

MONICA MARCHI

I luoghi della narrazione nella novellistica volgare del Quattrocento: storia di un tradimento

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MONICA MARCHI

I luoghi della narrazione nella novellistica volgare del Quattrocento: storia di un tradimento

Spesso quando la critica si è occupata dei cosiddetti epigoni del Boccaccio ha focalizzato il proprio interesse sulle fonti narrative, trascurando di analizzare la produzione successiva al «Decameron» attraverso uno degli aspetti più importanti che lo contraddistinguono, ovvero la cornice. Questo contributo intende illustrare alcuni risultati significativi di uno studio più ampio che esamina la produzione post boccacciana dalla prospettiva del suo maggiore tradimento, ovvero la cornice e, in particolare, si propone di riflettere, limitatamente alle spicciolate, su un elemento significativo che accomuna la maggior parte della novellistica del Quattrocento e che la contrappone al modello, ovvero il proemio comitatorio. Questa porzione di testo, infatti, inquadra e introduce la narrazione e contiene informazioni preziose per stabilire l'humus culturale e politico da cui prende forma il testo nonché rivela le finalità per le quali è stato composto.

1. Premessa

Recentemente Francesco Bausi, nell'ultimo capitolo del suo volume sul *Decameron* dedicato alla fortuna del Centonovelle, ha parlato di «un libro senza eredi tra Medioevo e Rinascimento», e individua la causa principale di tale «sterilità» nella promozione parziale e tendenziosa che fu messa in atto a partire dalla traduzione in latino da parte dell'amico Petrarca dell'ultima novella della raccolta, ovvero della *Griselda* che, se da una parte sancisce senz'altro il successo europeo del *Decameron*, dall'altra, trascurando la struttura, e con essa la complessità della raccolta, tradisce la portata universale di un'opera che racchiude in sé una vastissima gamma di sfumature rappresentative della società contemporanea.¹

Fermo restando che né nel Trecento né nel Quattrocento è possibile rintracciare novellieri di pari abilità del Boccaccio nell'orchestrare sapientemente un'opera così complessa, nel rispetto di equilibri e simmetrie, tuttavia è un'etichetta troppo severa quella con la quale essi sono stati definiti, ovvero «epigoni di Boccaccio»,² per lo meno se si intende il sostantivo nel senso deteriore del termine; si tratta piuttosto di autori che si sono confrontati col modello, e senza dubbio siamo di fronte a un modello ingombrante, e che, mettendosi in gioco con esso, ne hanno assorbito quegli elementi che meglio si adattavano al loro contesto sociale, politico e culturale.

Se la critica sino ad ora si è concentrata soprattutto sulle fonti narrative, con questo lavoro si intende invece illustrare alcuni risultati significativi di uno studio più ampio che analizza la produzione post boccacciana dalla prospettiva del suo, per lo meno apparente, maggiore tradimento, ossia la cornice. Se, come ha rilevato giustamente Bausi, «per un autore medievale, la costruzione di un libro non è operazione puramente intellettualistica, retorica e formalistica, ma rivela [...] una precisa intenzione filosofica, morale o teologica. Rivela, detto in breve, una visione del mondo, di cui l'oggetto libro vuole essere simbolo, metafora e formalizzazione»,³ potrà essere proficuo verificare quale sia il valore o il sistema di valori di cui, attraverso gli elementi extradiegetici, i novellieri rinascimentali investono la loro produzione. Forse per questi autori la costruzione dell'organismo libro non si carica più in modo così preponderante di tali sovrastrutture, vale però la pena di porre l'attenzione su questo aspetto e rilevare scarti e punti di contatto rispetto al modello, forieri senz'altro di implicazioni di diverso ordine.⁴

¹ F. BAUSI, *Leggere il Decameron*, Bologna, il Mulino, 2017, 173.

² Mi riferisco, in particolare, a M. PICONE, *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto del Quattrocento*, in ID., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. I. *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 655-96.

³ BAUSI, *Leggere il Decameron...*, 32.

⁴ Sulla questione della cornice negli autori post Boccaccio si ricordi almeno L. GRAEDEL, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Firenze, Stamperia "Il

Per dominare un materiale così eterogeneo e sfuggente – composto da raccolte vere e proprie (a dire il vero, nel Quattrocento non molte) e da cosiddette «spicciolate», ovvero novelle che circolano da sole o tutt'al più a coppie, opere con autore sicuro ed altre anonime o di paternità dubbia, testi con più redazioni o rimaneggiati e altri non facilmente incasellabili nel solo genere novellistico –, si è ritenuto opportuno provare ad analizzarlo in modo simile a quanto è stato fatto dal gruppo di studiosi che hanno lavorato sotto la guida di Andrea Comboni e Tiziano Zanato per l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*,⁵ ossia stabilendo delle voci e verificando quali di esse fossero presenti nella produzione quattrocentesca; tralasciando ora l'analisi degli aspetti specificamente filologici sulla tradizione, che non rientrano se non tangenzialmente in questo discorso, in particolare è stata focalizzata l'attenzione sulla presenza, esplicita o implicita della cornice, sulla sua tipologia, sulla composizione della brigata e sulla storicità dei personaggi che la compongono, sulla presenza del giardino o di un luogo ameno, sul pubblico a cui i testi sono rivolti, sulle motivazioni che spingono il novellare o il raccontare, sul destinatario o dedicatario, sulla storicità dei personaggi delle novelle e sulla veridicità dei fatti raccontati, sulla presenza della peste o di dichiarazioni di ordine del narrato o di allusioni o riferimenti a Boccaccio.

L'indagine si è rivolta su entrambi i fronti volgari della produzione novellistica del Quattrocento, in un primo momento valutando separatamente le raccolte rispetto alle spicciolate e, in un secondo momento, verificando i punti di contatto tra di esse. Rimandando ad altra sede la panoramica completa emersa da questo tipo di analisi, dopo aver fornito un semplice regesto di testi nei quali sia presente un proemio o una cornice, si passerà in rassegna solo qualche caso esemplificativo di uno dei tanti aspetti emersi.

2. Regesto

Per quanto riguarda le raccolte, sono state esaminate *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi, le *Novelle* dello Pseudo Sermini, *Il novellino* di Masuccio Salernitano e *Le porretane* di Sabadino degli Arienti,⁶ tralasciando invece, almeno per ora, i *Motti e facezie del piovano Arlotto* che, per motivi di ordine diverso, si avvicinano maggiormente alla raccolta di facezie che non a quella di novelle.⁷

Cenacolo”, 1959; F. BRUNI, *Temi e strutture delle «spicciolate» quattrocentesche*, in ID., *Sistemi critici e strutture narrative (Ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Napoli, Liguori, 1969; M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984; M. OLSEN, *Amore virtù e potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*, Napoli, Federico & Ardia, 1984; M. PICONE, *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985; e ID., *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e Critica», XIII, I (1988), 3-26; M. GUGLIELMINETTI, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, M. PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice* e R. BRAGANTINI, *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, tutti in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, 83-102, 103-18 e 4445-4468; G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi nella novella da Boccaccio a Bandello*, Introduzione di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996; G.M. Anselmi (a cura di), *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Roma, Carocci, 1998; R. BRAGANTINI, *Vie del racconto. Dal Decameron al Brancaleone*, Napoli, Liguori, 2000.

⁵ Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017.

⁶ Le raccolte si possono leggere nelle seguenti edizioni: G. GHERARDI, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno, 1975; PSEUDO GENTILE SERMINI, *Novelle*, edizione critica e commentata a cura di M. Marchi, Pisa, ETS, 2012; MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino*, nell'edizione di L. Settembrini, a cura di S.S. Nigro, Milano, Rizzoli, 2008³; SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le porretane*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1981. Per il testo di Masuccio è auspicabile una nuova edizione critica e commentata che stabilisca il testo secondo criteri scientificamente più accurati e che lo annoti in modo più adeguato, sia per quanto riguarda gli aspetti letterari e intertestuali, sia per quanto riguarda quelli linguistici.

⁷ *I motti e le facezie del piovano Arlotto* sono oggetto della tesi di dottorato di Giulia Zava (relatore Tiziano Zanato), che ne sta approntando l'edizione critica.

Il *corpus* preso in esame per le spicciolate è quello individuato da Rossella Bessi e dal suo gruppo di lavoro nell'ambito del progetto *Costituzione, moltiplicazione, retoriche della novella: dalle origini al XVI secolo*, coordinato negli anni Novanta da Giancarlo Mazzacurati e in seguito da Mario Martelli.⁸ Si tratta della *Novella del Grasso legnainolo* (nelle versioni di Antonio Manetti, del Palatino 51 e del Palatino 200),⁹ della *Novella di Bianco Alfani* e della *Novella di Lisetta Levaldini* attribuite a Piero di Filippo del Nero (analizzate nell'edizione fornita dalla stessa Bessi che sceglie di pubblicarle nella forma trasmessa come dittico),¹⁰ la *Novella di Seleuco e Antioco* attribuita a Francesco Bruni,¹¹ l'anonima *Novella di Giovanni Cavedone*,¹² la *Novella di Ippolito e Leonora* attribuita, probabilmente in

⁸ Cfr. R. BESSI, *La novella in volgare nel Quattrocento italiano: studi e testi*, «Medioevo e Rinascimento», XII, n.s. IX, 1998, 285-305, in particolare 286-291. È chiaro che il *corpus* è passibile ancora di ampliamenti: ulteriori lavori di scavo potranno portare alla luce nuovi testi o nuovi testimoni delle novelle note.

⁹ Della *Novella del Grasso* esiste anche una versione copiata da Felice Feliciano, conservata alla Harvard University Library di Cambridge, sulla quale sto lavorando e di cui mi riservo di parlare in altra sede.

¹⁰ La tradizione ci tramanda i due testi in diverse forme: alcuni codici contengono la sola *Lisetta Levaldini*, altri testimoni conservano entrambi i testi, messi in relazione tra di loro mediante la brevissima rubrica che li introduce, mentre due codici li fondono in un dittico, grazie a una struttura di tipo epistolare. Questo significa che la *Novella di Lisetta* dovette circolare autonomamente e che, solo in un secondo momento, venne associata alla vicenda del Bianco, per mezzo di un congegno estraneo alla redazione originaria ed estremamente macchinoso. Il codice II II 56 (cc. 151r-159r) della Biblioteca Nazionale di Firenze, l'unico che trasmette integralmente il dittico (il II II 56, cc. 126r-131v e il II IV 128cc. 84v-90r sono infatti lacunosi), mostra chiaramente questa elaborata struttura a scatole cinesi, che ci porta a credere di essere di fronte ad una architettura stratificata grazie alla quale, ad un certo punto della tradizione, due testi indipendenti furono riuniti insieme a costruire un nuovo organismo, dotato di una propria fisionomia ed autonomia. Per l'analisi dettagliata della questione si rimanda a M. MARTELLI, *Considerazioni sulla tradizione della novella spicciolata*, in *La novella italiana...*, 225-233 e R. BESSI, *Un dittico quattrocentesco: le novelle di Bianco Alfani e di madonna Lisetta Levaldini. Testo e commento*, «Interpres», XIV (1994), 7-106: 95-105. Sulla tradizione si veda anche L. BARTOLI, *Note filologiche sulle novelle «spicciolate» del Quattrocento*, «Filologia e critica», XX (1995), 3-43: 5-33.

¹¹ La questione della paternità della novella è molto spinosa. Nicoletta Marcelli, dopo una dettagliata analisi e alla luce dello studio della tradizione, sostiene che sia ancora valida l'ipotesi già avanzata da Martelli (*Il Seleuco, attribuito a Leonardo Bruni, fra storia ed elegia*, in G. Albanese-L. Battaglia Ricci-R. Bessi [a cura di], *Favole, parabole, storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa [26-28 ottobre 1998], Roma, Salerno, 2000, 231-255: 254-255), secondo la quale il Bruni dovette aver scritto una novella di Seleuco, ma non quella che è giunta sino a noi o, per lo meno, non per quanto riguarda la sezione incipitaria; è possibile che qualcuno abbia messo per iscritto quella storia che aveva sentito narrare direttamente dal cancelliere e che poi, in un secondo momento, quella redazione abbia sostituito quella originale, ciò spiegherebbe gli errori storici contenuti in essa, difficilmente ascrivibili ad un umanista dotto quale era, e la struttura della cornice in cui leggiamo che la novella fu narrata da un «huomo di grande studio in greco e in latino» (6), in cui possiamo appunto riconoscere il Bruni stesso. Sempre Marcelli sostiene inoltre che, molto probabilmente, la *Novella di Seleuco e Antioco* cominciò a diffondersi autonomamente e che, in un secondo momento, essa potrebbe essere stata riunita al *Tancredi* da un copista che fosse venuto in possesso di entrambi i testi. Conclude poi che non ci sono elementi sufficienti per attribuire con certezza il testo al Bruni ma, allo stesso tempo, non ci sono prove sufficientemente valide per sottrargli senza ombra di dubbio la paternità della novella. Per la questione attributiva, per la formazione del dittico e la tradizione, oltre allo studio appena citato, si veda anche MARTELLI, *Considerazioni...*; BARTOLI, *Note filologiche...*, 34-43; N. MARCELLI, *Appunti per l'edizione di un dittico umanistico: la latinizzazione del Tancredi boccacciano e la Novella di Seleuco di Leonardo Bruni*, «Interpres», XIX, IV della II s. (2000), 18-41, EAD., *La Novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento*, «Interpres», XXII (2003), 7-183 (da questo contributo è tratta anche la citazione del testo contenuto in questa nota) e, della medesima, il più recente *Tradizione connotativa e tradizione deformante: il caso del Tancredi e della Novella di Seleuco di Leonardo Bruni*, in C. Ciociola-C. Vela (a cura di), *La tradizione dei testi*, Atti del convegno (Cortona, 21-23 settembre 2017), Firenze, Società dei Filologi della Letteratura italiana, 2018, 139-171.

¹² Il testo, sebbene sia tramandato da un unico codice caratterizzato da una forte patina padana, e sebbene sia ambientato a Ravenna, non pare essere il frutto di una penna settentrionale ma piuttosto di un autore toscano; la città e i personaggi della novella, i cui cognomi richiamano i personaggi della boccacciana novella di Nastagio, sembrano da interpretare come un tributo al genere piuttosto che elementi da ricondurre alla

modo improprio, a Leon Battista Alberti,¹³ la *Novella di Giacoppo* e della *Ginevra* del Magnifico, la *Novella di un pievano* di Marabottino di Tuccio Manetti, la *Vita di Madonna Onorata* e la *Novella di Angelica Montanini* dell'Ilicino, la *Novella del picchio senese* di Lugi Pulci e l'anonima *Novella di Cocchi dell'Astore*, forse trecentesca, ma di cui si conserva un rifacimento di Giovanni de' Pigi.¹⁴

Detto in modo molto schematico, *Il paradiso degli Alberti* e *Le porretane* presentano una cornice di tipo decameroniano: nel primo è assai ampia ed è preminente rispetto alle sole nove novelle, nelle seconde è estremamente semplificata e puramente formale. Nel *Novellino* non c'è una brigata che è responsabile della narrazione; ci sono invece un *Proemio*, cinque *Prologhi* che introducono le cinque parti, e una *Conclusione*: in queste sezioni l'autore fornisce al lettore tutte le informazioni extradiegetiche. Nelle *Novelle* dello Pseudo Sermini, infine, c'è una lettera dedicatoria ma non ci sono né una cornice e né una brigata vera e propria; cornice e brigata, però, vengono a costituirsi idealmente nel corso delle novelle di beffa, due delle quali ambientate a Petriolo, proprio laddove il «dilecto et caro fratello» a cui l'autore invia la sua raccolta ha, per la prima volta, udito narrare alcune «cosette» dell'autore (Lett. ded., 2).

Anche il panorama delle spicciolate è piuttosto articolato: l'*Istoriotta amorosa* attribuita all'Alberti e la *Novella di Cocchi dell'Astore* iniziano *ex abrupto*, i due testi di Lorenzo hanno una brevissima premessa, la *Novella di un Piovano*, la *Vita di Madonna Onorata*, la *Novella del picchio senese* hanno una dedica iniziale, la *Novella di Angelica Montanini* ha sia un proemio comitatorio sia una cornice, ognuno dei due testi di Piero Veneziano presenta una cornice autonoma ambientata, così come per il *Seluco e Antioco*, in un *locus amoenus* di stampo decameroniano entro il quale avviene la narrazione; anche la *Novella di Giovanni Cavedone* è introdotta da una brevissima cornice ma qui, la brigata, composta da mercanti in sosta a Pisa, è riunita attorno al focolare di un albergo; infine, caso a sé, la

patria dell'autore. I pochi dati storici contenuti nel testo, inoltre, portano a credere che i fatti narrati risalgano a poco prima del 1441, quando Ostasio III da Polenta fu deposto e Ravenna cadde sotto il dominio di Venezia, mentre ci orientano nel collocare la composizione della novella in un momento successivo al 1441; per i dettagli si rimanda a M. MARCHI, *La novella di Giovanni Cavedone e di madonna Elisa degli Onesti da Ravenna: una novella toscana? Testo critico e commento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIII, CXIII, 641, (2016), 52-70.

¹³ La novella, nota anche con il titolo di *Istoriotta amorosa*, elaborata in area toscana, circolò in due redazioni: l'originaria, più breve, fu attribuita a Leon Battista Alberti, l'altra, più estesa e caratterizzata da una patina linguistica settentrionale, è probabilmente un rifacimento dell'umanista Felice Feliciano. L'attribuzione all'Alberti nacque per mano dell'erudito secentesco De Marolles che, esaminando un esemplare che riuniva insieme tre opere stampate elegantemente nel 1471, due dell'Alberti – la *Deifira* e l'*Ecatonfila* – più una novella, in realtà adespota ed anepigrafa, sostenne che esse dovettero essere non solo impresse nel medesimo anno ma anche di mano dello stesso autore. La paternità venne poi ribadita da un altro erudito, ottocentesco, Anicio Bonucci da Fano che, fra il 1843 e il 1849, pubblicò per primo il *corpus* delle opere volgari dell'umanista fiorentino, includendovi anche la novella. L'attribuzione all'Alberti sembrò poter essere confermata degli anni Settanta, quando Cecil Grayson diede annuncio del ritrovamento di due codici quattrocenteschi che, per la prima volta, contenevano anche una rubrica che indicava in Leon Battista Alberti l'autore del testo, così che lo studioso, nonostante esitazioni motivate da aspetti di tipo stilistico (l'opera non presenta infatti affinità col resto della produzione albertiana) e di tipo documentario (non esistono testimonianze di nessun contemporaneo relative all'elaborazione di quest'operetta), incluse l'*Istoriotta* nel terzo volume della sua edizione delle *Opere volgari* (Bari, Laterza, 1973). La paternità, tuttavia, a tutt'oggi rimane incerta, tanto più che Lorella Badioli ha dimostrato l'inattendibilità dei due manoscritti segnalati da Grayson: il codice Cerchi 748 dell'Archivio di Stato di Firenze e l'Additional 38090 della British Library. Per l'esame dettagliato della questione della paternità si rimanda a L. BADIOLI, *La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Lionora*, «Interpres», XXIII, VIII n.s. (2004), 204-296. Sulla tradizione si veda anche EAD., *Nota sulla tradizione manoscritta della Novella di Ippolito e Lionora*, «Interpres», XIX, IV della II s. (2000), 42-44.

¹⁴ Per la quale cfr. *infra*, nota 17.

Novella del Grasso in cui la brigata fa parte integrante della stessa narrazione che dà corpo alla spicciolata.

3. Un caso esemplificativo: il proemio comitatorio

In questo contributo si intende riflettere, limitatamente alle spicciolate, su un elemento assai significativo che accomuna la maggior parte della novellistica del Quattrocento e che la contrappone al modello decameroniano, ovvero il proemio comitatorio che, oltre alla funzione di dedica, ha il compito di inquadrare e introdurre la narrazione.

Il proemio, inoltre, rappresenta un aspetto molto delicato e, per certi versi, sfuggente, sia perché può essere facilmente eliminato, rimaneggiato o sostituito dai copisti ma anche dagli stessi autori,¹⁵ sia perché in esso sono spesso contenute informazioni molto preziose per stabilire il *background* culturale e politico in cui prende forma il testo e le finalità per le quali è stato composto.¹⁶

Per quanto riguarda le spicciolate, abbiamo appena visto che solo due testi, la *Novella di Ippolito e Lionora* e quella di *Cocchi dell'Astore*,¹⁷ avviano la narrazione senza alcuna premessa, tutti gli altri, invece, si dotano di un preambolo, più o meno ampio e più o meno articolato che introduce la novella.

Le due brevi spicciolate di Lorenzo presentano senza dubbio l'introduzione più stringata ma, allo stesso tempo, anche perfettamente congeniale al carattere smaccatamente politico di cui sono latrici. Composte dal signore di Firenze, non necessitano di preamboli particolarmente articolati né di dedicatorie, e possono permettersi invece di puntare dritte al sodo, tanto più che il doppio finale della *Novella di Giacoppo*, la cui seconda versione risulta epurata dagli elementi autobiografici e arricchita da una tirata moralistica contro i religiosi, tradisce il fatto che dovette nascere come prova letteraria indirizzata ad una cerchia ristretta e che, solo in un secondo momento, venne rettificata per poter essere diffusa più liberamente.¹⁸ La *Novella di Giacoppo*, come è noto, racconta di un

¹⁵ A questo proposito, ad esempio, si veda l'instabilità del dedicatario della *Novella di un piovano* di Marabottino e di quella di *Angelica Montanini* dell'Ilicino (per cui cfr. *infra*). Inoltre, uno dei testimoni della novella del Lapini presenta anche un riadattamento della cornice in chiave veneziana (cfr. M. MARCHI, *Un libello per Antidia: il codice De Marinis 3*, in EAD., *La storia di Angelica Montanini. Un topos della novellistica nel Rinascimento senese*, Pisa, Pacini, 2017, 61-68).

¹⁶ Nel Quattrocento, ad esempio, attraverso la cornice si può individuare il retroterra encomiastico entro cui prendono forma i testi (pensiamo alle *Porretane* o al *Novellino*) o anche il panorama politico contemporaneo (pensiamo invece alla *Novella del picchio* o alle opere dell'Ilicino). Di questi aspetti tratterò in un volume in corso di preparazione sulla novellistica del Quattrocento.

¹⁷ Questa novella, tuttavia, meriterebbe un discorso a sé stante perché si tratta probabilmente di un testo trecentesco, di chiara ascendenza sacchettiana più che decameroniana, di cui conosciamo un solo esemplare copiato da Giovanni de' Pigi. Considerata l'abitudine del Pigi a intervenire pesantemente su quanto veniva trascrivendo, è lecito pensare che sia intervenuto anche sul testo di questa novella che, pertanto, Rossella Bessi ha voluto includere nel novero nelle spicciolate quattrocentesche (cfr. BESSI, *La novella in volgare...*, 288-291). Non conoscendo però altri testimoni, non è possibile verificare gli eventuali scarti e sapere se fosse dotata di una parte introduttiva. La novella fu pubblicata sull'*Osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria*. Seconda edizione riordinata e compiuta, t. VIII, Firenze, Nella stamperia Pagani e compagni, 1799, 60-72. La cosiddetta *Istorietta amorosa di Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti* si può leggere in L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, vol. III, 1973, 273-287, la rispettiva nota al testo è alle pp. 401-425.

¹⁸ Secondo Tiziano Zanato, la tirata contro i religiosi dovette sostituire il finale autobiografico; non della stessa opinione Martelli, secondo il quale la chiosa che Zanato ritiene autobiografica non è altro che una comune conclusione formulare e ricorrente in molte novelle di Boccaccio, come ad esempio nella III, 6. Martelli sostiene quindi che il finale originario dovette essere quello più esteso e che il pistolotto moralistico contro la corruzione dei religiosi dovette essere un pungente attacco contro l'ordine francescano e che, per questo, la novella sia da collocarsi nel biennio 1488-1489 (e non al periodo 1469-1473 come sostenuto da Zanato), quando Lorenzo si trovò a dover far fronte alle predicazioni dei due francescani – Bernardino da

vecchio che, come pare naturale e innato nella città di Siena, aveva «un poco dello sciocco e del borioso» (2),¹⁹ e che sposato ad una bella donna, viene ingannato da un giovane e scaltro fiorentino. Il testo prende le mosse da un giudizio aspro e spietato sui senesi *in toto*:

È stato, come molti debbono sapere, a Siena sempre abbondanza di nuovi pesci e buona quantità d'uomini grossi; non so se perché quella aria simili uomini naturalmente produca, o se pure, avendo questo albero di principio cattivo seme avuto, è naturalmente cosa che faccia frutti simili al suo seme, e perché si dice quello è buono figliuolo che ben patrizza, non volendo e figliuoli forse fare vergogna a' padri, s'ingegnano fare portamenti da non parere bastardi (1).

In questo modo il *Giacoppo* si innesta sulla polemica, articolata a suon di novelle, inaugurata dallo Pseudo Sermini con i suoi racconti «in quali sempre introduce nostri Fiorentini essere stati ingannati da Sanesi in diversi modi» (5),²⁰ e appunto portata avanti da Luigi Pulci con la *Novella del picchio senese*, nella quale l'intera popolazione di Siena viene sbeffeggiata per la sua boria e la sua dabbenaggine tramite il racconto della vicenda di un innominato mercante senese che, inconsapevole ed ingenuo, regala a Enea Silvio Piccolomini un picchio, credendolo invece un prezioso pappagallo. Pulci, omettendo il nome del besso, «in deroga all'importanza che la veridicità dei fatti assume all'interno del genere novellistico», mette in atto «una ben precisa strategia tesa ad aumentare la carica satirica della narrazione, poiché in tal modo egli trasformava l'anonimo sciocco nel simbolo di un'intera popolazione e, in quanto tale, sarebbe stato superfluo dotarlo di un'identità precisa, come a dire, insomma, *ex uno disce omnes*».²¹ Nella dedica a Ippolita, Pulci celebra la letteratura napoletana, e di conseguenza la casata aragonese con la quale l'autore deve intraprendere una delicata trattativa politica,²² e, allo stesso tempo, la tradizione letteraria della propria città, e quindi la sua stessa grandezza civile, individuando in Masuccio il modello ispiratore del dono alla principessa, e in Boccaccio il modello fondatore del genere entro il quale, con i dovuti *distinguo*, Pulci intende inserirsi:

Masuccio, grande honore della città di Salerno, molto imitatore del nostro messer Giovanni Boccaccio, illustrissima madonna Ipolita, m'ha dato ardire a scrivere alla vostra excellentia, leggendo a questi di nel suo *Novellino* molto piacevoli cose, le quali, poi ch'io intesi esser da vostra signoria state gratissimamente ricevute et lette, ho fatto come ' navicanti, i quali sogliono addrizzare le loro navi dove le loro mercatantie intendono avere ricapito. Ma voglio essere di

Feltre e Domenico da Ponzo – che aizzavano il popolo contro gli studi profani e un tipo di cultura che, a loro detta, allontanava il cuore da Dio, di cui Lorenzo era promotore ed emblema; cfr. T. ZANATO, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico*, «Studi di filologia italiana», XLIV (1986), 69-207: 169-171 e M. MARTELLI, *Il Giacoppo di Lorenzo*, «Interpres», VII (1987), 103-124.

¹⁹ Il testo è citato, secondo la paragrafatura, dall'edizione curata da Tiziano Zanato pubblicata nel suo saggio *Gli autografi...*, 187-196.

²⁰ Il testo è citato, sempre secondo la paragrafatura, dall'edizione curata da Nicoletta Marcelli pubblicata nel suo saggio *La Novella del picchio senese di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, «Filologia italiana», VIII (2011), 77-101: 87-98.

²¹ Ivi, 80.

²² Tra il gennaio e l'aprile del 1471, infatti, Pulci fu inviato dal Magnifico a Napoli per affiancare l'ambasciatore fiorentino ufficiale, Agostino Biliotti, che a sua volta fu inviato nella città partenopea per prendere parte alle trattative che avrebbero dovuto trasformare il patto di alleanza tra il Regno di Napoli e il ducato di Milano e Firenze in una vera e propria lega nazionale, di cui gli Aragonesi stessi, con il pretesto della crociata contro il Turco, si stavano facendo promotori. Per la vicenda nel dettaglio si veda S. CARRAI, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, 57-61 e MARCELLI, *La Novella del picchio senese...*, 80-81.

quegli che, non si fidando molto alla lor mertie et alla debole barchetta, fanno piccole incepte al principio (1-2).

A questa novella, composta tra il gennaio e l'aprile del 1471,²³ risponde con sottile eleganza, nei primi mesi del 1472,²⁴ a stretto giro di posta, Bernardo Lapini nella lettera comitatoria premessa all'*Opera dilectevole*, dove la dichiarazione incipitaria di Siena quale «nobilissima et gloriosa ciptà [...] fecunda di animi pellegrini et notabilissimi ingegni» di cui «principalmente la sua origine et dipoi e suoi magnifici et *superbi edificii* ne rendano verissimo testimonio» (1, *corsivi miei*),²⁵ pare recuperare quasi alla lettera le parole con cui Pulci aveva definito Pienza – di cui aveva rammentato i «*superbi palazzi* et gli alti *edifici*, i quali non potevano più celare l'alte mura, e'lla fama vulgata per tutto della città Pia» – per annullare così il perfido giudizio sulla città di Siena che segue immediatamente queste parole, e che, a parere di Pulci, «era in sullo scompisciare di boria e di maraviglia» (13, *corsivi miei*).

Di opposto tenore risulta invece il brevissimo preambolo alla *Novella di Ginevra* dove, a proposito di Pisa, città nella quale è ambientata la vicenda, Lorenzo scrive essere stata una «nobilissima città, imperò che, innazi che piacesse alla fortuna porre fine al suo tranquillo stato e dargli el suo ultimo exterminio, fece molte cose, e in pace e in guerra, le quali meritano per la grandezza loro essere tenute a memoria e per buon tempo celebrate appresso e mortali» (1).²⁶

Oltre alla novella del Pulci, anche i due testi dell'Illicino e quello di Marabottino si aprono con un proemio comitatorio. Mentre per la *Novella del picchio* la dedicataria è chiaramente Ippolita d'Aragona, la situazione non è altrettanto palese per gli altri testi, per motivi di diverso ordine.

In apertura alla *Novella di un piovano* Marabottino si rivolge al «Magnifico Lorenzo di Piero di Chosimo de' Medici», la cui umanità è «inclinevole a porgiere gli orecchi al parlare di qualunque a tte benivole, e nelli loro ragionamenti grandemente diletartati» (1);²⁷ in chiusura si legge invece che essa è «fatta da Marabottino Manetti et diritta a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici» (87). Nel primo caso si tratta del celeberrimo Lorenzo il Magnifico, nel secondo del cugino di secondo grado. Come rilevato da Rosella Bessi e Monica Marangoni,²⁸ nell'unico codice che ci tramanda il testo, il Magliabechiano VIII 1414 (già Strozzi, in 4°, n° 137) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nell'*incipit* il patronimico «di Chosimo» pare vergato dalla stessa mano di Marabottino, con un inchiostro differente rispetto al testo di base e su una rasura che, con buona probabilità, era volta a cancellare un originale «di Francesco»; questo sta a significare che, in corso d'opera, con tale operazione, in un momento compreso tra il primo agosto 1488 (ovvero quando Marabottino termina la trascrizione del volgarizzamento delle *Epistole* dello pseudo-Falaride che precede immediatamente il *Piovano*) e l'8 aprile 1492 (data della scomparsa di Lorenzo), Manetti decide di modificare il destinatario della propria opera, difficile a dire, con gli elementi in nostro possesso, se per motivi di natura politica o personale.

²³ Cfr. CARRAI, *Le muse...*, 51-64 e MARCELLI, *La Novella del picchio senese...*, 80-81.

²⁴ Cfr. L. BADIOLI, *Una "declamatio de liberalitate": la novella di Angelica Montanini*, in *Favole...*, 419-437: 425; e anche M. MARCHI, *Bernardo Lapini: un autore fuori dai canoni*, in EAD., *La storia di Angelica Montanini...*, 11-37: 23.

²⁵ Il testo della *Novella di Angelica Montanini* è tratto dall'edizione da me curata e edita in MARCHI, *La storia...*, 85-138, ed è citato secondo la paragrafatura.

²⁶ Il testo è citato, secondo la paragrafatura, dall'edizione curata da Tiziano Zanato pubblicata nel suo saggio *Gli autografi...*, 197-207.

²⁷ Il testo è citato, secondo la paragrafatura, da R. BESSI-M. MARANGONI, *La «novella di un piovano vicino a Firenze» di Marabottino di Tuccio Manetti*, «Interpres», XVII, II n.s. (1998), 58-116.

²⁸ Ivi, 63.

Una cosa molto simile possiamo ipotizzare che accada anche per l'*Opera dilectevole*. Infatti uno dei codici che la conservano (tra l'altro quello più affidabile e che è stato scelto da chi scrive come codice di base sul quale impostare l'edizione critica),²⁹ ovvero l'Ashburnham 1111 della Biblioteca Medicea Laurenziana, presenta una rasura e una permutazione che trasformano un originario «illustrissimo prencipe» in «illustrissima principessa» (1), così come poco oltre un'altra rasura e un'altra permutazione che mutano al femminile il riferimento a un «signor mio eccellentissimo» (10).³⁰ Non è possibile stabilire con certezza se il cambiamento sia autoriale oppure no,³¹ vero è che sembra plausibile che tale cambiamento sia stato autorizzato e voluto dallo stesso Lapini nel momento in cui si è accinto alla stesura di un'altra operetta che, a tutti gli effetti, si configura come una continuazione della *Novella di Angelica*. In essa, conservata in un codice presso la Chatsworth Library nel Derbyshire,³² dopo una lunga epistola ad Ippolita, il Lapini racconta che Ginevra Luti, un anno dopo l'incontro tra Battista da Litiano, Bianca Saracini e Margherita Malavolti,³³ durante il quale si era discusso del caso di Angelica, Carlo e Anselmo, sollecitata da Bianca, in compagnia della quale si trova a un convito natalizio, esprime il suo parere su chi debba ricevere la palma della gratitudine, liberalità e magnanimità, ossia l'argomento delle *disputationes* esposte nella cornice della *Novella*. Ginevra accetta quindi di buon grado e inizia la sua orazione prendendo spunto dal fatto che nemmeno Ippolita, chiamata ad esprimersi sulla medesima questione, è riuscita a risolvere il dubbio. Insomma, pare lecito ipotizzare che l'Ilicino abbia inviato alla duchessa di Calabria i due testi, insieme o in due momenti diversi, e che quindi abbia modificato *ad hoc* la dedica di un testo che, inizialmente, era stato concepito per un altro sovrano, forse il medesimo Alberto d'Este a cui Lapini aveva già inviato il ritratto di Ginevra Luti (ovvero il *Somnium*)³⁴ e, probabilmente, anche la *Vita di Madonna Onorata*. Nulla ci vieta infatti di credere che tutti e tre i ritratti muliebri fossero stati commissionati da Alberto, o per lo meno pensati dall'Ilicino per essere a lui donati, con il desiderio di tratteggiare un ritratto glorioso della propria città attraverso le figure eccezionali delle donne che in essa vivevano, come d'altronde scrive chiaramente anche nella dedica dell'*Opera dilectevole*.

Adonque, signora mia eccellentissima, [...] deliberai [...] scrivere a vostra eccellentissima signoria, sì perché quella chiaramente comprenda la mente mia sempre essere intenta ad immaginare cosa quale le possa essere grata, sì etiamdio perché conosca le donne sanesi mediante le virtù loro, loro bontà et ingegno a nissune altre donne di Italia in laude, merita et

²⁹ Gli altri due codici che presentano la lettera comitatoria, il Redi 96 della Biblioteca Laurenziana e il Vittorio Emanuele 998 della Biblioteca Nazionale di Roma, presentano entrambi la dedica al maschile. Per la descrizione della tradizione e i criteri ecdotici adottati per l'edizione del testo si veda la *Nota al testo*, contenuta nel mio *La storia...*, 139-152.

³⁰ Cfr. il mio *Bernardo Lapini...*, 23-26.

³¹ Non possiamo sapere se il codice in questione sia autografo né ci sono documenti che attestino la volontà della mutazione.

³² Il codice, senza segnatura, è registrato da P.O. KRISTELLER, *Iter italicum*, London, Brill, Leiden, The Warburgh Institute, vol. 4, 1963-1992, 13 e da J.P. LAICATA, *Catalogue of the Library at Chatsworth*, London, Chiswick Press, vol. 4, 1879, 321. Lorella Badioli attribuisce il testo all'Ilicino e fornisce qualche informazione di massima in un articolo: *Di un'operetta sconosciuta di Bernardo Lapini da Montalcino*, «Interpres», XVIII, III n.s. (1999), 196-197. L'edizione del testo sarà a breve fornita da chi scrive.

³³ Il testo dovrebbe quindi risalire all'anno successivo rispetto alla *Novella di Angelica* ovvero al 1473; in effetti, l'autore scrive che sono passati ormai quasi ottant'anni dalle avventure di Angelica, Carlo e Anselmo che risalgono al 1395.

³⁴ Il *Somnium* si può leggere in appendice a S. CRACOLICI, *L'etopea di Ginevra, o il Somnium di Bernardo Ilicino*, in A. Comboni-A. Di Ricco (a cura di), *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000, 97-126 e 127-141; il solo saggio che accompagna l'edizione del testo è riproposto in S. CARRAI-S. CRACOLICI-M. MARCHI, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009, 109-134.

singulare commendatione essere inferiori, ma certamente ancora riservarsi quella antiqua constantia et chiara cognitione, quale nelle loro antique madri eccellenti Romane – dalle quali senza alcuna dubitatione esse hanno deducta la origine – è tanto celebrata nella lingua latina, ladonde con ragione si possa conchiudere loro non essere state da la natura producte meno addorne di prestantia di animo che di somma bellezza (10).

L'Ilicino, difatti, non doveva aver preparato il ritratto di Onorata Orsini per i suoi concittadini, che avevano ben presente la biografia di questa donna straordinaria, bensì per un magnanimo e glorioso signore che aveva mostrato di «avere desiderio d'intendere la vita e le opere di colei, della quale ancora infinito quasi numero di uomini viventi ne possono per propria vista rendere verissimo testimonio». ³⁵ La *Vita*, come altri testi del Lapini, risponde quindi al desiderio di un committente estraneo al contesto cittadino, al quale l'autore intendeva anche illustrare alcune peculiarità della società senese e alcuni importanti avvenimenti in essa occorsi: ecco perché nel testo, quasi fossimo di fronte a un quadro di santa dipinta su un fondale cittadino, si trovano riferimenti ad avvenimenti storici o a usi e costumi locali. ³⁶

L'incertezza delle dediche, in definitiva, rappresenta uno dei tanti aspetti di duttilità connaturati alla spicciolata quattrocentesca, legata a filo doppio con la realtà politica e potente strumento di promozione civile, come nel caso delle opere iliciniane, o di denigrazione, come per la novella del Pulci.

Altro elemento che lega la maggior parte delle spicciolate quattrocentesche dotate di dedica, ma anche la maggior parte delle raccolte strutturate, e che le oppone al modello decameroniano, è la *protestatio modestiae* insita nei proemi. Lo Pseudo Sermini parla di «cosette» che compongono il libro-insalatella, Masuccio della sua «bassa e rauca lira», ³⁷ Sabadino, in modo molto simile, della sua «inepta e rauca musa» e del suo «stanco e basso ingegno» (*Concl.*, 5).

Dichiarazioni molto simili si leggono quindi anche nelle spicciolate: nella *Novella di un piovano*, Marabottino, in consonanza con la topica opposizione tra *gravitas* e *delectatio*, «non avendo da ragionare teco cosa alcuna di gravità degna», si impegna per offrire al Magnifico qualche «piacevole facetia»; Pulci vorrebbe offrire a Ippolita un piacevole intrattenimento, degno della letteratura di Masuccio o Boccaccio ma, consapevole dei propri limiti, intende fare affidamento solo sui mezzi modesti di cui è dotata la sua «debole barchetta» (2) e sulla qualità scarsa della merce che essa trasporta; ed infine il Lapini, nell'operetta per Onorata, prega il magnifico signore che voglia accettare il racconto della storia della vita della donna, «secondo le nostre piccole facultà» in cui sarà scritto a causa dell'insufficienza della parola e dei «nostri omeri» a rendere «da grande eccellenza e singulare perfezione di tale donna, pur avendo di lei particolare cognizione e notizia». ³⁸

I testi novellistici in questo modo, introdotti dai proemi dedicatori, vengono a configurarsi come doni eccezionali, piccoli “biglietti da visita” con cui presentarsi al cospetto di nobili e potenti, per ottenere da loro ospitalità o ascolto, rispetto e benevolenza.

³⁵ Si cita da *Vita di madonna Onorata scritta da Bernardo Ilicino*, pubblicata per la prima volta sopra un codice del secolo XV da G. Vallardi, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1843, 1.

³⁶ Come ad esempio la venuta a Siena di Federico III nel 1451, la guerra di Iacomo Piccinino contro la Repubblica, le discordie da lui provocate e la sua morte, l'elezione di Pio II nel 1458, il rito matrimoniale e l'importanza del fidanzamento, ossia lo “sponsale de futuro” che procedeva lo “sponsale de praesenti”, la scelta da parte del padrino del nome del neonato, la devozione della città alla Vergine, per cui cfr. *Vita di madonna Onorata...*, 12-13, 15, 17, 22, 25, 29, 31-32.

³⁷ MASUCCIO SALERNITANO, *Il novellino...*, 103.

³⁸ *Vita di madonna Onorata...*, 1-2.