MARCO VERDE

«Non vorrei morire d'altra morte»: la facezia come antidoto del terrore turco

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Atena altra e Atena nera. Rappresentazione dell'altro nella letteratura italiana del Rinascimento»
a cura di E. Tinelli, E. Santagata

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

MARCO VERDE

«Non vorrei morire d'altra morte»: la facezia come antidoto del terrore turco

A partire dalla presa di Costantinopoli (1453) e durante tutto il Cinquecento, l'avanzata ottomana nel Mediterraneo e in Europa incide profondamente sull'immaginario letterario italiano. La novella rinascimentale e i relativi sottogeneri recepiscono questo trauma storico declinandolo secondo registri differenti e talora opposti. Se da un lato la novella tragica – da Bandello a Erizzo – costruisce la figura del Turco come emblema di crudeltà e violenza irreparabile, dall'altro la facezia interviene come forma discorsiva di riequilibrio, capace di trasformare la paura collettiva in riso controllato. Il presente contributo analizza tale dialettica, mostrando come la facezia agisca come pharmakon contro il terrore ottomano: non negazione del trauma, ma sua rielaborazione comica e comunitaria. Attraverso l'esame di facezie cinquecentesche – in particolare nella raccolta di Lodovico Domenichi, ne L'Hore di ricreatione di Ludovico Guicciardini e nel Fuggilozio di Tommaso Costo – si osserva un progressivo mutamento della figura del Turco, che da agente del tragico diviene oggetto di abbassamento comico, fino a trasformarsi in personaggio 'riso-compatibile'. La conclusione, affidata a una novella seicentesca di Maiolino Bisaccioni, mostra come questo processo conduca a una definitiva normalizzazione dell'alterità ottomana, segnando la fine dell'immaginario del terrore e il passaggio a una rappresentazione più umana e disincantata dell'Altro.

Storia generale e storia di un genere letterario procedono spesso secondo forme di reciproca impregnazione, in una dinamica che potremmo definire di co-evoluzione. La novella post-decameroniana – per usare la celebre definizione di Giancarlo Mazzacurati, una "colonia di spugne" capace di assorbire materiali eterogenei –[1] non si limita ad accogliere aneddoti, facezie, proverbi, exempla, motti: essa ingloba e rielabora gli eventi che segnano la vita politica e militare della penisola, restituendone una proiezione immaginaria che è insieme specchio e controfigura della storia. Fra Quattro e Cinquecento, pochi temi risultano così pervasivi quanto l'avanzata ottomana nel Mediterraneo e in Europa. La presa di Costantinopoli nel 1453 segna la fine dell'Impero Romano d'Oriente e inaugura un equilibrio geopolitico in cui il Sultano Mehmed II diviene figura centrale dell'immaginario occidentale. Le incursioni ottomane lungo l'Adriatico e lo Ionio, la caduta di Negroponte nel 1470, la conquista di Otranto nel 1480 e il massacro dei suoi abitanti trasformano il Turco in una presenza costante, una minaccia che oltrepassa i confini militari per diventare ossessione.[2]

Questa pressione storica si deposita con particolare visibilità nella narrativa del Cinquecento. Nella prima parte del secolo, quando nel 1554 Bandello pubblica i primi libri delle sue *Novelle*, l'immagine del Turco è già stabilmente associata a una sfera semantica di crudeltà, libidine, ferinità. La decima novella del primo libro, che prende a protagonista Maometto II, offre un ritratto esemplare di questo processo. Il Sultano vi appare "crudelissimo" e "inclinatissimo a la libidine", e la violenza con cui mette a morte la giovane Irenea davanti alla propria corte diviene figura

[1] G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, 88.

[2] Nel vasto quadro storico sulla minaccia turca e sull'immaginario collettivo cfr. almeno Ö. KUMRULAR, *The Creation of the Image of 'the Turk' in the Sixteenth Century Mediterranean: Self-Reflection versus Antipropaganda*, in B. JEZERNIK, ed. *Imagining the Turk*. Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 2010, 27-46; G. RICCI, *I Turchi alle porte*, Bologna, il Mulino, 2008; G. RICCI, *Ossessione turca. In una retrovia cristiana dell'Europa moderna*, Bologna, il Mulino, 2002; M. SOYKUT, *Image of the «Turk» in Italy. A History of the «Other» in Early Modern Europe: 1453-1683*, Berlin, 2001; B. WILSON, *Turchi allo specchio: ritratti dei Turchi nei libri veneziani alla fine del Cinquecento,* in *Mediterranoesis: voci dal medioevo e rinascimento mediterraneo*, a cura di R. Morosini e C. Perissinotto, Roma, Salerno Editrice, 2007, 93-128; C.D. FONSECA (a cura di), *Otranto 1480*, Atti del Convegno internazionale di studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei turchi, Otranto, 19-23 maggio 1980, I-II, Galatina, Congedo editore, 1986; E. SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2012.

paradigmatica: l'atto individuale del sovrano viene ricondotto dall'autore a un costume collettivo, a un *ethos* turchesco segnato da avarizia e tracotanza.[3] L'Altro ottomano, nella costruzione bandelliana, non è semplicemente il nemico dell'Occidente cristiano, ma un principio di alterità non assimilabile, un carattere morale e antropologico. Questa immagine non è esclusiva di Bandello. Gli studi di Tancredi Artico sull'immaginario ottomano nella novella cinquecentesca mostrano come la figura del Turco assuma, nella produzione del secolo, una sorprendente coerenza tipologica: da Bandello a Giraldi Cinzio, fino a Sebastiano Erizzo, ricorre una rappresentazione che combina sistematicamente efferatezza e dissolutezza.[4] Nelle *Sei giornate*, composte in un clima veneziano attento al pericolo ottomano, ricompare un Turco "barbaro", feroce, refrattario alla pietà. Nel trentesimo avvenimento, ambientato durante la guerra veneto-ottomana e in seguito alla perdita di Negroponte, un giovane siciliano, travestito da mercante, tenta un'impresa disperata contro l'armata turca a Gallipoli. Scoperto, è condotto davanti a Maometto, che non si comporta come un Porsenna capace di gesto magnanimo, ma come il suo contrario ideologico: il Sultano ordina di segare in due il giovane, praticando una giustizia esemplare nella sua brutalità. La novella di Erizzo conferma quanto la narrativa cinquecentesca tenda a configurare il Turco come catalizzatore del tragico, come agente dell'irreparabile.

Questa costruzione dell'alterità ottomana non procede però in modo lineare o monolitico. Proprio nella sua natura di 'spugna', la novella rinascimentale non si limita a registrare il trauma, ma lo mette in scena secondo registri diversi e talvolta divergenti. La tragedia convive con un imprevisto e spesso improvviso abbassamento comico, destinato a riorientare il *pathos* narrativo e a produrre un effetto di rottura, talora persino di liberazione. Il caso esemplare è ancora in Bandello. Nella ventottesima novella della terza parte, l'autore rievoca l'assedio e la caduta di Otranto del 1480, evento che «empì di spavento» l'Italia e indusse il Papa a inviare predicatori nelle città per mobilitare la popolazione. Fra questi, giunto a Firenze, vi è frate Michelaccio, corpulento e grasso: la sua predica elenca con toni cupi le sorti che attenderebbero i fiorentini se i Turchi prendessero la città. Il clima, inizialmente grave, si infrange all'improvviso per il motto di un fanciullo, il quale osserva che, in caso di cattura, ai Turchi «non farebbero altro male se non che in vece d'un cappone v'arrostirebbero».[5] Il riso che esplode fra i presenti non cancella la paura, ma la sospende per un attimo, aprendo nella narrazione un varco di distensione.

Già in questi episodi bandelliani si scorge una tensione che percorre l'intera produzione novellistica del secolo: da un lato la spinta a rappresentare la crudeltà ottomana secondo il modello tragico, dall'altro il bisogno – sociale e discorsivo – di elaborare la paura attraverso un gesto comico. È proprio su questo crinale che si inserisce la riflessione sulla facezia, genere che conosce nel Cinquecento una diffusione eccezionale e che assume una funzione terapeutica nel senso più pieno del termine, trasformando l'angoscia in riso controllato. La fortuna del genere non è casuale né soltanto editoriale: corrisponde a un bisogno discorsivo di natura quasi antropologica. La facezia nasce come luogo di distensione, di riequilibrio, di regolazione degli affetti. Come ha teorizzato Giovanni Pontano nel *De sermone*, il riso è una forma di temperanza, un atto controllato che modera

[3] M. BANDELLO, *Le Novelle*, a cura di Gioacchino Brognoligo, Bari, Laterza, 1910-1911, 135-143.

[4] A. TANCREDI, *Novelliere Mediterraneo,* Bologna, I libri di Emil, 2019. Nella fattispecie, sul rapporto tra la novellistica rinascimentale e l'immagine del Turco cfr. 16-32.

[5] BANDELLO, *Le Novelle*…, 302-305. Su questa novella e, in generale, sul rapporto tra il genere e l'Altro, cfr., R. GIRARDI, *Raccontare l'Altro. L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*, Napoli, Liguori, 2012, 155-157.

le passioni e, proprio per questo, agisce come antidoto, come farmaco dell'anima.[6] In un contesto segnato dalla paura del Turco, tale funzione si amplifica: il riso diventa un meccanismo di difesa, un modo di attraversare l'angoscia senza farsi travolgere. La tradizione tardo-quattrocentesca e cinquecentesca – dalle burle di Gonnella ai motti del Piovano Arlotto, dalle osservazioni di Castiglione alla pratica sociale del convito – costruisce un repertorio di forme brevi destinate a essere pronunciate, condivise, ricordate.[7] Il riso, in questo orizzonte, non è mero intrattenimento: è gesto comunitario, strumento di coesione, dispositivo di sopravvivenza simbolica. Ciò che nella novella tragica è l'evento che spezza, nella facezia è l'occasione per ricomporre e per alleggerire.

Il punto interessante non è la contrapposizione tra i due generi, ma la loro complementarità. La novella tragica testimonia l'impatto del trauma ottomano; la facezia lo redistribuisce in una forma sostenibile. La prima registra il terrore, la seconda assorbe l'impatto e lo capovolge attraverso il motto e il paradosso. In questo senso, le facezie cinquecentesche che coinvolgono la figura del Turco non costituiscono una deviazione marginale, ma una risposta speculare alla tradizione tragica: una traduzione della paura in linguaggio comico, capace di restituire alla comunità uno spazio di parola condivisa. È su questa soglia – fra memoria del trauma e rielaborazione comica – che si collocano le facezie che verranno analizzate nella sezione successiva. Lodovico Domenichi, più di ogni altro raccoglitore del Cinquecento, offre un repertorio ampio e stratificato di motti che coinvolgono la figura del Turco.[8] Proprio attraverso l'inserimento del testo integrale di tali facezie diventa possibile osservare in atto il funzionamento di quel *pharmakon* del riso che, nel cuore dell'età dell'espansione ottomana, contribuì a ridisegnare – e in parte a depotenziare – l'immaginario occidentale dell'Altro.

La prima testimonianza significativa di questa dinamica è la facezia registrata da Lodovico Domenichi nella sua monumentale raccolta del 1564. Qui l'immagine dei Turchi rimane, nella prima parte del racconto, perfettamente sovrapponibile a quella delle novelle tragiche: i Turchi «sogliono fare spesso correrie nella Transilvania, dare il guasto al paese, e menarne schiave di molte persone». La paura collettiva è dunque immediatamente evocata. Tuttavia, proprio in questo contesto, si inserisce un evento discorsivo che ribalta la direzione emotiva della narrazione. Durante un convito, i commensali discutono delle atrocità commesse dai Turchi sulle donne «tanto che alcune per esser troppo adoperate da loro, n'eran morte». A questo punto interviene una giovane donna, «che aveva ben beuto», la quale pronuncia il motto che conclude la facezia, in un gesto di rovesciamento carnevalesco: «Io so certo d'havere a morire una volta. Però, s'io havessi a morire, come gli antichi,

---

[6] G. PONTANO, *De sermone*, in Id., *I dialoghi, la fortuna, la conversazione, in appendice Le lettere*, a cura di F. Tateo, Firenze-Milano, Bompiani, 2019. Cfr. anche a tal proposito M. BARBARO, *«Ad levationem animi»: la virtù terapeutica delle facezie*, in «Levia Gravia», XV-XVI (2013-2014), 109-203.

[7] Per uno studio approfondito sul genere cfr. almeno E. CURTI, *Le facezie umanistiche*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, 63-79; F. BISTAGNE, *Pontano, Castiglione, Guazzo. Facétie et normes de comportement dans la "trattatistica" de la Renaissance*, in «Cahiers d'études italiennes», VI (2007), 183-192; G. FERRONI, *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», XIII (1980), 69-96; J. GUIDI, *"Festive narrazioni", "motti" et "burle" ("beffe"). L'art des facéties dans "Le courtisan"*, in *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance. Sacchetti, Masuccio Salernitano, Castiglione, le Grasso legnaiuolo, Giraldi Cinzio (deuxième série)*, a cura di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, 171-210.

[8] L. DOMENICHI, *Facetie, motti et burle / di diversi signori et persone private raccolte per Lodovico Domenichi et di nuovo del settimo libro ampliate*, in Firenze, appresso i Giunti, 1564. Sulla raccolta del Domenichi – che, oltre ad essere la più vasta, rappresenta la fase culminante del genere – cfr. A. FONTES-BARATTO, *Pouvoir(s du) rire. Théorie et pratique des facéties aux XVe et XVIe siècles: des facéties humanistes aux trois recueils de Lodovico Domenichi, in Réécritures iii. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1987, 9-100.

io per me non vorrei morire d'altra morte».[9] Il motto è indecoroso, e Domenichi annota sobriamente: «Poco onesta; e forse il vino n'ebbe colpa». Ma ciò che interessa non è il giudizio morale: è il meccanismo discorsivo. La donna prende il punto di massima tensione – la violenza sessuale che conduce alla morte – e lo converte in erotismo volontario, addirittura in desiderio. La paura del Turco, che nella novella tragica è irriducibile, qui è sovvertita mediante la logica paradossale del riso. Il Turco rimane crudele, ma il soggetto occidentale gli sottrae l'oggetto del terrore, appropriandosene in una chiave parodica. È la prima forma di resistenza: la paura diventa parola comica.

Un dispositivo analogo, ma costruito in forma più elaborata, emerge in un'altra facezia di Domenichi, questa volta ambientata nel Friuli durante una delle ricorrenti scorrerie ottomane. L'episodio – di cui è opportuno riportare il testo – mette in scena non un motto elegante, bensì la goffaggine popolare, che però funziona anch'essa come panacea:

> A Trigesimo nel Friuli l'ultima volta, che vi stracorsero i Turchi rubando, e mettendo a sacco, fu un Gentil'huomo de Federighi; il quale s'era ritirato in certa villa con un suo contadino, per ripararsi co'l consiglio da ogni sopravenente pericolo. Era il Gentil'huomo un giorno sopra un argine altissimo d'un campo insieme co'l contadino, c'aveva un arco e le freccie; e vedendo venire per la strada un Turco a cavallo, e benissimo in ordine, il Gentil'huomo trovandosi al vantaggio stimulò il contadino che caricasse l'arco, e l'amazzasse, e harebbono guadagnato il cavallo, e l'armi del morto. Stette il contadino un poco in forse fra 'l caricarlo e'l no; ma sollecitando il Padrone con fretta, disse il contadino: "Alle guagniele non farò, che le freccie mi costano a Vinetia un soldo l'una".[10]

La conclusione di Domenichi - «Non francava la spesa, a giudicio suo» - sigilla perfettamente il quadro. Il contadino, posto di fronte al più temuto nemico dell'immaginario cristiano, valuta la situazione non in base alla sopravvivenza o al patriottismo, ma in termini di economia domestica: uccidere un Turco non vale una freccia pagata a Venezia. Il motto ribalta l'ordine delle priorità e, con esso, la gerarchia del terrore. La paura collettiva trova il suo contrappeso in un micro-ragionamento comico basato sulla logica del risparmio. Il Turco continua a rappresentare una minaccia, ma il riso ne relativizza la potenza, riducendolo a un'occasione mancata di guadagno.

Il funzionamento del riso come dispositivo di rovesciamento si osserva anche nella successiva facezia, che Domenichi presenta come episodio di estrema grossolanità popolare. Eppure, proprio tale goffaggine cela un nucleo antropologico prezioso: l'immaginazione del popolo, sotto shock, che tenta di dare forma visibile al proprio terrore. Il racconto merita di essere riportato integralmente:

> Essendo smontati certi corsali vicino a Paula, terra in Calavria, scorsero in una villa, dove mandarono sottosopra ogni cosa. Ma essendo a caso scampato dalle lor mani un contadino con la moglie in cima d'una altissima torre, fu visto da uno di que' Turchi. Il quale conoscendo, che havrebbe speso il tempo in vano, se cercava di salirvi su; per istizza tirava delle coltellate all'aria. Quando quel semplice huomo temendo, ch'egli nol facesse cadere giù quella torre, incominciò a gridare ad alta voce: "Non tagiare, non tagiare M. lo Turchio, ch'a mo me ne scendo be".[11]

Qui il riso non nasce dalla mordacità, bensì dalla paura stessa, portata all'eccesso fino a diventare comica. Il contadino interpreta il gesto minaccioso del Turco – un pugno di colpi vibrati nell'aria –

[9] DOMENICHI, *Facetie, motti et burle*…, 227.
[10] Ivi, 333.
[11] Ivi, 369.

come un'azione capace di "tagliare" la torre e farlo precipitare. La paura è talmente assoluta da diventare assurda. Il grido "non tagiare" non è un motto, ma un'esplosione spontanea di panico dominato dall'ignoranza. La chiosa di Domenichi – «Goffo, e degno di compassione» – fissa l'immagine: la comicità non cancella il dolore, ma lo rende condivisibile. In entrambi i casi – la logica del risparmio e il "non tagiare" – il Turco rimane ciò che è nella percezione popolare: una minaccia concreta, brutale, devastatrice. Tuttavia la facezia opera un processo di erosione simbolica: non elimina la figura del nemico, ma la modella in modo da restituire alla comunità uno spazio di parola che la paura tendeva a sottrarle. Il riso, nelle sue varie modulazioni (arguzia, paradosso economico, goffaggine), delimita un recinto in cui il trauma può essere raccontato senza annientare chi lo pronuncia.

Il rovesciamento diventa ancora più radicale nelle facezie che presentano il Turco come figura non più di terrore, ma di giustizia, di liberalità o addirittura di arguzia. *L'Hore di ricreatione* di Ludovico Guicciardini (1565) introduce la figura del Sultano Selim con attributi che un lettore formatosi sull'immaginario bandelliano faticherebbe a riconoscere: Selim è «valorosissimo nella guerra, ma amatore ancora della virtù e della giustizia». Il motto non umilia il Turco, ma esalta la sua integrità morale.[12] La trasformazione è compiuta: l'Altro non è più un mostro, ma un modello di rettitudine.

Una parabola analoga conduce fino al *Fuggilozio* di Tommaso Costo, dove Maometto non è più il tiranno efferato della tradizione, ma un «solenne furfante».[13] La facezia narra di Maometto che procede all'allestimento del suo "miracolo": riempie il tavolo di chiocciole, ne fa distribuire in abbondanza ai convitati – tanti quanti egli giudica sufficienti a svuotare le ceste – e, dopo che tutti hanno mangiato a sazietà, ordina ai ministri di raccogliere gli "avanzi". Ma gli avanzi non sono altro che i gusci, gli involucri vuoti dello stesso cibo consumato poco prima. Una volta raccolti, questi vengono reimmessi nelle ceste da cui le chiocciole erano state prese vive. A quel punto Maometto, con gesto plateale, invita i presenti a constatare come le ceste risultino nuovamente «belle piene del medesimo come dianzi erano». L'operazione è di una semplicità disarmante: non c'è trucco, non c'è prodigio. E tuttavia i presenti, definiti da Costo "castroni", rimangono stupefatti, come se si trovassero di fronte a un'autentica manifestazione del soprannaturale.

La scena è costruita in modo da produrre un duplice effetto. Da un lato, Maometto appare come un prestigiatore da fiera, un ingannatore bonario, più vicino alla tradizione boccacciana di Bruno e Buffalmacco che al sovrano crudele delle novelle tragiche. Dall'altro lato, e forse in maniera ancora più rilevante, l'oggetto della satira non è realmente il Sultano: è il pubblico che lo acclama, la collettività ingenua che scambia una manipolazione elementare per un prodigio divino. L'attenzione, infatti, scivola progressivamente dal Turco alla folla che gli crede. Non è il Sultano a risultare ridicolo, ma la credulità che gli consente di apparire come taumaturgo. La morale finale della facezia – «Dov'è la gente ignorante, quivi han facilmente luogo le operazioni del demonio» - suggella questo spostamento interpretativo. L'«operazione del demonio» non risiede nel gesto di Maometto, ma nella predisposizione psicologica dei suoi devoti: non è il falso miracolo a essere pericoloso, bensì l'ignoranza che lo accoglie senza spirito critico. Il Turco diventa così perfettamente 'riso-compatibile': non una minaccia escatologica, non l'incarnazione del nemico

[12] L. GUICCIARDINI, *L'Hore di Ricreatione / di M. Lodovico Guicciardini / Patritio Fiorentino / Rivedute di nuovo, aumentate assai, et ripartite in tre libri, con buon' ordine, dal medesimo Autore*, in Anversa, Appresso Pietro Bellero, 1583, 164*v*.

[13] T. COSTO, *Il fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Roma, Salerno Editrice, 1989, 129-130.

storico che popolava l'immaginario tragico del primo Cinquecento, ma un artefice di burle, un protagonista di scenette farsesche che servono soprattutto a mettere a nudo la fragilità intellettuale dei suoi seguaci.

La progressiva eclissi del Turco crudele trova una sintesi definitiva nel secolo successivo. Il Conte Maiolino Bisaccioni, nella novella decimasesta delle *Cento novelle amorose de i Signori Accademici Incogniti* (1651), liquida l'intero repertorio stereotipico con parole che segnano la fine dell'immaginario rinascimentale del terrore: «Taccia pure chi dà il titolo di crudele, o di Barbaro al Turco, e al Moro [...] chi ha praticate quelle genti sa che non incrudeliscono, se non sono sollecitati, ma sono come i biliosi: che s'altri li tratta humanamente sono mansuetissimi».[14] La metamorfosi è compiuta: dal Turco crudelissimo di Bandello al Turco mansuetissimo degli *Incogniti*. Il riso - prima apotropaico, poi correttivo, infine normalizzante - ha lavorato lentamente per decenni, erodendo e ridistribuendo la figura dell'Altro fino a restituirlo a un piano umano, naturale, privo delle iperboli tragiche che avevano dominato il secolo precedente.

[14] *Cento nouelle amorose de i signori Accademici Incogniti,* Venetia, presso li Guerigli, 1651, 128.