, Calandrino, Bruno e Buffalmacco, la Nuta e Guccio Imbratta e le donne spregiudicate del *Decameron* sono gli anteroi che ritornano a popolare nuovi racconti sotto altri nomi.

Il clima, però, è cambiato, perché assumono di volta in volta, nomi, spirito, colori, dialoghi, ambienti sempre differenti²⁸. La gara con Bruno e Buffalmacco è aperta ed è spesso una gara a chi è più bravo di loro a raccontare fandonie, a ingannare e a beffarsi anche crudelmente del prossimo.

Il Gonnella di Bandello è il personaggio più riuscito tra i buffoni

tura, 2016. Con il precedente: ID., *Lonestade e l'onesto raccontare nel Decameron*, Fiesole, Cadmo, 2004.

²⁷ Sulla novellistica rinascimentale rimando ai seguenti fondamentali studi: GIANCARLO MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, cit.; GIANCARLO ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006; SANDRA CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011; RENZO BRAGANTINI: *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014; ID., *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, in *Novelle e racconti: teoria secolare, prassi novecentesca*, a cura di Alberto Casadei, Marcello Ciccuto, Giorgio Masi, «Italianistica», XLVI, 2, maggio-agosto 2017, pp. 29-42.

²⁸ Sull'analisi più dettagliata rimando al mio: *Il Decameron e le Novelle di Bandello: riusi e variazioni*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006.

della corte e Falannana di Grazzini è il beffato più commovente e triste, vittima della malvagità della sua stessa famiglia. La galleria dei personaggi comici e la varietà degli intrecci erotici delle novelle cinquecentesche mostrano ai lettori un Rinascimento imperfetto, fragile nei valori e sorprendente nell'elenco dei vizi.

Sull'esempio degli antenati e delle antenate del *Decameron* nascono nuovi personaggi stralunati, buffi, imbranati, creduloni e sempliciotti, donne ingenuie e furbe e, tutti insieme, danno vita a intrecci surreali, estremi e abnormi.

Una umanità allo sbando senza grazia, saggezza e moderazione si presenta a noi lettori come una compagnia di "pazzeroni": dal Grasso legnaiuolo, che viene preso in giro da un paese intero alla tragicomica solitudine di Trionfo da Camerino, il folle servo descritto da Sabadino degli Arienti, che chiede un'ora libera al giorno per poter giocare da solo, solo chiuso in camera, a fare l'"imperatore del Mondo Intero"²⁹.

La parola è usata per ingannare e la menzogna serve come strumento di sopraffazione del più debole, sempre da raggirare (da Ligorio della *Mandragola* a Jago di Shakespeare). Ciò che "punge" o provoca non è più ricomposto in modo armonioso e compassionevole come accadeva nel *Decameron*³⁰.

Sembra una festa di Carnevale dei personaggi peggiori della letteratura italiana che escono dalle raccolte novellistiche per entrare nelle opere di Aretino, nei poemi di Boiardo, di Folengo, di Ariosto e di Tassoni³¹.

La rappresentazione della scurrilità e della *rusticitas* è comica perché sottintende i valori dell'*urbanitas* alla quale si contrappone con la sua carica dirompente.

Le oscenità generano lo scandalo necessario alla derisione da parte del cortigiano di elevato ingegno: la compostezza del saggio si

²⁹ Sulla riscrittura di Gianni Celati e di Ermanno Cavazzoni di queste novelle rimando a *Novelle stralunate dopo Boccaccio. Riscritte nell'italiano d'oggi*, a mia cura (Macerata, Quodlibet, 2012).

³⁰ Mi permetto di rinviare al mio: *Dopo Boccaccio. Il mondo senza compassione in Boccaccio e i suoi lettori*, Bologna, il Mulino, 2013.

³¹ Per le novelle comiche di Straparola rimando a PATRIZIA GASPARINI, *Controbeta, punizione e vendetta nelle novelle di Straparola*, in «Chroniques italiennes», 26, 3-4, 2013.

contrappone alla rozzezza del villano, la grazia del cortigiano alla semplicità dell'ignorante.

Persino le donne possono avere un lato comico, sempre ricavato dal rovesciamento degli ideali di origine stilnovistica: la giovane semplicità e lussuriosa, la donna furba che riesce a ridicolizzare uomini potenti, quella brutta e vecchia che seduce giovani sprovvisti. L'infrazione di una regola o di una aspettativa scatena il riso comico: la bruttezza di una donna anziana è ridicola perché contrapposta al culto della bellezza delle giovani amate dai poeti. La vecchia sensuale e ripugnante è un tipico rovesciamento folklorico ed è alla base delle varie forme di misoginia, a partire dal primo modello boccacciano, il *Corbaccio*.

Il linguaggio sentimentale, come abbiamo visto nella novella di Machiavelli, scade di livello e si colorisce di metafore oscene e ripetitive, sempre sulla piattaforma delle metafore boccacciane (per esempio "fare entrare il diavolo nell'inferno" diventa "fare entrare il papa a Roma" oppure "il Turco a Costantinopoli" oppure "il Soldano in Babilonia") senza contare tutte le possibilità dell'ornitologia³².

I giochi di parola si concentrano sulla deformazione grottesca delle preghiere (su canovaccio boccacciano) per ridicolizzare le formule religiose. A questo proposito confluisce in queste novelle tutto repertorio dei "canti carnascialeschi" (di cui è maestro-fondatore il Lasca), la poesia comico-realistica di Francesco Berni, che non a caso compare tra gli amici "faceti" e festosi di Bandello (nella dedica antimachiavelliana III, 55). Si tratta, quasi sempre, di personaggi a rovescio che rafforzano l'identità di una cultura umanistica dominata dalla saggezza, dalla bellezza e dalla ostinata ricerca di onestà morale, di civiltà nei comportamenti e di decoro personale³³.

Il confronto tra gli ideali umanistici e i comportamenti stravaganti dell'umanità provoca il riso di chi si sente immune dalle imperfezioni e dalle fragilità. E segna i confini di una comunità stratificata in diversi ambienti (città, corte, chiostro, accampamento mi-

³² LUIGI SURDICH, *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica nella novellistica postdecameroniana*, in «Inverbis», I, 2, 2011, pp. 23-52.

³³ Sull'uomo a rovescio: PIERO CAMPORESI, *La carne impassibile. Salvezza e salute tra Medioevo e Controriforma*, Milano, Garzanti, 1994, p. 84. Ma rimando al mio, *Il rovescio del racconto*, in «Griseldaonline», VII, 2007: <<http://www.griseldaonline.it/temi/a-rovescio/il-rovescio-del-racconto-menetti.html>>.

litare, circoli umanistici, bettole, taverne) in cui può sempre fare una chiassosa irruzione un tipo di divertimento più basso e popolare.

Il suo materiale corrosivo, oltre a insegnarci qualcosa sul mondo, al contempo ci provoca, perché tutti si rivelano fragili, prima o poi. Persino Pietro Bembo nella celebre novella del *Bandello* (II, 10) è oggetto di scherno e anche professori, cortigiani e marchesi cascano nella rete della buffoneria.

4. IL BUFFONE, LO STOLTO E LA BEFFA TRAGICA

Sarà il caso, a questo punto, di analizzare alcuni aspetti importanti del comico novellistico di questo secolo: le due figure distinte del buffone e dello stolto e la beffa tragica del Cinquecento come evoluzione delle novelle di beffa di matrice decameroniana.

Il buffone è un cortigiano alla rovescia, lo stolto è il folle, l'emarginato, definito come il "semplice", mentre la beffa tragica è l'azione novellistica che spesso li vede protagonisti.

Sono personaggi che vivono in comunità: il buffone che provoca il riso degli altri è necessario per la vita pubblica perché si prende gioco dei limiti e degli errori degli uomini e delle donne. Lo stolto, che spesso è descritto come un matto, è lo zimbello degli altri e non può vivere isolato: debole tra i forti e vittima prediletta dei più furbi ha bisogno della corte per esistere.

Come ha spiegato Diego Lanza, il matto «ha bisogno della corte, vive in essa e di essa. La corte è il suo *habitat*, che, pur nel quadro di rigorose norme di comportamento, gli assicura i margini di licenza necessari alle sue parole e ai suoi gesti»³⁴.

Il matto è anche il ritratto del cortigiano messo a nudo che rivela la spietatezza di un mondo crudele, che, tuttavia, vuole vivere:

Gli scherzi anche violenti che, tramite il matto, i cortigiani si rivolgono l'uno contro l'altro, rivelano tutta l'aggressività che il rituale di corte nasconde. Specchio deformante e deformato del cortigiano, il matto è però anche e soprattutto specchio del re³⁵.

Il matto, come avviene nel gioco delle carte, assume una identità

³⁴ DIEGO LANZA, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi, 1997, p. 63.

³⁵ Ivi, p. 64.

mutevole, a seconda del contesto e del reagente con cui viene a contatto. La sua «inesistenza soggettiva» è parte integrante della sua capacità di derisione, che gli permette di svelare ai potenti verità nascoste³⁶.

Buffoni, matti e sempliciotti sono comici perché infrangono le regole del buon cortigiano, si muovono e si esprimono in modo osceno, che è contrario alla norma già descritta.

Il buffone rappresenta la moderna maschera comica e tragicomica come variazione del comico boccacciano e come sfida all'ideale cortigiano. Ha il compito di deridere il suo signore e usa la beffa come arma politica contro gli altri cortigiani nella lotta di potere delle corti, piccole e grandi³⁷.

Tomaso Garzoni denuncerà nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* che la «buffoneria è salita sì in pregio che le tavole signorili sono più ingombrate di buffoni che di alcuna specie di virtuosi; e quella corte par diminuita e scema dove non s'oda o non si veda un Caraffula, un Gonella, un Boccafresca in cattedra che dia trattenimento con favole, con motti, con piacevolezze, con bagatelle, con mocche all'onorata udienza che gli si siede intorno»³⁸. Secondo Garzoni è l'orribile scimmia di tutto il mondo nel parlare e nel vestire, è un mascherone che trionfa ai pasti dei principi mentre i poeti sono relegati nel vilissimo tinello.

Gonnella, come è noto, ha molti padri narrativi: Sacchetti, Masuccio Salernitano, Pontano, Calcagnini, Bandello (che gli dedica cinque novelle della Quarta Parte), Castiglione, Folengo, Morlini fino a Gadda. Questoarci-buffone, del tutto inventato, resta al servizio dei signori estensi di Ferrara per circa un centinaio di anni: da Obizzo III a Niccolò III, e da Bandello viene assegnato come «giullare» del signore estense più crudele e spietato, cioè al marchese Niccolò III, il terribile «gallo di Ferrara» e uxoricida (nella tragica novella di Ugo e la Parisina, I 44)³⁹.

³⁶ Ivi, p. 65.

³⁷ ANNA FONTES-BARATTO, *Le bouffon et le courtisan* in *De qui, de quoi se moquent-on? Rire et dérision à la Renaissance*, cit., pp. 41-62.

³⁸ Si tratta del *Discorso CXIX* di TOMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di Paolo Cherchi e Beatrice Collina, II, Torino, Einaudi, 1996, p. 1305.

³⁹ Si mantiene la numerazione proposta dall'edizione Flora: IV, 2; IV 17; IV, 20; IV, 23; IV, 26.

Gonnella segna un cambiamento di stile nel racconto comico perché è un buffone intelligente e saggio.

Nel dittico iv, 24 Bandello scrive chiaramente che «al Gonnella non è mancato se non uno Boccaccio», denunciando, al contempo, la difficoltà del confronto con il maestro «la cui eloquenza può ogni novella, ben che triviale e goffa, far parer dilettevole e bella». Gonnella non è stupido o pazzo, ma è abile nell'arte della retorica, elegante con il suo «parlar toscano» e molto ingegnoso, insomma un cervello fino:

Era il Gonnella avveduto, scaltrito e ricco ne li parlari di pareri e di propositi; e ciò che proponeva sempre con alcuna apparente ragione confermava. Era poi eloquentissimo col suo parlar toscano, di maniera che persuadeva ogni cosa a chi voleva. [...] le buffonerie e piacevolezze che faceva non procedevano né da pazzia né da poco cervello, ma nascevano dalla vivacità, acutezza e sublimità de l'ingegno che in lui era [...] ⁴⁰.

Il buffone d'alto rango, però, è capace di bassezze inaudite: nella novella si narra dello scherzo che fa al suo marchese, tutto incentrato sulla derisione carnevalesca dell'uomo di potere ⁴¹. Nella notte, in cui si consuma l'ultimo atto della beffa, certe pillole lassative danno il via a una esplosione di umori dove il «gran rimbombo di ventre» e la «lordura» diventano l'argomento principale della narrazione ⁴².

Il turpiloquio serve a far divertire il pubblico per le situazioni caricaturali, eccessive, estreme. Il narratore punta a un linguaggio equivoco, al gioco di parole, a metafore gergali con una oscenità da esibire in modo plateale come su un palcoscenico di una piazza.

Gonnella era anche un attore eccezionale: era capace di «trasformar le fattezze del volto che uomo del mondo non ci era che lo conoscesse e in quella trasformazione saria durato tutto un

⁴⁰ MATTEO BANDELLO, *Novelle*, a cura di Elisabetta Menetti, cit., p. 636.

⁴¹ Su questi aspetti è fondamentale MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 343-348.

⁴² Per capire l'eccesso occorre rileggere il passo: «Il quale, sentendo tanta puzza e il ramarico del medico, disse: – Che diavolo fate voi? Chi ha cacciato? – Il Gonnella, che già era uscito di letto, disse: – Marchese, vedete che io ho sodisfatto al debito mio e vi ho fatto astrologo, ché a mezza notte, a l'improvviso, senza lume e senza calcolare, avete il vero indovinato a la prima, perché il medico è tutto pieno di merda».

giorno»⁴³. È, senza dubbio, il re dei buffoni che organizza scherzi contro un frate ignorante, contro i francescani in processione, contro il medico del marchese, contro la marchesa e contro lo stesso marchese che per liberarlo dalla “febbre quartana” lo fa cadere con una spinta nelle acque gelate del Po (*Novelle*, IV, 17).

Come tutti i buffoni – definiti da Bandello “festivi sumulatori, dissimulatori faceti” – è enigmatico, misterioso e muore di paura, vittima di una crudele controbeffa del marchese, che mette in scena una sua finta decapitazione pubblica sul patibolo solo per punirlo dello scherzo subito in precedenza⁴⁴.

Davanti a un pubblico fremente nel vedere la decapitazione del buffone, il boia al posto della mazza fa cadere sul capo del poveretto un secchio di acqua gelata. Ma la paura è troppa e il buffone muore di crepacuore.

La morte del buffone sul patibolo si collega al tema della beffa tragica, uno dei paradossi più interessanti della novella comica cinquecentesca: in essa si concentrano tutte le contraddizioni della cultura umanistica, la tradizione sessuofobica ecclesiastica, la satira anticlericale, l'ideale erotico, il reale grottesco, le virtù umanistiche e le miserie degli uomini. Tutti elementi che raccontano l'inferno carnevalesco, dove viene evocato lo spauracchio della morte⁴⁵.

A morire di paura è, il più delle volte, lo stolto che non ha difese. Spesso muore anche per caso, come conseguenza imprevedibile di uno scherzo fuori controllo.

Per gli stolti vengono organizzati anche dei finti funerali che li portano alla disperazione. Diventano comici gli impiccati che parlano appesi agli alberi spaventando i creduloni (ma si pensi anche al nostro Pinocchio), gli episodi di necrofilia, gli scambi tra donne vecchie e donne giovani nei letti coniugali (e spesso tra madri e figlie) e, come abbiamo visto, tutta la tematica fecale con molte avventure che iniziano con la caduta dello sprovveduto di turno nella

⁴³ Citazione tratta dal dittico IV, 2: MATTEO BANDELLO, *Novelle*, cit., p. 586.

⁴⁴ Ci resta un celebre (e discusso) ritratto, attribuito al francese Jean Fouquet: ha i tratti di un vecchio che sorride stranamente (noto come *Ritratto di Gonnella*) ed è vestito con la giubba colorata da giullare e uno strano cappello, ma su questo si vedano le confutazioni di GIANCARLO SCHIZZEROTTO, *Gonnella il mito del buffone*, Pisa, ETS, 2000.

⁴⁵ Così MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., p. 103.

latrina (sul modello di Andreuccio da Perugia del Boccaccio) o nella montagna di letame come il povero arcidiavolo Belfagor del Machiavelli⁴⁶.

Desidero concludere questo breve percorso con una novella di beffa in cui si staglia l'immagine del cadavere di una ragazza appesa alle funi di una campana.

Si tratta di una novella del Lasca, che dimostra come già nella novellistica rinascimentale il genere comico assume una dimensione perturbante e moderna. È la novella settima della *Prima Cena*, che la brigata loda "fuor di modo" soprattutto per la pronta reazione del fiorentino che da beffato si trasforma in beffatore.

Siamo in una pieve di Prato, una giovanissima donna è morta da poche ore e il prete (di nome Piero) la appende per le trecce lunghe e bionde alle funi delle campane della sua chiesa. Vuole, infatti, fare uno scherzo al suo nemico, il chierico-campanaro: in effetti, si dice ancora oggi, sono scherzi da prete!

Il narratore annota un particolare, quasi romantico: la giovane ha una ghirlanda di fiori sulla testa ancora freschi, che dimostrano la sua recentissima morte. Altro particolare, tipico delle novelle municipali toscane: il prete è senese e il campanaro è fiorentino, quindi tra i due non corre buon sangue. È la variazione-horror del canovaccio di beffa notturna ambientata in una pieve con un senese contro un fiorentino.

Il campanaro, dunque, tira le funi delle campane per suonare il "mattutino" e viene sfiorato dai piedi della morta. Si accorge del cadavere appeso e per lo spavento fa una specie di urlo-muggito che nel buio della chiesa amplifica i suoi effetti orrorosi. Tuttavia è abbastanza scaltro da capire l'origine dello scherzo e da recuperare le forze per organizzare la sua perfida controbeffa: porta il cadavere della giovane nel letto del prete che non si accorge di nulla, perché si è appena addormentato soddisfatto per aver sentito le urla del campanaro che gli avevano confermato la buona riuscita del suo macabro scherzo.

L'immagine che viene descritta assomiglia a un incubo infernale e sessuofobico: il prete dorme accanto alla sposa-cadavere con la sua

⁴⁶ Questi aspetti erano stati rilevati anche da Francesco Sansovino (*Un discorso fatto sopra il Decamerone*, 1571) e Girolamo Bargagli (*Dialogo de' giuochi*, 1572). Per uno sguardo generale di questi aspetti rimando a GIANCARLO ALFANO, *Le insidie del riso. Convenienza e consuetudine nella scena cortigiana del Cinquecento italiano*, in «Atlante. Revue d'Études Romanes», 5, 2016, pp. 153-176.

coroncina di fiori e le sue lunghe trecce bionde. Al risveglio è così terrorizzato dalla vista del cadavere che si uccide buttandosi dalla finestra.

La novella del Lasca esprime qualcosa di più profondo e ancestrale rispetto al solito racconto di beffa e suggella degnamente il nostro percorso: è una forma di esorcismo maschile contro le passioni più oscure provocate dalle donne giovani, vecchie, vive o morte. I nostri narratori, ancora oggi, ci sorprendono con le loro comiche e “vituperose” novelle che custodiscono segretamente tutte le nostre fragilità umane.