

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 146

PIOTR SALWA

**SULLE ORME
DI ORTENSIO LANDO
E ALTRI STUDI**



ROMA 2022

CONFERENZE 146

SULLE ORME DI ORTENSIO LANDO
E ALTRI STUDI



ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA
CONFERENZE 146

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

CONFERENZE 146

PIOTR SALWA

SULLE ORME
DI ORTENSIO LANDO
E ALTRI STUDI



ROMA 2022



Publicato da
Accademia Polacca delle Scienze
Biblioteca e Centro di Studi a Roma
vicolo Doria, 2 (Palazzo Doria)
00187 Roma tel. +39 066792170
e-mail: accademia@rzym.pan.pl
www.rzym.pan.pl

Redazione linguistica:

Leonardo Masi

Progetto grafico:

Anna Wawrzyniak Maoloni

Impaginazione e stampa

LogoScript Sp. z o.o.

ISSN 0239-8605

ISBN 978-83-66847-30-9

DOI: 10.24425/143366

I N D I C E



PREMESSA	7
----------	---

L'ESPERIENZA DEL NUOVO: LA RELAZIONE DI VIAGGIO COME STRUMENTO DIDASCALICO	9
--	---

ORTENSIO LANDO E LA SUA RACCOLTA DE <i>LE LETTERE DI MOLTE VALOROSE DONNE</i>	29
---	----

ORTENSIO LANDO DIFENSORE DELL'ECCELLENZA FEMMINILE	37
--	----

VECCHIE IDEE E NUOVO CONCETTISMO – I <i>PARADOSSI</i> DI ORTENSIO LANDO	53
---	----

IL CHIAROSCURO DEI <i>PARADOSSI</i> DI ORTENSIO LANDO	63
---	----

ORTENSIO LANDO E I SUOI <i>PARADOSSI</i> : COME FAR PENSARE UN LETTORE STANCO E ANNOIATO	71
--	----

“CHE L'OPERE DI BOCACCIO NON SIENO DEGNE D'ESSER LETTE, ISPEZIALMENTE LE DIECI GIORNATE”: IL <i>DECAMERON</i> SECONDO ORTENSIO LANDO (<i>PARADOSSI</i> , XXVII)	81
--	----

ORTENSIO LANDO E LA VERSIONE FRANCESE DEI SUOI <i>PARADOSSI</i>	93
---	----

RITORNO AL <i>PECORONE</i> DI SER GIOVANNI FIORENTINO	105
---	-----

LE NOVELLE DI GIOVANNI SERCAMBI TRA EXEMPLUM E CRONACA	117
--	-----

IL <i>PARADISO DEGLI ALBERTI</i> : APPUNTI SULLE NOVELLE	135
<hr/>	
IL <i>PARADISO DEGLI ALBERTI</i> : LA NOVELLA IMPIGLIATA	151
<hr/>	
LA NOVELLA DEL TEMPO FALLACE E IL <i>PARADISO DEGLI ALBERTI</i> DI GIOVANNI GHERARDI DA PRATO	165
<hr/>	
"CACCIATO E ISFOLGORATO DALLA FORTUNA...": VARIAZIONI SUL TEMA DELL'ESILIO E GLI INIZI DELLA NOVELLA ITALIANA	177
<hr/>	
LE TRE FORTUNE DEL <i>DECAMERON</i> NELLA FRANCIA DEL CINQUECENTO	195
<hr/>	
LA NOVELLA CLASSICHEGGIANTE DI TITO E GISIPPO (<i>DECAMERON</i> X, 8) E LE SUE TRASFORMAZIONI FRANCESI	215
<hr/>	
L'ITALIA FUORI D'ITALIA: IL CASO POLONIA	229
<hr/>	
DANTE IN POLONIA: UNA PRESENZA VIVA?	241
<hr/>	
FRANCESCA DA RIMINI, EROINA POLACCA	257
<hr/>	
ANCORA SULLA PRIMA TRADUZIONE POLACCA DELLA <i>HISTORIA DUOBUS AMANTIBUS</i>	271
<hr/>	
IL PLURILINGUISMO DELLA CORTE POLACCA ALL'EPOCA DEL RINASCIMENTO – STUDIO PRELIMINARE	283
<hr/>	
NOTA BIBLIOGRAFICA	299

PREMESSA

Questo volume vede la luce grazie all'invito dell'Accademia Polacca di Roma – biblioteca e centro di studi che ho avuto l'onore e il piacere di dirigere negli anni 2013-2020 – di pubblicare una raccolta di miei lavori apparsi nell'arco degli ultimi quasi quarant'anni e ora dispersi in diversi luoghi, diverse sedi e, a volte, in diverse lingue. Per via di varie vicissitudini non ho avuto modo e tempo di tornare a questi studi più di recente, né la diligenza necessaria per un aggiornamento serio e ponderato, fondato su ricerche nuovamente condotte; vengono ora ristampati, perciò, soltanto con ritocchi stilistici e formali, e tutti in italiano. Tengo a ringraziare vivamente il dott. Leonardo Masi per l'attenta e solerte lettura, e per tutti i miglioramenti – non pochi – che gli devo. Un aggiornamento puramente bibliografico mi è sembrato invece piuttosto poco utile dal momento in cui grazie a moderni motori di ricerca abbiamo tutti un facile e immediato accesso a svariate e ricchissime fonti d'informazione disponibili on line: da esaurienti bibliografie collettive come BIGLLI a portali come academia.edu. D'altro canto devo chiedere scusa al lettore se alcune note gli risulteranno ridondanti e ripetitive: si tratta di effetti collaterali indesiderati dovuti al fatto che i testi originariamente erano destinati ad essere pubblicati separatamente. Mi rendo ben conto che in molti campi si è fatto molto negli ultimi anni, soprattutto per quanto riguarda gli studi sui “minori”, sul Cinquecento “capriccioso”, e sulle relazioni culturali italo-polacche. La nota bibliografica di questo volume offre unicamente le informazioni relative alle prime pubblicazioni di saggi che vi sono contenuti.

Nel ringraziare l'Accademia Polacca di Roma per quest'occasione di ritornare simbolicamente nella sua storica sede in Palazzo Doria, tengo ad esprimere l'auspicio di lunga vita alla collana “Conferenze” che accompagna le sue attività da più di mezzo secolo.

P. S.
Varsavia, maggio 2022

L'ESPERIENZA DEL NUOVO: LA RELAZIONE DI VIAGGIO COME STRUMENTO DIDASCALICO

Ogni lettore di odeporica sa bene che ai viaggiatori non si può credere, così come non si può credere agli autobiografi. A prescindere dai testi evidentemente strumentalizzati a fini pratici e concreti, prima o poi suscettibili di controlli, la relazione di viaggio è – tra le altre cose – anche il racconto delle esperienze e delle imprese inaudite e irripetibili del suo autore, magari della sua bravura, tale da suscitare nel lettore stupore, ammirazione, rispetto, invidia. Se la tentazione di scostarsi dal vero per ottenere un maggiore effetto può quindi essere forte, essa può diventare addirittura irresistibile quando ciò che si vuole raccontare non è passibile di verifiche, e tanto meno dell'accusa di essere pura menzogna forgiata per un proprio tornaconto (per non parlare della volontà di costruirsi una nobile fama!).¹

Al lettore è quindi lecito essere diffidente prima di rendersi disposto a credere al viaggiatore-narratore, pur tenendo presente il fatto che senza tale disponibilità gran parte della nostra conoscenza del mondo non sarebbe immaginabile. Del resto anche l'apprendimento della storia e della geografia non è altro che una serie di atti di fiducia nei confronti degli insegnanti e dei libri senza che si voglia mai (e neanche si

1] Ma si potrebbe anche generalizzare: "Tout voyager qui raconte ses pérégrinations est un menteur, sans doute parce que la littérature vient remodeler l'expérience vécue et qu'entre la réalité et sa description se glissent un intertexte, des modèles, des scénarios, des stéréotypes, une grille de perception et de critères d'intelligibilité" (cfr. C. Jacob, *Le voyage et le palimpseste*, in: *Les modèles du récit de voyage*, a cura di M.-C. Gomez-Géraud, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X – Nanterre, 1990, p. 32).

possa) verificare concretamente ciò che ci viene dato da credere. La condizione del lettore diventa ancora più delicata, se si considerano altre due circostanze: che dal momento stesso in cui il suo autore aspira ad essere creduto la menzogna deve per forza essere credibile, e che la verità di una narrazione si può rivelare a diversi livelli del testo. Così, in un racconto fantastico sono ammissibili (e, in realtà, indispensabili) elementi realistici, mentre d'altra parte una relazione realistica può contenere elementi di *fiction*. Tuttavia, prima di pensare alle domande preliminari che un lettore attento dovrebbe porsi di fronte ad una relazione di viaggio, nel tentativo di districare la complessa questione di verità, verisimiglianza e credibilità (con quali intenti è nata una relazione di viaggio? a quale fine? l'autore ha deciso di sfruttare il motivo del viaggio come *topos* puramente letterario o si tratta di un vero viaggiatore che ha preso in mano la penna dopo essere tornato dalle sue peregrinazioni?), sarà opportuno chiedersi fino a che punto queste distinzioni abbiano un significato per l'uso che della relazione si intende fare. Mentre un'informazione puntuale è essenziale per una guida o per un manuale di geografia, la verità fattuale non sembra altrettanto essenziale per un racconto di carattere didattico o per un romanzo d'avventura. Con parole semplici lo ribadiva già Franco Sacchetti:

Ben potrebbe essere che una novella sarà intitolata in Giovanni, e uno dirà: ella intervenne a Piero; questo sarebbe piccolo errore, ma non sarebbe che la novella non fosse stata.²

Che il discorso didattico sia, per così dire, iscritto nella natura della relazione di viaggio è un elemento dovuto a vari fattori. A parte la tendenza generale – particolarmente forte in alcuni periodi della storia culturale europea – di trattare ogni vicenda umana come paradigmatica e di cercare in ogni testo una qualche utilità “morale”, storicamente il viaggio rappresentava in realtà un'esperienza importante e unica. Si trattava di una sfida dura e rischiosa, affrontata più per necessità o per dovere che per piacere, che metteva alla prova l'intelligenza e il coraggio del viaggiatore, aprendogli allo stesso tempo mondi materiali e mentali nuovi

2] F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Roma, Salerno editrice, 1996, *Proemio*, 5. In maniera analoga, del resto, la questione si pone per le narrazioni di tipo storico in cui si ribadisce in primo luogo il carattere paradigmatico degli eventi secondo la massima: “Quo maxima prudentia est [...] ricordarti del tempo passato, ordinare il presente, provvedere al tempo che de' venire” (cfr. *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*, pubblicate sui manoscritti originali, a cura di S. Bongi, Lucca, Istituto Storico Italiano, 1892, p. I, cap. DCII, 82-88).

e sconosciuti. Il compimento dell'impresa avveniva al momento del ritorno a casa. Trattandosi di un'esperienza di pochi e certamente non comune, essa entrava a far parte della coscienza collettiva soltanto nel momento in cui la relazione del viaggio cominciava a circolare. Per molti essa costituiva l'unico contatto con il mondo esterno e l'unico modo di appropriarsi delle nuove conoscenze acquisite dal viaggiatore. A rendere ancora più stretto il legame tra la relazione di viaggio e il discorso didattico contribuì senz'altro il fatto che l'intera esistenza umana, sia a livello individuale che collettivo, veniva rappresentata metaforicamente come una specie di viaggio. Il repertorio di immagini cui ci si riferiva per rendere il concetto più espressivo rievocava spesso volte particolari di viaggi reali, conosciuti appunto dalle relazioni, e rappresentazioni della natura note ai destinatari soltanto in modo indiretto, che tanto più facilmente si caricavano allora di significati simbolici: il mare in burrasca, il porto, i monti, le rocce, i sentieri difficili oppure comodi ma pericolosi, i bivi sconosciuti dove bisognava scegliere il cammino giusto. La metafora – usata per descrivere la condizione umana e per dar espressione al senso di transitorietà della vita che un giorno, così come il viaggio, doveva finire – veniva estesa anche a quei numerosi testi medievali in cui si parlava dell'“arte di ben vivere e di ben morire”, per conferire alla breve esistenza terrestre un significato e renderla meno penosa. La forma della relazione di viaggio si apriva allora al didattismo che esulava nettamente dai limiti delle esperienze dei viaggi reali e portava a visioni allegoriche di aspirazione universale.

È difficile immaginare che i vari tentativi di rappresentare una tipologia generale di viaggio possano mai esaurire la questione, ma ciò non esclude l'utilità di una breve rassegna delle situazioni più tipiche e considerate sotto un'angolatura particolare, nel nostro caso quella del viaggio come forma di apprendimento. Janina Abramowska, ispirandosi ai suggerimenti di Michail Bachtin e di Jurij Lotman, propone alcune distinzioni elementari che sembrano un buon punto di partenza ai nostri fini.³ Viaggiare significa in primo luogo abbandonare lo spazio chiuso e familiare rappresentato dalla propria casa per affrontare una realtà sconosciuta che implica un continuo confronto tra il nuovo e l'abituale. Ciò può essere il risultato di una scelta propria del viaggiatore, ma può essere pure un effetto del destino e di costrizioni di vario tipo; il viaggio

3] J. Abramowska, *Peregrynacja*, in: *Przestrzeń i literatura*, a cura di M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław, Ossolineum, 1978, pp. 125-158; ora in Ead., *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań, Rebis, 1995, pp. 294-340.

può avere o meno una destinazione precisa – un luogo – che a sua volta può essere deliberato, casuale o forzato; può terminare o no con il ritorno a casa.⁴ Il viaggiatore può limitarsi ad essere un osservatore passivo, ma può anche diventare protagonista di vicende eccezionali. Per questi e altri motivi (come per esempio stereotipi e pregiudizi di carattere ideologico), le opposizioni casa/mondo, immobilità/movimento, stabilità/rischio, abituale/nuovo, proprio/forestiero, ecc. si possono associare a valutazioni diverse e contrarie, con ognuno dei poli ad assumere, a seconda del caso, un valore positivo o negativo. Un'importanza particolare andrebbe poi attribuita ai cosiddetti “programmi”: infatti, gli aspetti concreti e i dettagli del “mondo”, del “nuovo”, del “movimento” vengono selezionati, percepiti e infine descritti in funzione delle aspettative e del modo in cui l'obiettivo programmato del viaggio (educativo, penitenziale, per affari, diplomatico, sentimentale, artistico, turistico) viene inteso. Si aggiunga infine che il viaggiatore medesimo può essere percepito dal lettore come individuo appartenente alla stessa sua collettività oppure come un forestiero. Sarebbe invece inutile soffermarsi su viaggi che non comportano nessun tipo di esperienza nuova, in quanto la relazione di una tale “sequenza di eventi” non potrebbe essere altro che una narrazione assolutamente priva di tratti significativi che lascerebbe il lettore nel più grande imbarazzo.⁵

Già queste distinzioni elementari hanno delle chiare implicazioni di natura didattica che vanno al di là di una generica formazione degli atteggiamenti mentali. Del resto, trattandosi spesso di iniziative che esulano dal campo del privato, è un didattismo destinato tanto agli individui quanto alle istituzioni e alle collettività. Distribuendo valutazioni positive e negative all'interno dell'opposizione “immobilità vs. movimento”, una relazione di viaggio può ben invogliare a vivere personalmente esperienze simili o ad appoggiare e organizzare imprese del genere, ma in altri casi essa può altrettanto bene tentare di scoraggiare dall'intraprendere tali progetti. I giudizi e gli accenti relativi

4] Questi fattori sembrano determinanti per le forme del viaggio come la fuga, l'emigrazione, il bando, il pellegrinaggio per condanna praticato nel medioevo o il vagabondaggio. Andrebbe pur notato che la rilevanza e l'incidenza di queste forme del viaggio non è uguale se guardiamo dalla prospettiva degli studi incentrati sulle relazioni di viaggio come testi (paraletterari o letterari) o da quella degli studi sul viaggio come fenomeno sociale.

5] Sarà una coincidenza che Umberto Eco citi la descrizione di una partenza abituale in cui non succede nulla di inatteso o inusuale proprio come esempio di una sequenza narrativa irrilevante (cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1998, p. 108)? Ma questo è sicuramente il caso della maggior parte dei viaggi che si intraprendono oggi, compresi anche quei viaggi turistici che sembrano servire in primo luogo a verificare le opinioni espresse nelle guide.

all'alternativa "abituale vs. nuovo" possono invitare a modificare un determinato modo di ragionare, certe convinzioni e abitudini, oppure possono rafforzare gli stereotipi e i *clichés*. Il confronto "casa vs. mondo" può dimostrare la possibilità di migliorare lo spazio domestico e l'utilità di modificarlo, ma può anche rafforzare il senso di appartenenza ad un gruppo e di diversità rispetto agli altri, spingendo verso una maggiore apertura o verso una maggiore chiusura nei confronti del mondo esterno. Lo scontro "proprio vs. forestiero" può incitare all'espansione della propria ideologia o all'abbandono dello spazio domestico abituale. La maniera di valutare "stabilità vs. rischio" può incoraggiare a intraprendere o a evitare determinati tipi di attività professionale. Naturalmente, in ogni caso una relazione di viaggio può tentare di sminuire o di accentuare la distanza che separa gli opposti e in ogni caso il discorso didattico che essa veicola può rivelarsi efficace o inefficace.

Il discorso didattico iscritto in una relazione di viaggio può inoltre avere un carattere più o meno astratto, in quanto le informazioni e gli insegnamenti che esso contiene si possono tradurre in comportamenti pratici, ma possono anche limitarsi a costituire soltanto un sapere teorico.⁶ L'applicabilità di tali insegnamenti dipende dalla misura in cui essi si riferiscono o meno a situazioni che il destinatario, si presume, dovrà affrontare personalmente; essa varia inoltre in funzione di diversi fattori, condizionata fra l'altro a seconda che il discorso didattico abbia per riferimento una dinamica irripetibile di eventi eccezionali oppure si fondi su un'osservazione di situazioni considerate stabili, ridotte a categorie mentali ben familiari, rendendo l'ignoto addomesticato almeno in parte. Benché le caratteristiche del testo indichino il più delle volte un'applicabilità maggiore o minore, l'effetto reale dipende principalmente dall'uso che ne fa il lettore.⁷ Dal punto di vista pragmatico sarebbe allora assai utile la distinzione tra i lettori interessati ad affrontare le stesse esperienze materiali del viaggiatore, e quindi viaggiatori virtuali anche loro, e quelli che della relazione di viaggio intendono fare qualche uso senza mai abbandonare il loro spazio domestico. Il didattismo delle relazioni di viaggio sembra in effetti sostanzialmente diverso a seconda di queste due categorie di

6] Il discorso didattico può svolgere infatti varie funzioni in quanto *causing to know*, *causing to do*, oppure *causing to believe* (cfr. D. Patte, *Aspects of a Semiotic of Didactic Discourse*, in: *Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica*, Università di Urbino, Working Papers and pre-publications, n. 97-99, ott.-dic. 1980, serie B, p. 2).

7] Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 59-60, dove a titolo d'esempio viene proposta la lettura di un orario ferroviario come se fosse un testo poetico.

destinatari: quelli che per motivi diversi vogliono imparare a viaggiare, e quelli che intendono approfittare solo “per procura” delle esperienze altrui. In quest’ultimo caso la lettura e l’interpretazione delle relazioni di viaggio assumono delle caratteristiche che privilegiano gli aspetti letterari dei testi presi in considerazione. Il didattismo può estendersi allora ben oltre i limiti di un sapere circoscritto ai luoghi esotici o puramente tecnico: geografico, storico, economico, navale, commerciale, linguistico, relativo alle scienze naturali, artistico o altro. È in questa prospettiva che i rapporti tra le relazioni di viaggio e il discorso didattico diventano più ricchi, più complessi, variegati e interessanti.⁸

Naturalmente una relazione di viaggio descrive in maniera più o meno dettagliata un itinerario e un mondo più o meno distante.⁹ Anche dietro l’apparente oggettività di una relazione che si vuole priva di ogni ambizione letteraria e si limita alla realtà più immediata e alla verità più elementare si nascondono inevitabilmente vari tipi di selezione – più o meno deliberata e consapevole – del materiale da raccontare. Le vicende che costituiscono la storia del viaggio vengono sin dall’inizio condizionate dalla scelta della destinazione e dell’itinerario, dal modo in cui ciò che si ritiene rilevante (e che viene allora giudicato e memorizzato in maniera particolare) viene separato dal resto e percepito, dalla selezione dei fatti e degli aspetti della peregrinazione che vengono effettivamente descritti. L’intento didattico si può manifestare in ognuna delle fasi (dal momento stesso della scelta della destinazione e dell’itinerario fino all’intero corso del viaggio), ma sembra sicuramente più frequente, più forte e più consapevole nel momento in cui si decide di mettere a disposizione di chiunque le proprie esperienze di viaggio. Il lavoro che la preparazione e la pubblicazione di una relazione richiedono deve pur trovare una giustificazione diversa dal fatto di aver semplicemente compiuto il viaggio. L’insegnamento può dunque essere tanto un risultato programmato del viaggio, quanto un suo effetto secondario che assume qualche importanza soltanto quando l’impresa è ben conclusa. Spesse volte il didattismo non è, infatti, che un’aggiunta posteriore e, in un

8] Meno interessanti sembrano i casi in cui il viaggio viene considerato un’esperienza negativa o inutile nella sua totalità, in quanto un rifiuto univoco e definitivo tende a privare della loro rilevanza i vari dettagli e i diversi aspetti della peregrinazione. Significativi sono invece i casi in cui il giudizio finale, pur negativo, sembra più problematico in quanto è il risultato di un bilancio fra aspetti positivi e negativi della peregrinazione.

9] Anche a questo proposito bisogna avere, tuttavia, alcune riserve: nel viaggio penitenziale o in quello sentimentale l’esperienza del viaggiatore riguarda di meno il mondo circostante e di più il suo “mondo” interiore.

certo senso, estranea alla stessa peregrinazione, un'ovvia espressione del senno di poi che non solo può indurre a rivedere le proprie esperienze sotto una luce diversa, ma che può addirittura modificarne il ricordo. In tal modo una relazione di viaggio propone un modello del mondo con cui si può confrontare "il nostro" in maniera analoga a come avviene per i mondi fittizi di carattere letterario: si tratta di un mondo possibile, percepito come esistente, anche se sconosciuto.¹⁰

I molteplici incroci e parentele tra la relazione di viaggio e il discorso didattico invitano in maniera, per così dire, naturale a sfruttare la forma del resoconto in funzione puramente strumentale facendone, indipendentemente dall'uso allegorico cui si è accennato prima, l'espediente narrativo per eccellenza sul quale costruire un messaggio ideologico. Anche in questo caso sarebbe impossibile rischiare una tassonomia, dato che si va dalla fiaba popolare al cinema moderno, attraverso viaggi nel tempo e nello spazio in tutti i sensi possibili. Ciò che sembra invece costante e essenziale, è il rovesciamento del rapporto di causa-effetto nella fase della nascita del testo: non sono le peripezie e le esperienze del viaggio a condizionare l'insegnamento, ma sono le tesi da dimostrare che determinano le vicende e il mondo inventati a tale fine. Il meccanismo di lettura sembra invece ignorare questa differenza generativa e fondamentale.

Un curioso testo che gioca assai apertamente con le convenzioni della relazione di viaggio è il *Commentario delle più notabili e mostruose cose che si vedono in Italia et altri luoghi di lingua Aramea in Italiana tradotto nel qual s'impara et prendesi istremo piacere* di Ortensio Lando.¹¹ Il carattere di divertimento viene sottolineato non solo

10] Teoricamente sarebbe un argomento importantissimo a garanzia della credibilità e applicabilità delle conclusioni (visto che nel trattare il reale la soggettività del narratore deve pur contenersi entro certi limiti), e del fatto che non si tratti di una fiction inventata per illustrare e giustificare una tesi presentata sin dall'inizio. In pratica la questione è ben più complessa, perché il richiamo alla verità diventa presto una convenzione puramente formale, accettata e facilmente riconoscibile, diffusa e manipolata in vari modi (tra l'altro molti autori denunciano le false dichiarazioni di verità nei loro predecessori per poi comportarsi esattamente nella stessa maniera). La decisione spetta dunque al lettore che spesso non ha altri punti di riferimento che la verosimiglianza; si tratta tuttavia di un criterio estremamente impreciso e labile. La carica persuasiva delle argomentazioni fondate sulla verità e le rispettive convenzioni letterarie sono oggetto di alcune interessanti osservazioni di W. Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1973.

11] Cfr. O. Lando, *Commentario delle più notabili & mostruose cose d'Italia, & d'altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto, con un breve catalogo degli inventori delle cose che si mangiano & bevono, novamente ritorvato*, Venezia, 1553, ripresa dell'edizione veneziana a cura di G. e P. Salvatori, Bologna, Edizioni Pendragon, 1994.

dal testo che lo accompagna (*Vi si è poi aggiunto un breve Catalogo delli inventori delle cose che si mangiano et si bevono, novamente ritrovato et da M. Anonymo d'Utopia composto*), ma anche nella lettera dedicatoria al conte Lodovico Rangono:

Pensando come io vi possa ragioire et dar qualche spasso, mi sono risoluto nell'animo mio non poter cio meglio fare che porgendovi qualche piacevol lettione per la quale vi rallegriate l'animo spesso percosso da duri colpi di fortuna [...] ¹²

Più ambigua sembra invece un'altra lettera, posta alla fine del testo, che sembra smentire allusivamente – anche se in tono giocoso – l'apparente spensieratezza dell'autore:

Godi Lettore il presente commentario nato dal costantissimo cervello di M.O.L. [...]; rincrescemi che tu non lo possi godere come il suo Archetipo stava, imperoche il rispetto n'ha fatto mozzare una buona parte, il sospetto un'altra et il dispetto ha fatto squarcio di piu di tre fogli. Se ci fusse cosa veruna che ti paresse Favola, sovengati della nave delle carote nel cominciamento [proveniente dall'isola di Utopia]. [...] Se in qualche cosa ti parera mordace furioso et maldicente, habbili compassione, perch'egli era all'hora in croce quando queste cose scrivea et era pieno di disperatione [...] ¹³

In effetti, nell'intera opera i toni scherzosi si mescolano a quelli seri, le fantasie grottesche al realismo impegnato, gli accenti personali ai ragionamenti di carattere più generale. Ciò non sfocia tuttavia nell'ambiguità, perché non solo la narrazione rimane sempre esplicita, portando il grottesco, il fantastico e lo scherzoso all'esasperazione, ma un breve commento al margine del testo fornisce i dovuti chiarimenti a ogni eventuale dubbio. Sembra piuttosto una tattica adoperata dall'autore per evitare le difficoltà e sfuggire ad eventuali attacchi. Un altro espediente della stessa tattica consiste nel nascondersi dietro il personaggio del narratore, presentato come uno straniero venuto in Italia per visitarla e che la guarda – e poi la racconta – con occhi apparentemente ingenui ma in realtà sensibili e a volte maliziosi. ¹⁴ È un giovane che

12] Ivi, p. 1.

13] Ivi, p. 95.

14] Troppi segnali indicano tuttavia Ortensio Lando come autore: non solo la lettera posta in alla chiusura del *Commentario*, ma anche la sigla posta alla fine del volume (SUISNETROH SUDNAL TSE) da leggersi nell'ordine inverso.

spera di trovare in Italia il miglior paese del mondo, ma sin dall'inizio è chiaro che le sue speranze rimarranno vane; come in tanti casi reali, l'idea del viaggio è frutto di letture incontrollate – descrizioni affascinanti di un paese lontano e mai visto – e il confronto tra il fantasticare e il concreto sarà a volte duro:

Havendo piu fiato letto nelle antiche storie tante maravigliose cose dalli Italiani virilmente oplate, et essendomi da mio avolo molte volte detto esser l'Italia la piu bella parte, la piu ricca et la piu civile che ritrovar si possi, nacquemi nel petto un ardentissimo desio et vennemi un'istrema voglia non sol di vederla, ma di habitarla mentre vivessi.¹⁵

Anche i preparativi del viaggio seguono le abitudini reali, diventandone tuttavia una deformazione grottesca che serve a illustrare l'ingenuità del protagonista. Il primo passo è la scelta di una guida competente:

un Fiorentino chiamato Tetigio, ottimo maestro di piantar carote [...] faceto motteggiatore et piacevole molto, [...] ossequente piu che il vento et obediante piu che la lepre alla campagna et che tutta l'Italia gli era non meno nota che se fussero le stanze delli Antipodi et che haveva notitia di tutte le famiglie illustri, di tutti gli huomini bellicososi et litterati et delle piu belle et vaghe donne et che mi avvertirebbe fedelmente secondo la varietà delli costumi Italiani li quali piu spesso si cambiano che non fa il Camaleonte [...]¹⁶

dopo di che si aspettano le condizioni propizie per la partenza e la conclusione del commercio che i marinai fanno

di quelle cose che in Italia mancava: per Napoli tolsero di belle prospettive delle quali si diletta quella natione sopra tutte l'altre, per Roma tolsero le piu belle cortegiane che n'havessimo nel regno quasi che le ci mancassero, per Siena di molti fumi e di molte catene, per Firenze mille catarri di speranza vana, per Perugia morsi et briglie, per Lucca di molte odorifere misture per profumare il loro meraviglioso volto, per Vinegia non vollero nulla affermando che bastava portarvi delle carote che trapiantate in quel terreno falso et dolce crescevano ad estrema bellezza.¹⁷

15] Ivi, p. 3.

16] Ivi, p. 3-4.

17] Ivi, p. 4.

Pure in questo caso, tuttavia, i toni giocosi e evidentemente canzonatori si trasformano in affermazioni di cui si riconosce subito la diversità di tono:

Milano [...] una città grande popolosa et molto ricca prima che la Francia, Spagna et Allemagna li succhiassero non solo il latte ma il sangue. Hora per conchiuderla spogliarno quasi tutto 'l paese di virtuose radici, herbe et liquori affermando esser l'Italia tutta da vari morbi oppressa et impiagata et non vedersi in lei parte veruna che sana fusse.¹⁸

Nella cornice di un itinerario realistico che porta attraverso tutta la Penisola – incominciando dalla Sicilia, attraverso la Calabria, la Lucania, la Puglia, l'Abruzzo, la Campania, il Lazio, verso il Nord, e poi verso la Sardegna e la Corsica – si svolge poi la relazione di viaggio secondo schemi convenzionali più diffusi e con riferimenti a fonti classiche: cominciando dalla descrizione del sito, delle condizioni naturali, della popolazione, delle cose eccezionali e degne di particolare attenzione.¹⁹ Non manca neanche una breve istruzione di come organizzarsi per il viaggio, sempre conforme alla convenzione, ma al tempo stesso comica per la sua spicciola spregiudicatezza:

[...] se ti abatti esser di brigata in qualche albergo et vi sia poco pane, tienlo in mano, se poco vino, beve spesso, se poca carne, appiccatti all'osso, se hai poco letto, ponti nel mezzo. Se l'estate cavalchi con grossa compagnia, mettetevi avanti et la vernata rimani adietro. Se ritrovi qualche difficile et pericoloso passo honora il compagno, lascialo andar avanti et cosi se ti abatti di haver a passar qualche rapido et torbido fiume [...]²⁰

e per le sequenze di consigli assurdi che interrompono avvertimenti più seri e sembrano contraffare formule di saggezza popolare di poco valore:

Guardati da Lombardo calvo, Toscano losco, Napolitano biondo, Siciliano rosso, Romagnuolo ricciuto, Vinitiano guercio et marcheggiano zoppo. [...] Non rifiutar

18] Ivi, p. 5.

19] Alla fine del suo soggiorno, il narratore decide di prendere con sé i prodotti più pregiati di ogni regione d'Italia: tessuti, vari prodotti artigianali e gastronomici, animali, spezie, fiori e persino "i fiaschettini lavorati con la seta che fanno le monache Fiorentine et di quelle coselline che fanno i prigionieri alle Stinche" (ivi, p. 82).

20] Ivi, pp. 14-15.

di disinare con Abbati, cenar con mercatanti, merendar con comari et far colatione con innamorati. [...] Guardati dell'andar in Norsia, Cassia et Visse, perche Dio le maledisse; guardati di Calle, Seno et Moncalino, un ladro, un traditore et un assassino.²¹

Tipici saranno poi sia il fittizio obiettivo cui sarebbe nata la relazione stessa,

[...] che questa è la mia principale intentione di osservare accio che i miei cittadini habbino quella maggior cognitione che possibile lor sia delle cose italiane, senza solcar tanti mari et passar per tanti boschi, dove appena vanno secure la bande armate;²²

sia l'accento posto sul fatto che in essa non si può rendere conto dell'intera esperienza, ma presentare soltanto una selezione di fatti, sia il proposito di abbandonare l'Italia e tornarsene a casa per motivi fra cui il serio e lo scherzoso hanno parti uguali:

[...] se volessi scrivere quanto ho veduto farei più alto volume che non fece Livio Patavino, stracco adunque di gir più vagando deliberai d'inviarmi ver casa, dove giunto, fui lietamente da parenti et da amici accarezzato, del che sempre ne sia lodato Iddio il quale vive et regna fin ne' secoli de' secoli. Amen.²³

Per tutta la relazione di viaggio le due tonalità – seria e giocosa – sono costantemente presenti. Realistiche descrizioni geografiche, reminiscenze letterarie, aneddoti storici, elogi ed encomi dedicati ai protettori e alle protettrici dell'autore si alternano a frequenti assurdità, scherzi sull'onomastica locale e lunghi elenchi di cose strane e, con tutta evidenza, inverosimili.²⁴ A volte essi evocano corti dei miracoli

21] Ivi, pp. 15 e sgg.

22] Ivi, p. 34.

23] Ivi, p. 94.

24] Per esempio in Val Caspia il viaggiatore incontra due cugine di cui una aveva partorito un serpente e l'altra un elefante, una gran quantità di ermafroditi, uomini che avevano generato figli alla venerabile età di 89 e 80 anni, persone che non hanno mai sete e non sudano, molti che non ridono e non piangono mai, una vacca che aveva fatto sei vitelli in una volta sola, ecc. Quanto ai frequenti scherzi onomastici mantenuti sullo stesso tono si veda p. es. ediz. cit., pp. 24 e sgg.: "Vidi andar per Napoli le Galeotte senza vele et senza remi per l'asciutto [casa Galeotti], mostruoso mi parve vedere molte caraffe e molte pignatelle bollir senza fuoco [casa Caraffa e Pignatelli], mostruoso mi parve che in una si amena regione vi habitasse anchora Gennaro [casa Gennaro], [...] hocci veduto un porco et un falcone nella dottrina di Aristotile molto eccellenti [Simone Porco, M. Antonio delli Falconi]".

o collezioni di bizzarre curiosità, confermando la predilezione dell'autore per la forma di catalogo e il suo gusto di collezionista di oggetti e fenomeni fuori della normalità.²⁵ Da una parte questa diversità di accenti è una chiara parodia delle relazioni di viaggio e del modo d'interpretarle senza il dovuto senso critico; dall'altra, invece, essa lascia al lettore il compito di individuarne in base alla propria conoscenza della realtà che vi vien descritta – dato che il testo non è ovviamente destinato agli esotici aramei, bensì ai lettori italiani – le parti che sotto l'intento parodistico nascondono qualcosa in più. Così il discorso didattico del Lando si svolge in forma “labirintica” e irregolare seguendo frammenti di carattere addirittura moralizzante.

Le osservazioni e gli slanci moralizzatori del narratore partono di solito dalla constatazione dei fatti e delle situazioni che lo scandalizzano o provocano la sua disapprovazione. Le premesse dei suoi giudizi sono in apparenza fondate soltanto su quella ingenuità che esprime il buon senso comune. Frequentemente questi giudizi riguardano problemi generali, di natura umana o di carattere politico e sociale e si esauriscono nelle lamentele convenzionali sulla corruzione dei costumi, sull'ingiustizia e sulla prepotenza. Pur esprimendo giudizi di valore e denunciando i mali da eliminare, esse rimangono su un livello piuttosto astratto e riciclano *clichés* diffusi. I siciliani sono dunque gelosissimi e “l'isola è piena di ladri, né spaventar lor possono manare, prigionieri, forche, ceppi et catene”, i calabresi sono “infami di micidii, ladronecci, et della più sporca et abominevol lussuria”, e in generale

fragili più che il vetro et ignudi nasciamo et dal pianto et dall'essere strettamente colle fascie legati diamo principio alla miserabile et dolente nostra vita. Noi più delli animali bruti infelici, nulla sappiamo fare se prima non l'apprendiamo, non sappiamo favellare, non camminare, non cibarsi, sol piangere sappiamo, ambittiosi poi, avari, lussuriosi, superstiziosi. Niuno animale ha conseguito dalla natura vita più debole et caduca dell'huomo, et poi tanto altieri siamo, tanto arroganti et orgogliosi [...].²⁶

25] Cfr. O. Lando, *Sette libri de cathaloghi a varie cose appartenenti non solo antiche ma anche moderne: opera utile molto alla Historia e da cui prender si pò materia di favellare d'ogni proposito che ci occorra*, Venezia, 1552.

26] O. Lando, *Commentario*, cit., pp. 38-39.

In altri casi, invece, il narratore parla in maniera ben più concreta, criticando alcuni fenomeni che caratterizzano le società delle varie parti della Penisola:

Dura et mostruosa cosa mi parve che in Roma santa si comportassero tante meretrici et in tanta stima fussero et a tanta faculta pervenessero che paiano Reine (mercè dell'humana incontinentia et intemperantia) laquale lascia sovente mendicare i virtuosi, lascia miserabilmente languire i poveri infermi nelli spedali, et arricchisce le concubine, nodrica le carogne con offesa d'Iddio, con infamia del nome christiano et spesso con grave danno de' propri corpi.

Pare a molti popoli che queste cittadelle (che così hoggi si chiamano) facciano i signori di quelle licentiosi insolenti et meno circumspetti in offendere i sudditi, fidandosi di ricoverarsi in quelle se alcun tumulto popolare contro d'essi si levasse.

Molte cose però vi trovai che strane (per non dir peggio) mi parvero. Io vi vidi tener le razze d'huomini per venderli come si vendono cavalli, buoi, muli et altri irragionevoli animali, il che parvemi pessimamente fatto. [...] Strana et mostruosa cosa mi parve il veder condur le donne a prezzo, perché pianghino li altrui defunti.²⁷

L'autore si rammarica delle disfatte militari italiane dovute alla mancanza di disciplina, o esprime la propria delusione per i risultati del

[...] tanto desiderato Concilio pel cui mezo si sperava dovesse riunirsi il diviso christianesimo et riformar la viltà de' mali chierici et non sol de' chierici ma de' principi christiani usurpatori delli altrui.²⁸

Attacchi particolarmente duri vengono sferrati contro i duelli:

come io vidi spicciar il sangue con si larga vena de' corpi loro, io hebbi a venir meno di dolore et di sdegno et dal crudel steccato partitomi, incominciai a considerar fra me stesso la miseria et infelicità humana: discorreva nell'animo mio come tutti gli animali vivessero nella propria spetie tanto amichevolmente et con tanta unione [...] et dall'huomo nascere sempre all'huomo danno rovina et spesse fiate totale estermínio. [...] Non sono questi abbattimenti cose da huomini

27] Ivi, pp. 29-30, 33, 20.

28] Ivi, p. 64.

ma da fiere, non si ragiona già de' duelli altrove che in Italia. [...] Ahi, mostruosa Italia, vituperio del guasto mondo. Quanti n'ho veduti in Italia infami e scelerati che havevavno ardire di voler ne' steccati sostenere che huomini da bene fussero;

contro l'ambiente accademico patavino:

vado alla scuola de' legisti, sto a udir ciò che dicono di bello appartenente al viver civile et alla unione dei cittadini, et non odo salvo che contraddittioni, l'uno impugnarsi l'altro et oscurar il vero a più potere. [...] Vado alla scuola de' philosophi, penso udir favellare di giustizia, di prudentia, di modestia, di fortezza, di castità et altre simili cose [...] et ingannato mi trovo, non odo favellare salvo che di materia della quale parevami che havessero pieno il capo, di forma non so se di cacio o da informar stivalli, d privatione non so parimenti se intendessero de' denari o di senno. Entro nella scuola de' Metaphisici nella quale pensai udir ragionare della divina maestà, delle celesti gerarchie, della perpetua felicità de' beati, ma ecco che per molti giorni io non odo parlare de l'altro che di ente et uno. [...] Vennermi a fastido questi tanti scaldabanchi, queste rabule, questi loquaci corbi, né potei sofferir di più udirli [...];

e soprattutto contro i monaci certosini, in primo luogo rinfacciando loro una vita lussuosa, l'allontanamento dagli ideali e dalle norme della chiesa primitiva e l'abbandono della loro vera missione:

Tutta la fatica vostra consiste in cantare ad alta voce un *chirieeleison* et mormorar Salmi poco intesi. Et io vi dico che la pietà christiana et quella perfettione che tanto essaltate altro richiede, ella vuole carità verso il prossimo et carità non simulata ma sincera, ella vuole un'ardente fede verso Iddio. Voi non ministrare i sacramenti della chiesa a' popoli, non manifestate la santissima parola d'Iddio et poi mi dite che la vita vostra contiene in sé perfettione christiana!²⁹

Il discorso didattico iscritto nel *Commentario* sembra quindi essere quello di una polemica ideologica (ispirata fra l'altro agli ideali della Riforma) e di una critica sociale. Sia il suo contenuto che la sua forma presuppongono un lettore le cui competenze intellettuali siano di gran

29] Ivi, pp. 38-39, 71-73, 68-69. Dopo l'attacco antimonicale l'autore, memore della sua prudente tattica narrativa, fa tuttavia alla fine aggiungere al viaggiatore armeno: "A tutte le mie parole fu molto saviamente risposto [...], dimandai perdono se forse ecceduto havea nel parlar la christiana modestia et fatto troppo del Satirico."

lunga superiori a quelle di un semplice divoratore della letteratura di viaggio o della letteratura satirica. Non si tratta evidentemente di un discorso pragmatico, nel senso che il suo obiettivo non sembra quello di modificare i comportamenti concreti di un ampio pubblico. Essendo più celato e ermetico – anche grazie al travestimento da viaggiatore esotico adottato dall'autore – esso serve piuttosto a confermare, ribadire e rafforzare le idee che i lettori “iniziati” dovevano nutrire già in precedenza.

Il didattismo prende, invece, una piega leggermente diversa nella conclusione dell'intera opera, in cui il narratore dichiara che

Egli è vero e negar nol posso che molte cose in Italia mi piacquero stremamente ma molto più furono quelle che mi spiacquero;

per passare brevemente in rassegna ciò che disapprova e che questa volta – accanto a qualche frecciata personale – riguarda il più delle volte la sfera del costume quotidiano:

spiacquemi vedere che in Italia le signore havessero ardire di scambiare alle lor damigelle il nome di battesimo, [...] per farle fino nei nomi più belle et lussuose le chiamano Cinthia, Flavia, Fulvia, Flaminia, Camenia, Sulpitia et Virginia;

brutta cosa mi parve che ogni sciagurato si voglia fasciare le reni di raso et di veluto, né stimarsi in Italia chi humilmente si veste;

mi piacque udir che ogni Buffalaio et ogni bifolco giurasse a fé de gentilhuomo et ogni vil putanella a fé de gentildonna, et di veder pompeggiar sopra le facultà né in habito essere differenti le donne honeste dalle dishoneste, i nobili dalli ignobili, et ogni dì mutarsi foggia di vestire;

spiacquemi di veder per forza por le fanciulle nei monasteri et per ogni lieve cagione condursi gli huomini in steccato;

spiacquemi il veder le donne farsi la bionda et i capelli neri con lor mal augurio fargli simili alle fiamme, farli di più ricci rappresentando i serpenti che le circunderanno le tempie quando saranno dal gran giudice alli eterni supplitij destinate,

per terminare rassegnato:

se io volessi raccontare tutte le cose c'ho vedute degne di biasimo, non ne verrei a capo in tremila giorni.³⁰

Descrivere l'Italia vista con gli occhi di un viaggiatore straniero è quindi una strategia efficace per poter criticare il mal costume a casa propria, invocare il miglioramento della vita pubblica e delle relazioni umane in nome di valori fondamentali e naturali. L'autore non fa appello alla curiosità del lettore che, del resto, non troverà delle novità di rilievo, a parte qualche bizzarro incontro o qualche avventura personale del narratore, non si sa bene se reale o inventata. Ciò che si vuole insegnare è un particolar modo di guardare e di giudicare la realtà nota così bene da essere riconoscibile anche attraverso le allusioni. Il continuo ricorrere allo scherzo e alla parodia che fa da contorno rende il didattismo a volte più attenuato e meno impegnativo, benché d'altra parte permetta anche forti ed eloquentissimi contrasti di tono.

È un vero rovesciamento – scherzoso e al contempo efficace – di quei meccanismi argomentativi che possono essere messi in moto da un'autentica relazione di viaggio realmente compiuta in parti del mondo ignote al destinatario, nella quale il linguaggio allusivo e la varietà di registri genererebbero invece incomprensione e confusione, anziché costituire un'efficiente strategia narrativa. Ne era perfettamente consapevole un diplomatico come Alberto Vimina (Michele Bianchi, 1603-1667) che nel redigere la sua breve – e dal nostro punto di vista poco originale – *Relazione dell'origine e costumi de' cosacchi* (1656)³¹ compiva uno sforzo costante per essere limpido e univoco, facendo continui riferimenti alla realtà italiana e riducendo tutto ciò che vedeva a criteri familiari ai suoi lettori. Vimina non intende giocare con le convenzioni; anzi, la sua ambizione sarebbe quella di “compiere una perfetta relatione” a guisa delle relazioni

30] Accenti più generali non mancano tuttavia neanche nella conclusione: “brutta cosa mi parve vedere li italiani a si buona derata venuti che alla guerra vadino invitati non da tre scudi ma spesso tratti per tre giulij”, “spiacquemi [...] vedersi tanti poveri impiagati per le strade mendicare, tante sette de' Frati et de' Suore, tanti Epicurei, tanti Sardanapali”, “spiacquemi di veder l'Italia divisa in tanti signori” (ivi, pp. 76 e sgg.).

31] Cfr. *Relazione dell'origine e costumi de' cosacchi*, a cura di L. Alpagò Novello, “Archivio Storico di Belluno”, VI (1934), pp. 581-586; mi servo della copia manoscritta della Biblioteca Comunale di Ferrara MS II 255.

diplomatiche. Ciò che egli vuol insegnare è la conoscenza della “nation cosacca” da aggiungere alle “polite eruditioni” del destinatario. Si tratta, dunque, di un sapere utile per allargare genericamente gli orizzonti, ma senza un qualche obiettivo immediato e, di conseguenza, piuttosto astratto. Perciò la relazione inizia in maniera accademica con divagazioni etimologiche, cenni storici, e riferimenti letterari classicheggianti che ritornano poi regolarmente lungo tutto il testo. Tuttavia, al di là delle conoscenze tecniche ed erudite, non mancano poi le osservazioni personali del viaggiatore, frutto di un’esperienza acquisita a costo della “molestia degli incomodi” inevitabili quando si viaggia in paesi poco frequentati. Ciò che colpisce la sua immaginazione, e che lui ritiene sufficientemente significativo per essere riportato nel suo racconto, si lascia per lo più ricondurre ad un costante confronto tra il “nuovo” e l’“abituale”, in quanto si tratta sempre delle vistose differenze rispetto alla sua patria: la fertilità della terra, il carattere guerriero degli abitanti, il loro poco amore per il lavoro e il disprezzo delle comodità e delle ricchezze, alcune strane abitudini locali. Quel continuo confronto mentale e lo sforzo di ridurre l’ignoto al familiare fanno poi all’autore parlare addirittura di quello che non trova e che – s’intende – sarebbe normale trovare: niente frutteti, vitigni, case di pietra, niente attività come artigianato e commercio. L’interesse del viaggiatore sembra esaurirsi tuttavia nel solo “diletto della curiosità”: mentre il mondo abituale viene a coincidere indiscutibilmente con la civiltà e con le sue inoppugnabili norme, gli esotici indigeni rimangono sempre fuori della normalità, o perché semplicemente primitivi e barbari, oppure perché dotati dalla natura di alcune caratteristiche tali da destare stupore.³² Di fronte ad una realtà troppo diversa dalle sue abitudini, il viaggiatore si limita a notare le stranezze che in fondo restano completamente estranee alla sua sensibilità e, a volte, addirittura alle sue capacità di percezione. Egli lo ammette del resto esplicitamente: le sue osservazioni non gli permettono di dare una risposta ad alcune domande convenzionali tipiche delle relazioni di viaggio, né di andare oltre ciò che aveva diligentemente imparato da altre fonti.³³ Soprattutto Vimina non riesce –

32] Come per esempio la “sofferenza della fame, della sete, delle fatiche e delle vigilie” o la capacità di sostenere “il digiuno tre giorni pascendosi di pane vilissimo, aglio, cipolla”. Naturalmente il fatto che essi non provino ammirazione né interesse per il mondo occidentale non può essere altro che un ulteriore segno della loro ottusità.

33] Le quali non vengono esplicitamente citate, ma la cui presenza si lascia indovinare dietro alcune osservazioni circa la religione ed alcune usanze dei cosacchi.

e forse neppure prova abbastanza – a guardare dall’ “interno” il mondo che descrive. La sua relazione, pur non essendo negli intenti un secco documento diplomatico, in realtà non trasmette altro che un’arida immagine di esotismo curioso e poco allettante. Non implicando nessun tipo di comprensione per il mondo descritto, in apparenza essa non implica neanche nessun tipo di conclusione. Ciò non vuol dire che essa si limiti ad essere la guida di un paese che non verrà mai visitato da nessuno, la descrizione di una realtà fantasiosa e poco diversa in fin dei conti dai racconti fantastici, o un manuale di geografia. La distanza e l’immobilità della posizione da cui Vimina osserva e giudica il “nuovo” è la conferma di una diversità tutta a svantaggio del mondo esterno al suo, dal quale non c’è nulla da imparare. Avendo appagato la curiosità dei lettori, il narratore pare avergli tolto al tempo stesso ogni motivo per ripetere la sua esperienza.

Più facilmente sembra prestarsi al discorso didattico il confronto con una realtà meno lontana. Nel 1652 Giacomo Fantuzzi (1616-1679) visita varie regioni della Polonia, della Germania, dei Paesi Bassi e dell’Austria, sulla strada (allungata) del ritorno in Italia da Varsavia, dove aveva svolto per diversi anni la funzione di uditore della nunziatura. Nel suo *Diario del viaggio europeo*,³⁴ pur seguendo un “questionario” assai convenzionale – spesse volte in maniera addirittura schematica e monotona –, egli riesce a formulare un complesso discorso didascalico. Una testimonianza delle sue aspirazioni didattiche è già il fatto stesso che accanto al *Diario* egli abbia compilato (benché su istigazione del conte Angelo Ranuzzi) una *Istruzione et avvertimenti per far viaggi lunghi*.³⁵ Più esplicita sembra comunque la dichiarazione con cui essa si apre:

[La peregrinatione] rappresentandoci ogn’hora, ogni momento nuovi oggetti fra loro medesimi diversi e quasi sempre lontani dalla nostra immaginazione, ci fa chiaramente conoscere che le persone, i geni, i costumi, le professioni, i riti, le religioni, i modi di vivere, di governarsi e di vestirsi non sono mai quasi li medesimi, e quanto più sono differenti e lontani da’ nostri tanto più ci riescono di diletto e di meraviglia;

34] Cfr. G. Fantuzzi, *Diario del viaggio europeo (1656)*, a cura di P. Salwa e W. Tygielski, Roma-Varsavia, PAN, 1998.

35] Ivi, pp. 170-185.

e il consiglio di prendere con sé

un libretto di memorie da scrivere con lapis le cose notabili che anderà vedendo per il viaggio e per le città e luoghi, per riportarle poi al suo Diario o Itinerario, che porti seco sempre il calamaro, il lapis con carta e cera di Spagna [...].³⁶

Nell'*Istruzione* Fantuzzi si limita agli aspetti pratici della sua esperienza di viaggiatore concentrandosi su quelle cognizioni che potrebbero rivelarsi utili a chi volesse intraprendere un'iniziativa simile alla sua.³⁷ In un'esposizione precisa e dettagliata egli spiega come risolvere i problemi attinenti all'itinerario, alla scelta dei compagni, alle questioni finanziarie, alla servitù, alle difficoltà linguistiche, al vestiario, alla diversità delle abitudini locali e dei modi di comportarsi, ai dettagli spiccioli della vita in carrozza e nelle osterie, all'igiene e alla salute, ai cavalli e ai bagagli, al modo di mangiare e di bere, ai problemi climatici. È un piccolo manuale per viaggiatori che, del resto, non sembra tuttora privo di attualità in certi suoi particolari.

Gli avvertimenti per i viaggiatori – come si evince da varie apostrofi: italiani e cattolici – non mancano neanche nel *Diario* in cui il concetto stesso del viaggio sembra rispecchiare l'idea che più importante di conoscere un luogo sia sempre conoscere il suo ambiente.³⁸ Perciò non basta osservarlo freddamente e dall'esterno: conta di più rendere visite a personalità locali, avere dei contatti privati, incontrare delle persone e sentire i loro discorsi per capire il loro modo di ragionare e di comportarsi.³⁹ I ragionamenti del Fantuzzi vanno bel al di là dei dettagli tecnici: egli cerca costantemente di avvicinare il “nuovo” non soltanto con curiosità, ma anche con apertura e buona disposizione, senza fermarsi alle sole apparenze, cercando lati positivi anche là dove nutre non pochi pregiudizi. Ciò riguarda non soltanto la realtà della

36] Ivi, pp. 170, 173.

37] Senza dimenticare anche le cose più spicciolate: “è di così grande importanza il sapersi fare la barba da sé medesimo o che il servitore la sappia fare”, “il vestito sia da strapazzo, di panno schietto e di poco valore [...] acciò che [...] non si argomenti dalla qualità dell'habito quello della borsa”, “porti seco sempre [...] carta straccia per li bisogni corporali” (ivi, pp. 172, 173).

38] *L'Istruzione* ripropone infatti in forma più generalizzata gli stessi avvertimenti che si ritrovano nel *Diario*; cfr. “io darei per avvertimento ad un nostro cattolico”, “a' quali si dà per avvertimento” (ivi, pp. 40, 47).

39] Utilissimi risultano anche i contatti con altre persone in viaggio: “Un altro utile grande si cava dalla tavola e conversatione con persone civili e nobili, et è che dal loro discorso si impara assai, come che essendo tutti forestieri, ciascheduno non solo discorre del suo paese, delle qualità, costumi et usanze di esso, ma ancora delli paesi che ha veduto, e di quello dove si ritrovano, pigliandosi informazione minutissima uno dell'altro di tutto quello che è necessario” (ivi, p. 41).

Polonia dove egli aveva sempre trovato – se crediamo alle sue stesse dichiarazioni – ospitalità e amicizia, ma anche l’abborrito mondo protestante.⁴⁰ Pur intransigente per quanto riguarda le questioni della fede, Fantuzzi insegna al suo lettore a non generalizzare troppo facilmente i luoghi comuni e i *clichés*, nota la gentilezza e la benevolenza di molti suoi interlocutori “eretici”, loda i loro buoni costumi e la modestia, ammira la perfetta organizzazione della vita pubblica, l’ordine e la pulizia, il rispetto del prossimo, la sicurezza e la libertà delle donne.⁴¹ A volte giustifica addirittura l’ostilità dei protestanti verso i cattolici.⁴² Il suo giudizio si fonda su elementari valori morali e sociali, sempre disponibile alla comprensione e alla tolleranza per tutto ciò che non ritiene essenziale. Dal *Diario* emerge così assai chiaramente un’apertura verso il mondo esterno e soprattutto un modello sociale da imitare, nonostante il fatto che esso provenga da un mondo per molti versi inaccettabile.⁴³ Il viaggio diventa un’esperienza educativa che vale non solo per il viaggiatore e i suoi eventuali seguaci.

Giacomo Fantuzzi fonda la sua strategia argomentativa su un linguaggio preciso e realistico, citando date e luoghi in maniera tale da rendere possibile la ricostruzione del suo viaggio quasi giorno dopo giorno. Tuttavia, dal punto di vista persuasivo, egli sembra più vicino, paradossalmente, ad un Ortensio Lando che ricorreva, come si è visto, ad un codice assai diverso, che non ad un Alberto Vimina di cui condivideva apparentemente le scelte stilistiche e retoriche. Benché Fantuzzi e Lando nei loro testi trattino la verità in maniera differente – per mezzo di allusioni miste al grottesco o adottando la forma di diario e rinunciando ad ogni invenzione esuberante – ciò che li accomuna nell’intento didattico è un costante invito rivolto ai lettori a confrontare

40] Soltanto il soggiorno a Emden sembra aver lasciato in Fantuzzi un pessimo ricordo e provocato un animato attacco contro i calvinisti (ivi, p. 62).

41] Benché le sue conclusioni possano essere sorprendenti: dopo aver lodato gli abitanti di Danzica, “bellissimi”, “di grandissimo giudizio e prudenza e molto politici”, di costumi “buoni et esemplari”, Fantuzzi afferma: “il diavolo permette che rieschi loro bene, per confermarli maggiormente nella loro ostinatione in non conoscere o non voler conoscere la vera religione” (ivi, p. 33).

42] “Maggiormente si accresce quest’odio delli heretici di conditione ordinaria e bassa contro li cattolici dall’intendere che noi altri in Spagna et in Italia habbiamo tanto abborrimento contro di loro, che non solo non permettiamo che gli heretici vi habitino et habbiano il commercio con li cattolici, ma il peggio, che li abbruciamo vivi, il che fa che ci aborriscono maggiormente” (ivi, p. 42).

43] “E già che si tratta di una città principale degli heretici, nella quale si vive con gran civiltà e politica, ad imitatione di tutte le altre città e paesi heretici, è bene discorrere succintamente delli heretici, del modo loro di vivere e trattare con li cattolici” (ivi, p. 40).

i mondi descritti con quello in cui vivono. Ambedue le relazioni sembrerebbero, infatti, private di una parte importante del loro messaggio se non venissero riferite al contesto italiano. In ambedue i casi ci si rivolge poi ad un pubblico elitario, benché in gioco entrino criteri diversi: competenze intellettuali per il Lando, status sociale ed economico per Fantuzzi. Giocando e parodiando, oppure ricorrendo a dati documentari e verificabili, i due narratori-viaggiatori mostrano al loro pubblico le strade da seguire nel migliorare lo spazio domestico in cui essi abitano tutti: uno additando ciò che si deve eliminare, l'altro ciò che si dovrebbe realizzare. Raccontando viaggi reali oppure mettendosi nei panni di viaggiatori inventati in fondo si ha sempre in mente casa propria: le relazioni di viaggio avrebbero altrimenti un senso?

ORTENSIO LANDO E LA SUA RACCOLTA DE *LE LETTERE DI MOLTE VALOROSE DONNE*

Nel 1548 usciva a Venezia dai torchi di Gabriele Giolito l'ampio volume de *Le lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia, ne di dottrina alli buomini inferiori*.¹ Considerate autentiche fin da subito – nonostante l'assenza di qualsiasi conferma e la mancanza di versioni originali –, relativamente presto le lettere sono state attribuite alla penna di Ortensio Lando, il cui nome appare sia all'interno del volume che nell'apparato posto alla conclusione, in maniera analoga a come avviene in altri scritti landiani. Benché da un punto di vista formale non sia mai stata "storicamente" provata in modo tale da escludere ogni dubbio, la paternità in questo caso non suscita serie riserve.² Nel

1] Il volume fu ristampato anche l'anno successivo: *Lettere [...] di nuovo stampate et con sommo studio riviste et in molti luoghi corrette*, Venezia 1549. Sul frontespizio della prima edizione si legge "Libro Primo", ma non risulta che ci sia stata una continuazione e troppo varie sarebbero potute essere le motivazioni di una tale indicazione per rischiare ipotesi.

2] Gli evidenti argomenti a favore di quest'attribuzione si ripetono da tempo senza sostanziali novità. Un erudito ottocentesco annotava così il suo esemplare: "L'opinione che queste lettere oltre l'essere pubblicate da Ortensio sieno in gran parte fattura della sua penna è accolta da tutti i moderni scrittori, e troppo difficile riuscirebbe il sostenere l'opposta sentenza. La grandissima rassomiglianza dello stile e dei modi di tutte queste lettere fra loro, ed il confronto fattone colle altre opere del Lando dicono che le medesime furono stese da lui e non da quelle gentildonne; probabilmente, però, non senza che elleno volentieri tollerassero quest'uso fatto del loro nome; il quale scambio in quel secolo, in cui tante cose erano lecite, potette sembrare una geniale ed ammissibile libertà. Questa congettura, che spiega ragionevolmente lo strano procedere del Lando, si avvalora dal vedere che la maggior parte delle finte autrici di questo carteggio furono o sue amiche o protettrici come rileviamo da altri suoi libri, e certo egli attinse i soggetti delle lettere dalle conversazioni con elle" [cfr. la copia dell'edizione del 1549 ora nelle collezioni della Columbia University e accessibile on-line nella versione digitale. Più recentemente si veda N. Bellucci, *Lettere di molte valorose donne... e di alcune pettegolette, ovvero: di un libro di lettere di Ortensio Lando*, in: *Le "carte messagiere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981,

titolo stesso della raccolta Lando dichiarava di tornare al tema dell'eccellenza delle donne già trattato in vari suoi scritti precedenti.³

Che la raccolta intendesse riferirsi all'ampio dibattito allora in corso sullo status del gentil sesso lo conferma *expressis verbis* la dedica in cui si parla delle "maligne lingue nemiche degli honori femminili", augurando che "sbigottite si rimanessero di mordere et di lacerar le donne, anzi, letto che havessero coteste lettere, imparassero hormai a riverire et honorare questo nobil sesso".⁴ Il dibattito sulla "questione femminile" accompagnava importanti cambiamenti nella percezione culturale delle donne.⁵ Cambiava anche la loro reale presenza nel mondo delle lettere: non solo destinatarie di convenzionali liriche oppure eroine di narrazioni moralizzanti, ma anche protagoniste attive della vita letteraria: autrici, consumatrici, committenti e mecenati. Entro non moltissimi anni dalla pubblicazione delle *Lettere*, nel 1559, apparirà con successo a Lucca un'antologia poetica tutta "al femminile" di testi poetici scritti esclusivamente da donne, fra cui alcune conosciute direttamente dal Lando.⁶ Non c'è dubbio, quindi, che la raccolta epistolare con la firma del Lando era destinata ad un mercato "pronto per quest'operazione".⁷

pp. 255-276. La questione torna inoltre in S. Pezzini, *Dissimulazione e paradosso nelle «Lettere di molte valorose donne» (1548) a cura di Ortensio Lando*, "Italianistica", 31, n. 1 (1991), pp. 67-83.

- 3] Valutazioni e giudizi riservati al gentil sesso – osservazioni di diversa natura, mole e incidenza – ritornano in numerosi suoi testi, scritti durante un arco di tempo assai lungo, cfr. P. Salwa, *Ortensio Lando difensore dell'eccellenza femminile*, qui sotto.
- 4] Cito secondo l'edizione veneziana del 1549: [O. Lando], *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli buomini inferiori. Di nuouo stampate & con sommo studio reuiste; & in molti luoghi corrette*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1549.
- 5] A proposito del dibattito sulla condizione femminile si veda F. Daenens, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in: *Trasgressione tragica e norma domestica: esemplari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, a cura di V. Gentili, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983, pp. 11-50 (ivi contenuto un aggiornamento della bibliografia proposta nel 1956 da C. Fahy, *Three Renaissance Treatises on Woman*, "Italian Studies", XI, pp. 30-55). Va ribadito tuttavia che oggi non sono ancora del tutto chiari tutti gli aspetti del dibattito, soprattutto la questione fondamentale se si trattasse di una vera revisione di pratiche sociali o di un dibattito puramente letterario. Una luce nuova sull'argomento viene dai recenti studi dedicati alla letteratura femminile e alla rivendicazione della femminilità da parte di diverse autrici, per le quali certamente non si trattava di argomenti teorici e astratti. Si veda a questo proposito p. es. il ricco volume di saggi *Strong Voices, Weak History. Early Women Writers and Canons in England, France and Italy*, a cura di P.J. Benson e V. Kirkham, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.
- 6] *Le Rime diverse di alcune nobilissime e virtuosissime donne*, pubblicate da Ludovico Domenichi, contengono componimenti firmati da ben 53 poetesse, di cui 35 si rivolgono a interlocutrici dello stesso sesso.
- 7] Cfr. N. Bellucci, *Lettere di molte valorose donne...*, cit., p. 257.

La raccolta – in cui per la maggior parte delle missive viene citato il nome della mittente e della destinataria – poteva essere vista riduttivamente come un repertorio di modelli epistolari o come un catalogo encomiastico. Le protagoniste landiane non sono riducibili tuttavia ad un determinato tipo di “donna eccellente”. Le qualità che esse manifestano possono essere molto diverse – da intellettuali a domestiche – e di solito si armonizzano con le esigenze della vita familiare, sociale e mondana. La gamma dei temi affrontati in 253 lettere firmate da 181 donne è necessariamente assai ricca, ma quasi tutte le questioni vengono ricondotte alla sfera privata; ai contatti esclusivamente femminili le donne elette dal Lando confidano i loro pensieri più intimi, creando un’atmosfera di solidarietà donnesca. Ciò che le caratterizza è il modo consapevole, riflessivo e ragionevole di affrontare le situazioni in cui si trovano, anche le più minute e quotidiane: dal fare il bucato alla scelta della guida spirituale, dai dissensi familiari alle richieste di ospitalità, dalla combinazione dei matrimoni alla costante vigilanza sulla condotta dei figli.⁸

La presentazione delle donne non è tuttavia solo adulatoria. Tutto sommato, a dispetto della dissimulazione, la raccolta è evidentemente un libro fatto da un uomo per altri uomini, in cui il mondo femminile sembra sottoposto ad un’attenta osservazione e alla valutazione da parte del sesso forte. In varie missive riecheggiano stereotipi che fanno pensare addirittura alla tradizione misogina, anche se apparentemente si tratta di critiche mosse da donne più autoritarie a quelle meno virtuose. Qualche brano evidentemente schernitore, parodistico o autoironico invita ad una lettura scherzosa dell’intera opera ed insinua nel lettore qualche dubbio circa la dichiarata eccellenza del sesso femminile – ovviamente a prescindere dall’eccellente e indubbia padronanza dell’”eloquenza”, cioè a prescindere dalla perfezione della lingua e dello stile (in sostanza landiano) dimostrate negli scritti. Numerose sono pure le incrinature nella coerenza del testo, le quali rimandano a conclusioni paradossali, tanto amate dal Lando.⁹ Tutto ciò fa sì che sembra arduo – similmente a come avviene per altri scritti landiani – attribuire alle *Lettere* un qualche messaggio unitario.¹⁰ Se si prescinde tuttavia

8] Cfr. P. Salwa, *Ortensio Lando, difensore dell'eccellenza femminile*, qui sotto.

9] Ivi.

10] Così N. Bellucci, *Lettere di molte valorose donne...*, cit., p. 275: “si esce dal groviglio di queste *Lettere di molte valorose donne* con la sensazione, non si sa se spiacevole o piacevole, di non aver colto fino in fondo il senso dell’opera”, M.K. Ray, *Writing Gender in Women’s Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009, p. 53: “the anthology’s ideological instability makes it difficult to evaluate its initial claim to defend women”,

da questa prospettiva globalizzante, si possono individuare in quelle finte missive dei messaggi che hanno una loro consistenza e un loro significato “parziale”. Alla cerchia degli amici del Lando essi ricordavano sicuramente ciò che quelli sapevano di già dalla frequentazione dell’autore e delle sue opere; ai lettori “nuovi” essi offrivano uno spunto per una riflessione in merito, senza imporre conclusioni. Per il commentatore ottocentesco citato in precedenza, i brani più interessanti sono quelli che si riferiscono alla sfera più intima della vita femminile, raramente svelata nella letteratura:

La lettura del libro riuscirà di mediocre importanza pell’odierno studioso che resterà stuccato da quelli incessanti esempi di mitologia e di storia greca e romana che il Lando soleva spargere in tutti i suoi scritti, ma che in queste lettere profonde spesso fuori di proposito. Alcune, però, sono abbastanza singolari per meritare di essere lette; e non poco curiose sono quelle delle quali l’autore fa che sieno il soggetto i segreti muliebri e le cose della intima vita delle donne, come allorquando fa parlare Clara de’ Nobili sui modi di concepire i figli o Mamma Riminalda sul partorire, od altre sulle regole dell’allattare, etc., etc..¹¹

In alcuni studi recenti si è voluto vedere nella raccolta una testimonianza diretta che attesta l’esistenza di una rete di contatti per eccellenza femminili.¹² Interessante sarebbe senz’altro il confronto tra una delle lettere, dedicata all’elogio della povertà, e l’analogo paradosso landiano “Che migliore sia la povertà che la ricchezza”.¹³ Dato il costante impegno del Lando nel trattare temi attinenti alle lettere e alle questioni di fede, in questa sede intendiamo invece mettere in luce alcuni aspetti delle *Lettere* relativi a questi temi.

All’inizio della raccolta troviamo infatti una lunga lettera, firmata da Cicilia da Ca’ Pesaro Tridapalo e indirizzata a Madama Margherita Pobbia, in cui la mittente rimprovera la destinataria di aver lasciato “quella

S. Pezzini, *Dissimulazione e paradosso*, cit., p. 80: “‘universo manifesto’ e ‘universo celato’ parlano attraverso le ‘valorose donne’, o meglio stridono in una pluridiscorsività che rasenta la cacofonia”.

- 11] Cfr. nota 2. Il bibliofilo aggiunge poi: “Questo epistolario, benché non possa ridondarne notevole utilità pello studio della letteratura e della storia del tempo, è non poco ricercato dai collettori degli antichi libri, e trovasi assai difficilmente. Sì l’una come l’altra edizione che registrammo, sono di pregio uguale e non ebbero ulteriori ristampe”.
- 12] Cfr. F. Daenens, *Donne valorose, eretiche, finte sante. Note sull’antologia giolittina del 1548*, in: *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia (secoli XV-XVII)*, a cura di G. Zarri, Roma, Viella, 1999, pp. 181-207.
- 13] Cfr. la lettera di Dina contessa d’Arco et baronessa di Madruccio a Clara Valeriana, in: [O. Lando], *Lettere di molte valorose donne*, cit., c. 40 v^o.

vostra tanta attilatura et quella diligente opra di ricamare et di cucire, la quale vi faceva risplendere sopra tutte le donne della città vostra”.¹⁴ La decisione sembra tanto più grave che l'amante della poesia tenta di praticarla in modo attivo: “vi siete data tutta in preda alla vana poesia et odo di più che ve n'andate come spiritata, hor per la casa, hor pel giardino, cercando delle desinentie per concordar di molte rime”.¹⁵ La derisione del petrarchismo risuona chiara, si tratta di un'occupazione del tutto insensata: “Ditemi, di gratia, non sapevate voi trovar più agevol via per farvi tener pazza che darvi nelle mani di poeti?”.¹⁶ Da parte dell'autrice non si tratta, tuttavia, semplicemente di preferire i valori pratici e mondani alle aspirazioni artistiche e spirituali. I poeti sono una strana razza, malsana e poco socievole, persone difficili per sé stessi e per gli altri: “maligni, iracondi, satievoli, bizzarri et maninconici”.¹⁷ La poesia – in primo luogo viene presa di mira la lirica – distrugge la serenità dell'animo, in quanto parla di “lagrime, sospiri, singhiozzi, et amorse passioni”.¹⁸ L'epica viene associata con “stupri, adulteri, metamorphosi, sanguinolenti sacrifici et altre favole”, piene di “mortal veleno”.¹⁹ Per conferire più autorità alle sue affermazioni la scrivente cita Platone, Aristotele, san Girolamo e papa Damaso. I poeti – “nemici del nome christiano, malefici senza pietà et senza fede, seduttori delle semplici et tenerelle menti, scioperati briconi”²⁰ – le sembrano più pericolosi degli eretici e dei personaggi più impudichi che conosca la storia. Anche Omero e Virgilio vengono ricordati soprattutto come esempi di personaggi ridotti male a causa della poesia. La pratica della poesia deve per forza allontanare dalla fede e rendere preda di amori disonesti. La lettera finisce tuttavia in modo non privo di qualche tocco di scherzosa ironia rivolta contro l'imperversante petrarchismo, il che mette in dubbio pure la serietà delle argomentazioni precedenti:

diranno: ecco Sapho, ecco Corinna, ecco la Petrachesca che sputa versi dal furor poetico agitata. Deh [...] lasciateli star in Parnaso a trastullarsi con le muse, e tornate voi all'ago e al fuso²¹

14] Ivi, c. 10 v°. A proposito si veda I. Sanesi, *Tre epistolari del Cinquecento*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, vol. XXIV (1894), pp. 1-32

15] [O. Lando], *Lettere di molte valorose donne*, cit., c. 10 v°.

16] Ivi.

17] Ivi.

18] Ivi.

19] Ivi, c. 11 r°.

20] Ivi.

21] Ivi, c. 11 v°.

Alla lettera di Cecilia segue quella firmata da Isabella Sforza, figura in un certo senso dominante nella raccolta,²² e destinata alla stessa Margherita Pobbia. Si desume che quest'ultima abbia mandato a Isabella la missiva precedente e che le abbia chiesto, data la sua autorevolezza, un parere sulla denigrazione della poesia e sulla lettera dissuasoria. La lettera d'Isabella è una risposta tardiva a questa richiesta. La tecnica messa in opera dal Lando, di contrapporre direttamente testi apparentemente contraddittori, è la stessa che lui aveva già sperimentato in altri suoi scritti. La confutazione delle opinioni critiche nei confronti dei poeti da parte di una figura stimata come Isabella sembra avere qui un valore decisivo e chiudere la controversia.

Le opinioni espresse da Isabella non solo sono decisamente opposte a quelle della Trapaldo, ma la confutazione rispecchia il ragionamento di riferimento in maniera quasi "speculare", anche se le argomentazioni sono incatenate in un discorso caratterizzato da una retorica diversa. La poesia non inciterebbe alle passioni illecite, anzi, grazie ad essa – spiega Isabella – “sentomi tutta armare e robusta divenire contra li assalti d'amore et raffreddarsi in me ogni concupiscibil appetito”.²³ Molte sono le virtù che si possono imparare dalla lettura di un testo poetico: carità, clemenza, pazienza, amor patrio, pietà, forza d'animo, altezza di cuore... e la lista non si esaurisce qui. La lettura di alti poeti insegna pure la prudenza, ravviva la fede, fa apprezzare il valore dell'amicizia. Lo spazio maggiore viene riservato tuttavia alla dimostrazione che la poesia non è contraria alla dottrina cristiana, bensì ambedue sono legate spesse volte da nessi intimi.²⁴ I ragionamenti di Isabella, molto più estesi di quelli ai quali risponde, vengono presentati pure in forma più elaborata, per sottolineare la superiorità dell'autrice e per dare più risonanza alle sue opinioni, e ciò nonostante questa sua dichiarazione: “non voglio per difenderla usar alcuna peripatetica demonstratione, ma procederò sol per grosse congetture et noti essempli”.²⁵ Il tutto si apre con una lista ben ordinata di personaggi autorevoli che hanno tenuto in considerazione la poesia, dopo di che si procede a sottolineare ulteriormente legami intimi della poesia

22] Isabella Sforza figurava come autrice del già ricordato trattato *Della vera tranquillità dell'animo* (1544), attribuito alla penna del Lando; la raccolta stessa delle *Lettere di valorose donne* si apre con una lettera firmata con il suo nome, e in altre lettere Isabella viene citata come personaggio di indiscussa autorevolezza.

23] [O. Lando], *Lettere di molte valorose donne*, cit., c. 12 r^o.

24] Sugli aspetti eterodossi della lettera in questione, cfr. F. Daenens, *Donne valorose*, cit., pp. 204-206.

25] [O. Lando], *Lettere di molte valorose donne*, cit., c. 11 v^o.

e della teologia.²⁶ Poi Isabella passa a dare la propria testimonianza: essa rievoca le sue esperienze di lettura, senza cercare di costringere apertamente la sua interlocutrice a seguire per forza la stessa strada, ma limitandosi tuttavia essenzialmente a Virgilio, citato in causa dalla sua avversaria. Verso la fine non manca di relativizzare razionalmente il suo giudizio: “Paruta mi sarebbe cosa più ragionevole il solamente dir male di alcuni licentiosi poetastri et non indifferentemente di ogn’uno”.²⁷

La questione dell’utilità della letteratura alla luce delle esigenze della fede ritorna ancora nella lettera di Giovanna Cavalleria a Clara Guandola. L’autrice confessa di aver rinunciato ad ogni tipo di lettere di carattere laico, per dedicarsi solo alle Sante Scritture. Dimostrando una certa conoscenza sia dei filosofi, sia della trattatistica, sia soprattutto della letteratura di carattere romanzesco e sentimentale, Giovanna Cavalleria nega decisamente qualsiasi valore alle belle lettere che sono “sogni d’infermi e folle de’ romanzi”.²⁸ La lettura della Bibbia è fonte di incomparabile consolazione e di speranza, sia nella sfera intellettuale, poiché trasmette una profonda conoscenza del mondo, sia in quella morale e emotiva, in quanto comunica un senso di sicurezza e di contatto con Dio. L’opposizione rispetto alla letteratura mondana è netta e la stroncatura di quest’ultima è decisa. I filosofi mettono in dubbio i principi della fede, i matematici sono incomprensibili, i giuristi oscurano la verità, i medici fanno dubitare della vita. La poesia con le sue storie d’amore è semplicemente inutile. È forte anche l’esortazione a seguire le stesse orme:

Non vorrei pensaste che io vi scrivessi come una trasognata; ho anch’io letto la parte mia de’ scrittori pagani et me ne pento, et ne chieggo perdono a Dio sopra tutte le colpe mie – non vorrei, da che appresi la santa Croce, haver mai letto altra cosa che divina scrittura. [...] vi essorto a far il medesimo c’ho fatto io, inseguite le mie pedate [...] fate vostro pensiero che la mia voce, con la quale vi invito a sì gloriosa impresa, sia voce celeste et non terrena, persuadetevi che le mie parole sianvi dettate dallo Spirito Santo et non d’altrui. Ricordatevi di ciò che disse il

26] Vengono ricordati numerosi nomi del mondo cristiano (san Paolo, san Dionigi, san Girolamo, sant’Ambrogio e addirittura il Salvatore), meno numerosi quelli del mondo classico (Alessandro Magno, Scipione, Pompeo), e un personaggio moderno, il re Roberto ammiratore del Petrarca. La poesia e la teologia coabitano in personalità come Mosè, Giobbe, Davide et altri.

27] Ivi, c. 13 v°.

28] Ivi, c. 19 r°.

beatissimo Girolamo, che l'ignoranza delle scritture si era l'ignoranza di Giesù Christo.²⁹

Il Lando rappresenta quindi diversi punti di vista e diversi atteggiamenti delle donne – tutte preoccupate, però, delle norme di onestà e di fede – nei confronti delle lettere. Le risposte agli stessi quesiti possono essere diverse e il lettore dovrà preoccuparsi personalmente delle proprie scelte. Quanto al portamento in merito dello stesso Lando, qualche elucidazione ci viene data nella lettera di Lucetta Soranza a Lucrezia Masippa: dopo aver rimproverato la destinataria per il continuo schernire e deridere le donne letterate e dopo aver citato una lunga lista di eccellenti scrittrici (fra cui anche Isabella Sforza), l'autrice consiglia:

datevi anchora alle buone lettere, perché non ci è altra via di ricuperare i nostri primi honori et la nostra vecchia reputazione; non ci è il miglior modo per fuggir la tirannia degli huomini et per guardarsi dalle loro insidie, che di ricorrere alli santi studi delle dottrine divine et humane.³⁰

E aggiunge:

il vostro M. Ortensio di voi stranamente si scandalizzò et m'ebbe a dire che s'egli creduto havesse che ciò dicessi di buon cuore che più non vi voleva come era di suo solito né amare, né riverire. Hor pensate da voi stessa, quanta perdita sarebbe questa.³¹

29] Ivi, c. 20 v^o. Vi si possono scorgere le stesse allusioni alle idee eterodosse, care al Lando, presenti anche in altri suoi scritti.

30] Ivi, c. 32 r^o.

31] Ivi.

ORTENSIO LANDO DIFENSORE DELL'ECCELLENZA FEMMINILE

L' eredità letteraria di Ortensio Lando da vari anni è oggetto di un interesse da parte di uno scelto gruppo di studiosi appassionati. Infatti, i testi attribuiti o attribuibili a questo autore, che per biografati e interpretatori continua a essere sfuggente, presentano una rete di richiami intertestuali e alcune caratteristiche stilistiche inconfondibili ma imitabili, e sono quindi privi del carattere esclusivo di un marchio individuale e personale; d'altra parte offrono agli intenditori una serie di piaceri particolari. Fra questi spiccano i giochi che si presentano come una continua messa in crisi della trasparenza del testo e quindi come una continua sfida alle competenze del lettore. Si tratta di artifici sospesi tra il comico e il serio, costruiti con il ricorso, a volte esasperato, all'ambiguità, all'ironia, all'assurdo, alla dissimulazione, alla provocazione intellettuale: tutto ciò si inserisce in una materia tessuta di citazioni erudite, di allusioni personali, di sensi nascosti, di idee religiose eterodosse (e quindi pericolose) o di idee in apparenza contrarie al buon senso (e quindi ridicole). Il risultato è che non si può essere quasi mai certi di ciò che effettivamente "lo scrittore intendesse dire" e il terreno si apre allora quasi all'infinito ad ulteriori ricerche di sensi, magari occultati dalle strategie nicodemiche. Tuttavia il piacere di queste passeggiate testuali labirintiche – forse ancora più in senso verticale che orizzontale – si lega talvolta alla frustrazione dovuta al fatto che comunque il mistero del testo resta e resterà.

Di fronte a questa realtà testuale estremamente intricata, l'atteggiamento più frequente dei critici – ed anche il più evidente, si direbbe, secondo i criteri del buon senso – è quello di dar genericamente per scontata l'ambiguità del messaggio landiano e di estrapolare dal testo

esaminato alcune singole affermazioni che a differenza delle altre si è scelto di considerare “serie”. Gli esempi di tale procedimento sono numerosi, basterà citarne uno fra i più recenti e i più eloquenti:

Parmi les mélanges de citations littéraires, d'exemples antiques, de références mythologiques, de points d'érudition, de nouvelles et de fables, d'éléments obscènes et burlesques, d'allusions scatologiques, émergent des affirmations polémiques, morales et culturelles, comme la satire anti-ecclésiastique et anti-pétrarquiste, la dénonciation de la corruption des princes, et la critique des conventions sociales. En outre, à un niveau de signification plus profond, caché dans un fatras d'éléments disparates, le texte pourrait avoir une connotation “militante”: la série de références à des personnages et à des milieux fréquentés par l'auteur, difficile à décrypter pour le lecteur d'aujourd'hui, pourrait être l'indice d'un second niveau de signification, et d'une seconde finalité de l'oeuvre [...] Au-delà du registre comique [...] ceci introduit le moment “sérieux” du texte, justement caché sous le ridicule...¹

Lo stesso approccio, rintracciabile in filigrana in vari studi, impostati per altro in maniere diverse, è stato adottato anche da chi scrive.² La distinzione tra le affermazioni serie e quelle che non lo sarebbero vi rimane sempre interamente affidata alla sensibilità e all'intuizione del critico. Benché a questo proposito non siano sorte polemiche, la questione merita una riflessione e invece di rimanere sottintesa andrebbe affrontata, per quanto possibile, frontalmente.³

Il problema della distinzione tra le affermazioni serie e quelle che non sono da prendere alla lettera è stato esaminato principalmente da schiere di studiosi che si sono occupati del comico verbale e di quella sua manifestazione particolare e sottile che è l'ironia. Significativo sembrerebbe il fatto che il discorso comico non sia stato affrontato volentieri da linguisti, probabilmente appunto per le difficoltà – o addirittura l'impossibilità? – di indicare oggettivi criteri di classificazione.

-
- 1] Cfr. M.C. Figorilli, *Lando et les écrits paradoxaux et facétieux au XVI^e siècle*, in: O. Lando, *Paradossi/Paradoxes*, éd. bilingue, texte critique établi par A. Corsaro, traduction de M.-F. Piéjus, introduction et notes de A. Corsaro, suivi d'un essai de M.C. Figorilli, Paris, Les Belles Lettres (Bibliothèque italienne), 2012, pp. 335-336.
 - 2] Cfr. P. Salwa, *L'esperienza del nuovo: la relazione di viaggio come strumento didascalico*, 2003), qui sopra.
 - 3] Rimangono tuttora valide le osservazioni di Guido Almansi sulle difficoltà di riconoscere inequivocabilmente e di classificare il discorso ironico in un testo scritto; a questo proposito cfr. G. Almansi, *L'ironie de l'ironie*, in: *Documents de travail et prépublications*, Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, serie B, n. 84-85, maggio-giugno 1979, p. 5.

Gli studi, le tesi e le teorie tuttavia non mancano e, anzi, il loro proliferare fa sì che la scelta dei testi di riferimento possa facilmente rivelarsi casuale o funzionale al partito preso di chi la propone. D'altra parte la vasta gamma di metodi di approccio offerta dalla critica d'oggi mette lo studioso e il lettore nella comoda posizione di poter liberamente scegliere ciò che più gli aggrada. Avvalendomi di tale privilegio, per avvicinarmi alle tecniche testuali landiane, preferirei partire da una proposta teorica oggi accantonata, che in questo caso mi sembra più utile rispetto ad altre apparse in lavori più recenti.⁴ L'effetto comico nel senso più lato, comprese pure le manifestazioni particolari come l'ironia o il gioco verbale, nasce là dove si manifestano delle fratture in una struttura teoricamente compatta di serietà.⁵ Le fratture possono coinvolgere ogni livello del discorso e ogni tipo di convenzionalità (lessicale, morfologico, sintattico, semantico, logico, retorico, ecc.), così come possono pure riferirsi alle convenzioni comunicative (rituali, scenari, regole conversazionali, di buon costume, di sincerità/simulazione/dissimulazione, ed altre) e quelle più sottili del *non-dit* e delle presupposizioni. Ortensio Lando gioca consapevolmente con le fratture su tutti questi livelli, ai quali ne va aggiunto ancora uno: lo scrittore ama dare di sé un'immagine controversa, contraddittoria, turbata, provocatoria, lontana da ogni perbenismo facile, al di là della sua grande cultura libraria; si presenta volentieri in preda alla rabbia e allo squilibrio, come se volesse convincere i lettori a rinunciare a dare un senso coerente ai suoi scritti o a cercarvi un messaggio serio e univoco.

Il discorso giocoso landiano non si lascia, quindi, classificare in maniera inequivocabile, tanto di più che a Lando piacciono sottili giochi al quadrato che sembrano riservati ai soli "iniziati". La loro presenza si può intuire, ma non per questo porta al recupero di un significato concreto. L'autore sembra un maestro di quell'

artificio retorico che pertiene alle figure del pensiero, in cui data una sceneggiatura sociale o intertestuale già nota all'udienza, se ne mostra la

4] Cfr. L. Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, ediz. it. *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, traduzione a cura di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1977. Tra i lavori più recenti va comunque citato innanzitutto P. Schontjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

5] Cfr. C. Klapisch Dimou, *L'ironie dans le discours fictionnel*, tesi di dottorato di ricerca, relatore O. Ducrot, Paris, EHESS, 1985 (testo dattiloscritto depositato alla biblioteca della Sorbonne), p. 43: "l'ironie apparaît comme une infraction à la loi de cohérence qui interdit qu'au sein d'un même propos on trouve des éléments vers *r* et des éléments orientés vers *non-r*".

variazione senza peraltro renderla discorsivamente esplicita. Che il tacere la normalità violata sia tipica delle figure del pensiero, appare evidente nell'ironia. La quale, consistendo nell'asserire il contrario (di cosa? di ciò che è o di ciò che socialmente si crede?), muore quando il contrario del contrario venga reso esplicito. Al massimo, che si asserisca il contrario, deve venire suggerito dalla *pronunciatio*; ma guai a commentare l'ironia, ad asserire 'non-a', ricordando che 'invece a'. Che 'invece a' sia il caso tutto devono saperlo, ma nessuno deve dirlo.⁶

Là dove il discorso giocoso può segnare

un'ironica distanza critica, [...] seria e non ridicolizzante, [...] atta piuttosto a mettere in rilievo che a privare di valore, più analiticamente critica che distruttrice, [...] destinata a dare al lettore la possibilità d'interpretare e di valutare",⁷

Lando se ne serve alla perfezione, per distanziarsi – per lo meno in alcuni suoi scritti – da tutto e da tutti, lasciando ai suoi lettori il compito di riflettere e di decidere, senza suggerirgli nessuna cifra per qualsiasi decrittazione in chiave seria e tantomeno impegnata.⁸ Si tratterebbe pur sempre di una strategia discorsiva: ironizzare e parodiare verbalmente non significa automaticamente prendere una distanza seria e reale all'infuori del gioco testuale. Mettendosi in tale ironico distacco – che a volte tuttavia pare spazzato via o per lo meno compromesso dalla veemenza dello stile,⁹ in apparenza indomabile – lasciando il suo lettore perplesso e a volte perso nelle ricerche del vero

6] U. Eco, *Il comico e la regola*, "Alfabeta", 21 (1981).

7] Cfr. L. Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, "Poétique", n. 36 (1978), pp. 467-477.

8] "L'ironie ne substitut un sens à un autre sens, il s'agit d'afficher une différence, une distance par rapport à ce qui est énoncé" (C. Klapisch Dimou, *L'ironie dans le discours fictionnel*, cit., p. 9).

9] Cfr. p. es. O. Lando, *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia e altri luoghi, di lingua Aramea in Italiana tradotto*, ripresa dell'edizione veneziana del 1553, a cura di G. e P. Salvatori, Bologna, Pendragon, 1994, pp. 29-30: "Dura et mostruosa cosa mi parve che in Roma santa si comportassero tante meretrici et in tanta stima fussero et a tanta facultà pervenessero che paiano Reine (mercè dell'humana incontinentia et intemperantia) laquale lascia sovente mendicare i virtuosi, lascia miserabilmente languire i poveri infermi nelli spedali, et arricchisce le concubine, nodrica le carogne con offesa d'Iddio, con infamia del nome christiano et spesso con grave danno de' propri corpi", oppure O. Lando, *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000, Paradosso XXIII, p. 215-216: "perché cerca oggidì ognuno con espresse bugie e col mostrar false scritture di farsi dire illustre? perché tanto si contende e tanto hassi a male se ne le iscrizioni non si fa sempre menzione di questo falso lustrore? Deh, come è fortemente cresciuta questa vanità. [...] Oh quante cose mi persuaderebbe a scrivere il sdegno contra delli ambiziosi conceputo; ma lo rafrenarò poi che mi ravego d'essere scrittore de paradossi, e non di sattare."

messaggio, Lando potrebbe mettere in moto un meccanismo sovversivo nei confronti dell'intera tradizione culturale, il quale funzionerebbe senza troncane la questione dell'opposizione tra il gioco e la serietà. È vero che agli iniziati egli ricorda – seppur in maniera obliqua e facendo l'occhiolino – le idee che li accomunano e che vanno tenute presenti, mentre ai non iniziati egli mette di fronte una gamma di idee, di valori, di giudizi opposti e, incuriosendoli, li invita a riflettere. Resta da vedere se il critico di oggi è in grado di risolvere quell'enigma, al di là della costatazione delle virtuali potenzialità del testo, spesse volte in funzione del proprio impegno ideologico. Sennò, non rimarrebbe altro che fermarsi sul fatto che i famosi paradossi landiani ostentano bizzarrie e stranezze, ma in fin dei conti si riferiscono quasi sempre in ultima istanza a valori di fondo tradizionali e inconfutabili che ne risultano confermati.¹⁰

È possibile, però, liquidare così d'un colpo le affermazioni serie, gli accenti di critica sociale e gli echi di idee religiose in fermento? La maggior parte, in effetti, possono essere considerate tali solo se vengono arbitrariamente estratte fuori del contesto immediato in cui appaiono e viene completamente alterato il loro campo di riferimento; con la ricontestualizzazione in funzione di un topic esterno, non segnalato direttamente nel testo, esse acquisiscono un nuovo senso se ricollegate direttamente – a volte con qualche salto mentale – alle idee landiane espresse altrove o alle polemiche ideologiche dell'epoca. Evidentemente esse rientrano nelle abitudini dello scrittore di tornare sugli stessi argomenti con modalità diverse ma costantemente e in maniera a volte ossessiva; si tratta inoltre spesso di segnali allusivi intertestuali ben noti tra le strategie “classiche” applicate per aggirare la censura. A chi scrive sembrerebbe tuttavia esagerato considerarli strumenti di propagazione più o meno diretta di idee critiche e sovversive: il loro senso appariva chiaro a chi già conosceva e condivideva sia le stesse idee che le convinzioni del Lando.

Uno dei temi che negli scritti landiani ritornano sotto luce diversa e ambivalente è quello dell'eccellenza delle donne. Lando si riallacciava così al vivo dibattito sulla condizione femminile che verso la metà del Cinquecento raggiungeva il suo apice.¹¹ Valutazioni e giudizi

10] Cfr. P. Salwa, *Ortensio Lando and His Paradoxical Strategies*, in: *Polish Baroque, European Contexts*, Proceedings of an International Seminar held at The Institute for Interdisciplinary Studies “Artes Liberales”, University of Warsaw, June 27-28, 2011, a cura di P. Salwa, Warszawa, [s.n.], 2012, pp. 19-29.

11] L'elenco degli scritti sulle donne, pubblicati in Italia nel corso del secolo sedicesimo, riproposto abbastanza recentemente da Francine Daenens, cita ben 43 titoli apparsi tra il 1530

riservati al gentil sesso – osservazioni di diversa natura, mole e incidenza – ritornano in numerosi suoi testi, scritti durante un arco di tempo abbastanza lungo: a cominciare dalle *Forcianae questiones* (1535) e dal *Dialogo contro gli huomini letterati* (1541), attraverso i *Paradossi* (1543) e la *Confutatione dei Paradossi* (1545), fino alla *Sferza de' scrittori antichi e moderni* (1550) e al *Catalogo delle piu mostruose che si vedono in Italia* (1552). La questione ritorna in maniera più vistosa in *Una brevissima essortazione a gli huomini perche non si lascino superare dalle donne* (1545), pubblicata in appendice ad *Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne* di Vincenzo Maggi e in maniera più sfumata nei due volumi ai quali Lando mette indubbiamente mano, ma che vengono pubblicati come opere di donne: *Della vera tranquillità dell'animo* (1544) che porta il nome di Isabella Sforza e *Le lettere* di Lucrezia Gonzaga (1552).¹² Fra tutti questi testi merita attenzione anche l'ampio volume de *Le lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia, ne di dottrina alli huomini inferiori*, uscito a Venezia nel 1548 dai torchi di Gabriele Giolito e ridato alla luce anche l'anno successivo (*di nuovo stampate et con sommo studio riviste et in molti luoghi corrette*).¹³

Nonostante l'assenza di ogni conferma e la mancanza di versioni originali, le lettere furono subito considerate autentiche e relativamente presto attribuite alla penna di Ortensio Lando, il cui nome appare sia all'interno del volume che nell'apparato posto in conclusione, in maniera analoga a come avviene in altri scritti landiani. Pur non essendoci mai stata una prova formale che escludesse ogni dubbio, la paternità del testo è indiscussa.¹⁴ A favore di Lando parlano sia numerose caratteristiche testuali, nelle quali si può intravedere una fortissima

e il 1600. Cfr. F. Daenens, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in: *Trasgressione tragica e norma domestica: esemplari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, a cura di V. Gentili, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1983, pp. 11-50. Si tratta in sostanza di una ripresa e di un aggiornamento della bibliografia proposta nel 1956 da Conor Fahy (C. Fahy, *Three Renaissance Treatises on Woman*, "Italian Studies", XI, pp. 30-55).

- 12] I limiti e la natura della paternità di Lando, nonché il vero senso dell'operazione rimangono sempre oggetto di discussione, cfr. la recente edizione critica L. Gonzaga, *Lettere. Vita quotidiana e sensibilità religiosa nel Polesine di metà Cinquecento*. Con Appendice di nuovi documenti, a cura di R. Bragantini e P. Griguolo, Rovigo, Minelliana, 2009.
- 13] *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli huomini inferiori*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1548.
- 14] A questo proposito cfr. N. Bellucci, *Lettere di molte valorose donne... e di alcune pettegolette, ovvero: di un libro di lettere di Ortensio Lando*, in: *Le "carte messagiere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 255-276. Più recentemente la questione torna nel

impronta individuale che contraddistingue nettamente questo autore, per altro sfuggente a interpretazioni univoche, sia le varie allusioni che si richiamano “a vicenda” fra questo e altri testi firmati dal Lando, sia la ripresa di altri temi e motivi ricorrenti ostinatamente nelle opere landiane – non solo quello dell’eccellenza delle donne –, sia infine frequenti e precisi riferimenti a ambienti e reti di relazioni di cui Lando certamente faceva parte e che conosceva bene.¹⁵ Tuttavia, ogni discorso sulla paternità delle *Lettere di valorose donne* deve tener nel giusto conto – direi in primo piano – quelle caratteristiche peculiari della scrittura cinquecentesca che da qualche tempo vengono ribadite con insistenza dalla critica, soprattutto in relazione a questo preciso tipo di letteratura: si tratta spesso di una ricomposizione di elementi già usati, di nuove combinazioni di materiali di riciclaggio, di una ritessitura di fili ricavati da altri testi.¹⁶

Per un certo tipo di prodotti letterati cinquecenteschi, messi assieme con quasi sistematico prelievo da testi altrui, la figura dell’autore ha connotati almeno sfuggenti – scrive il curatore di una moderna edizione critica –: la mano dell’autore, se la si vuol riconoscere *iuxta propria principia*, andrà cercata allora non nei singoli numeri, ma nell’orditura dell’insieme, nell’embranchatura che confeziona il libro, e gli conferisce aspetto di prodotto finale.¹⁷

A maggior ragione ciò si applica ad un’antologia in cui la forma e il messaggio del libro nel suo insieme appartengono senza alcun dubbio alle cure di chi è responsabile della scelta delle singoli componenti e del loro rispettivo “montaggio”. Sarebbe, certo, interessante capire

brillantissimo saggio di S. Pezzini, *Dissimulazione e paradosso nelle «Lettere di molte valorose donne» (1548) a cura di Ortensio Lando*, “Italianistica”, 31, n. 1 (1991), pp. 67-83.

- 15] A quest’ultimo proposito cfr. F. Daenens, *Donne valorose, eretiche, finte sante. Note sull’antologia giolittina del 1548*, in: *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma, Viella, 1999, pp. 181-207.
- 16] Per citare Lina Bolzoni: “la letteratura viene vista come un gioco combinatorio, come una ruota da cui non si può uscire, come un mondo in cui tutto è stato detto, un universo di parole in cui tutto è stato scritto. Non resta dunque che ricombinare insieme frammenti strappati qua e là e sbandierare la novità del prodotto sperando che l’*ars combinatoria* così praticata generi un’arte della trasmutazione, produca appunto, quasi alchimisticamente, il nuovo. [...] La confezione di un libro, in altri termini, il modo in cui l’oggetto libro viene messo in circolazione sul mercato editoriale, sono un indicatore preciso di come la letteratura viene non solo realizzata, ma appunto anche letta e recepita ... (L. Bolzoni, *Il mondo utopico e il mondo dei cornuti: Plagio e paradosso nelle traduzioni di Gabriel Chappuys*, “I Tatti Studies. Essays in the Renaissance”, vol. 8 (1999), pp. 171-172).
- 17] R. Bragantini, *Introduzione a: L. Gonzaga, Le lettere*, cit., pp. XIV-XV.

come funzionasse esattamente l'“officina” del curatore, con il meccanismo di eventuali prelievi, riscritture e scritte in proprio (e sappiamo che in numerose antologie cinquecentesche tutto ciò si può ritrovare all'interno della stessa opera), nonché le finalità delle scelte e dell'uso dei singoli microtesti, ma le modalità del “processo produttivo” non pregiudicano in maniera significativa le caratteristiche e la qualità del prodotto.¹⁸

Che la raccolta dovesse riferirsi al dibattito in corso, cui Lando già aveva contribuito, benché in misura assai modesta, lo conferma anche la dedica in cui l'anonimo presentatore – ma quasi sicuramente Lando che ritorna, come è solito fare, sui propri passi – si schiera contro “le maligne lingue nemiche degli honori femminili” affinché “sbigottite si rimanessero di mordere et di lacerar le donne, anzi, letto che havessero coteste lettere, imparassero hormai a riverire et honorare questo nobil sesso”.¹⁹ Il dibattito sulla “questione femminile”, al quale partecipavano quasi esclusivamente gli uomini e di cui oggi non sono ancora chiari tutti gli sviluppi – in particolare non è chiaro in quale misura si trattasse di una *querelle* letteraria e piuttosto astratta, ed in quale invece di una vera rivisitazione di fondamentali principi e pratiche sociali – accompagnava importanti cambiamenti nella percezione culturale delle donne e dei loro ruoli.²⁰ In particolare stava diventando più vistosa la presenza delle donne nel mondo delle lettere: non solo destinatarie di liriche convenzionali e eroine di narrazioni moralizzanti, ma anche protagoniste attive della vita letteraria: autrici, consumatrici, committenti e mecenati. In tale contesto sarà d'uopo ricordare che entro non moltissimi anni – nel 1559 – avrà un discreto successo un'antologia poetica “al femminile”, apparsa questa volta a Lucca, di testi poetici scritti esclusivamente dalle donne, fra cui alcune conosciute direttamente dal Lando. Le *Rime diverse di alcune nobilissime e virtuosissime donne*, pubblicate da Ludovico Domenichi, contengono componimenti firmati da ben 53 poetesse, di cui 35 si rivolgono a interlocutrici dello stesso sesso.²¹ Una trentina d'anni dopo

18] Si veda comunque F. Daenens, *Donne valorose, eretiche, finte sante*, cit., p. 182.

19] Cito secondo la seconda edizione veneziana del 1549.

20] Una luce nuova sull'argomento viene dai recenti studi dedicati alla letteratura femminile e alla rivendicazione della femminilità da parte di diverse autrici, per le quali certamente non si trattava di argomenti teorici e astratti. Si veda a questo proposito p. es. il ricco volume di saggi *Strong Voices, Weak History. Early Women Writers and Canons in England, France and Italy*, a cura di P. Joseph Benson e V. Kirkham, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

21] Cfr. G. Scarlatta Eschrich, *Women Writing Women in Lodovico Domenichi's Anthology of 1559*, “Quaderni d'italianistica”, vol. XXX (2009), n. 2, pp. 67-86.

che erano apparse *Le lettere di molte valorose donne* usciranno a Venezia le lettere di una famosa e colta cortigiana onesta, Veronica Franco, che pubblicherà pure delle *Rime* in cui – approfittando anche della sua posizione particolare – non esiterà ad usare anche toni piuttosto audaci.²² Senza dubbio, quindi, la raccolta epistolare con la firma del Lando era destinata ad un mercato che – come scrive Novella Bellucci –

era pronto per quest'operazione (e pronto lo era senz'altro, vista la tendenza all'affermazione di un protagonismo femminile nella letteratura e l'interesse alla discussione sul modello 'donna' di cui testimonia anche la gran mole di trattati); ma anche erano aumentate le donne destinatarie-consumatrici di letteratura femminile).²³

Le lettere di molte valorose donne appaiono come l'espressione per eccellenza di un mondo femminile che in questa sede sembra completamente staccato, alternativo e parallelo a quello maschile. Si tratta di missive scritte esclusivamente da donne e indirizzate esclusivamente ad altre donne, anche se vi si parla di conversazioni avute con uomini della stessa cerchia.²⁴ È una prospettiva che sembra imposta dal dibattito al quale abbiamo accennato, in cui il più delle volte i due mondi – maschile e femminile – vengono concepiti come direttamente contrapposti e in cui optare per la superiorità dell'uno o dell'altro sesso non significa mai mettere in discussione questa contrapposizione di fondo. Ma la raccolta si iscrive contemporaneamente in un altro filone in voga: quello delle raccolte epistolari, iniziato con la pubblicazione dell'epistolario aretiniano nel 1538. Il precedente più diretto sembra l'antologia curata da Paolo Manuzio e apparsa nel 1542 con il titolo *Le lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie*, in seguito più volte ristampata ed ampliata, alle quali "le valorose donne" farebbero da contrappeso.²⁵ Ci sarebbe, però, subito una differenza da annotare: mentre nella dedica del volume

22] Cfr. il mio articolo *Veronica Franco et la dignité d'une courtisane*, "Italique", XXV, 2012, pp. 235-259.

23] Cfr. N. Bellucci, *Lettere di molte valorose donne...*, cit., p. 257.

24] A differenza dell'antologia domenichiana in cui solo il 60% dei testi si riferiva alle relazioni tra le sole donne.

25] Cfr. M.K. Ray, *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2009, pp. 35-42.

manuziano si auspicava che lettere potessero servire ad altri uomini da esempio da imitare

con utilità commune perché così porgeranno ardire alla industria di quei che sanno, et quei che non sanno, gli haveranno obbligo potendo da questi essempli ritrar la vera forma del ben scrivere

quelle attribuite alle donne avrebbero dovuto un po' scherzosamente sbigottire "le maligne lingue", ma non se ne prevedeva l'imitazione da parte delle lettrici.²⁶ Ammirabile sembra comunque l'abilità con cui Lando si dimostra capace di sfruttare le tendenze di moda nel mercato librario per proporre un prodotto di successo. Così *Le lettere di molte valorose donne*, situate all'incrocio delle mode e dell'inconfondibile marchio individuale dell'autore, invitano a diverse letture in chiavi diverse. Analogamente a quanto accade con altri testi dello scrittore, le varie prospettive non si escludono a vicenda, ma si sovrappongono, a volte in maniera "pacifica", a volte creando tensioni e incongruenze di cui l'autore sembra compiacersi in modo del tutto particolare. Sono pure letture proposte a lettori diversi, più o meno iniziati alle scritture landiane, al corrente delle sue svariate attività, nonché delle sue convinzioni relative a determinate problematiche presenti nei dibattiti intellettuali dell'epoca.

Lasciando da parte le interpretazioni più specifiche della raccolta – che si lascerebbe leggere nei modi più svariati: come manuale di epistolografia privata e quotidiana o semplicemente come un prontuario di missive modello per consuete occasioni di vita sociale e familiare, come rappresentazione di vita sociale e di una reale rete di relazioni, come libro di esercizi scherzosi di varia erudizione, oppure, infine, come manifestazione di idee, esperienze e interessi concreti disparati, dalla ricerca di una religiosità nuova, all'educazione dei figli, alla cura della salute, alla moda, ai buoni costumi, al governo della casa e della famiglia,²⁷ per citare solo alcune possibilità – il lettore può scegliere di seguire le linee di argomentazione a favore dell'eccellenza delle donne, conformemente

26] Cito dall'edizione del 1544, *Le lettere volgari di diversi nobilissimi buomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie*, nuovamente ristampate et in più luoghi corrette, in Vinegia, 1544, c. 2 v°.

27] Un elenco di varie possibilità di lettura e d'interpretazione viene presentato in: M.K. Ray, *Writing Gender in Women's Letter Collections*, cit., cap. 2: "Female Impersonations: Ortensio Lando's *Lettere di molte valorose donne*", pp. 77 e sgg. Non tutte le ipotesi dell'autrice sembrano tuttavia plausibili.

a quanto apertamente imposto dal titolo e dalla dedica al volume, e ribadito ancora in chiusura da ben cinque componimenti poetici con firme celebri. Le lettere scelte e citate come esemplari saranno testimonianze che dovranno parlare a favore delle loro autrici, non certo delle donne in generale. Frequentemente, infatti, l'obiettivo della lettera è appunto quello di ammonire, di criticare, a volte addirittura di condannare altre donne certamente lontane dall'essere eccellenti. L'eccellenza è quindi appannaggio di alcune donne soltanto, per di più contrastante con le mediocri qualità delle altre. Tale prospettiva non si discosta da ciò che Lando aveva dichiarato in precedenza e il lettore avvertito dovrebbe ricordarsi per lo meno che un'argomentazione intesa a dimostrare "che la donna è di maggior eccellenza che l'uomo" si trovava già tra i suoi paradossi che per la maggior parte carpiavano l'attenzione ostentando la propria assurdità.²⁸ Questa volta tuttavia – insolitamente per la scrittura "paradossale" – la tesi serviva a Lando più che altro per presentare una specie di breve trattatello *de mulieribus claris* di sua conoscenza, una *laudatio* in cui con entusiasmo ma in modo alquanto generico esaltava le virtù tradizionali – le qualità morali, spirituali e intellettuali, la prudenza, l'alta cultura, la cortesia – di varie protagoniste di alta società che egli aveva avuto modo di conoscere e ammirare, e di cui ora stendeva una sorta di catalogo. Andava quindi forse semplicemente presa alla lettera la qualifica di "sentenza fuori del comun parere" che accompagnava i paradossi e che in questo caso poteva significare solo una verità non riconosciuta comunemente. Le lodi dell'eccellenza femminile seguivano di poco, però, un altro paradosso, di tono classicamente e decisamente misogino – "Non esser da dolersi se la moglie si muoia e troppo stoltamente far chiunque la piange" – in cui il Lando affermava che "il perder moglie sia come come perdere la rogna, l'asma, la febre o l'anguinaglia, perdita veramente da ralegrarsi più tosto che da tristarsi".²⁹ Ancora prima, dimostrando che "non essere cosa detestabile né odiosa la moglie disonesta", sosteneva che "la pudicizia della moglie faccia che elle sieno troppo imperiose, troppo ardite e che de' mariti non abbino veruno timore" il che le rende insopportabili".³⁰ Parlando del gentil sesso, l'autore si diverte quindi a usare toni opposti e in fondo tutt'e due convenzionali e esagerati. Così, anche il motivo dell'eccellenza delle donne diventa oggetto dei soliti giochi landiani con le contraddizioni volute, le

28] Cfr. O. Lando, *Paradossi*, cit., Paradosso XXV, pp. 223-236.

29] Cfr. *ivi*, Paradosso XXI, p. 201.

30] Cfr. *ivi*, Paradosso XI, p. 157.

provocazioni fino all'assurdo, il ricorso esagerato al complimento artificioso e salottiero.

Molti dei nomi femminili citati nei *Paradossi* tornano nelle *Lettere di valorose donne* come per dare più concretezza alle precedenti lodi, con gli esempi delle missive a illustrare le vere e svariate virtù delle loro autrici. La raccolta poteva ben funzionare come una specie di catalogo encomiastico anche grazie all'indice alfabetico messo alla fine del volume. Accanto alle figure illustri ce ne sono tuttavia anche molte altre, minori e difficilmente collocabili nella storia cinquecentesca a noi nota, mentre alcune delle protagoniste del volume restano addirittura anonime, segnalate con le sole iniziali. Le valorose protagoniste landiane, oneste e cortesi, raffinate e sensibili, erudite e consapevoli di sé, non assomigliano in realtà, tranne pochissime eccezioni, né alle *savantes*, né alle eroine, né alle sante. Le qualità che manifestano possono essere molto diverse e il loro valore può conoscere moltissimi gradi e diverse sfumature – da donna “virago” a donna “angelo del focolare”³¹ – ma raramente si pone in stridente contrasto con le esigenze della vita familiare, sociale, mondana. Le donne esemplari non sono delle ribelli, le loro aspirazioni non sembrano tali da mettere in pericolo la società in cui vivono; al contrario, si dimostrano sempre sensibili alle esigenze di una pacifica convivenza, della pace e della concordia. Nella maggior parte dei casi esse non ambiscono soprattutto a eguagliare e tantomeno a sostituire gli uomini in qualsiasi cosa, a differenza di questi ultimi tendono a ignorare le tensioni tra i due sessi e raramente alludono alla *querelle des femmes*. Ciò non vuol dire che non sappiano far resistenza quando la situazione lo richiede, ma il più delle volte sono pronte o addirittura votate a compromessi, smentendo quegli accenti misogini che parevano divertire il Lando dei *Paradossi*. I temi che sollevano nelle loro lettere spesse volte riguardano direttamente la loro sfera privata – sotto tale luce viene considerata di solito sia la sfera religiosa, che la questione dell'emancipazione per mezzo dello studio e della cultura – e ai contatti esclusivamente femminili esse confidano i loro vagheggiamenti più intimi, offrendosi a vicenda appoggio e consiglio nelle questioni più svariate e creando un'atmosfera di solidarietà donnesca.³² Molte lettere sembrano inoltre “estensione” o continuazione di conversazioni salottiere e dialoghi cortesi, reazioni a quanto sentito dire o detto a voce tra amici.

31] Cfr. S. Pezzini, *Dissimulazione e paradosso*, cit., p. 70.

32] Nella stesura e nell'impostazione del libro cruciale rimane tuttavia la presenza maschile sulla quale ritorneremo in seguito.

In molte appare sullo sfondo non solo un'intensa vita sociale, ma anche un ambiente familiare di solito accogliente e amorevole, mariti teneri, premurosi e comprensivi. Ciò che sembra distinguere le donne scelte dal Lando è il modo di affrontare le situazioni in cui si trovano, assumendo con responsabilità agli obblighi imposti dalla tradizione, e preoccupandosi di far nel migliore dei modi ciò che si deve fare. La gamma dei temi affrontati nelle lettere firmate da 181 donne è necessariamente assai ricca, ma si tratta sempre di questioni afferenti alle pratiche quotidiane, affrontate con costante serietà e senso di responsabilità. Le esitazioni e i dubbi, le richieste di consiglio e di parere fanno parte integrante di questa maniera di porsi con coscienza di fronte alle esigenze quotidiane.

L'immagine non è, però, solo positiva e adulatoria. A parte le critiche serie, a volte assai severe, rivolte in maniera diretta a quelle donne che non adempiono dovutamente ai loro obblighi, e a parte qualche brano evidentemente scherzoso, parodistico o autoironico, che vale come invito ad una lettura "obliqua" e serve per ricordare l'impostazione della raccolta,³³ il Lando trova modo di intromettere a tutti i livelli delle *Lettere di valorose donne* delle incrinature che sconvolgono la coerenza del discorso e insinuano nel lettore dei dubbi circa i limiti dell'eccellenza di quelle donne che in apparenza sembrerebbero esemplari. Quante volte le gratuite moralità e gli ammonimenti intimidatori fanno pensare a certe terribili figure femminili ficcanaso? Quante volte le numerose lettere consolatorie, con i loro ragionamenti artificiosi e eruditi, comunicano in realtà una fredda indifferenza, forse contraria agli intenti di chi scrive, e si risolvono in formule di circostanza? Quante volte la "dottrina" diventa astratta e solo verbale, mentre l'"eloquenza" sembra priva di contenuto e arbitraria, inadatta alla situazione? In più, privando le lettere delle date di stesura, Lando le rende spesso "incollocabili", così mentre da una parte esse diventano universali, dall'altra, prive di concretezza, vengono confinate alla categoria di "moduli" impersonali e ripetitivi.

Le incrinature della coerenza sono tante.³⁴ La raccolta si apre con una lettera d'ammonizione firmata Isabella Sforza – che negli scritti landiani diventa un vero simbolo dell'eccellenza femminile – e destinata a Bona Sforza, regina di Polonia. Sembra una missiva inventata giusto al momento della pubblicazione del volume: nel 1548 moriva il marito di

33] Cfr. p. es. S. Pezzini, *Dissimulazione e paradosso*, cit., p. 77.

34] Cfr. ancora *ivi*, p. 70 a proposito della coerenza stilistica.

Bona, Sigismondo I, e la vedova poteva aspirare a prendere in mano il massimo potere sul vasto Stato polacco-lituano. E tuttavia, a parte la stretta coincidenza temporale, sembra alquanto fuori luogo, artificioso e inutile quest'atteggiamento di superiorità nei confronti di una cugina più anziana di quasi dieci anni, nota per la sua cultura e per i talenti politici, figlia legittima – a differenza della stessa Isabella – di un ramo più importante della casata, e ben superiore nella gerarchia sociale. In un'altra lettera Isabella esorta le altre donne alla virtù e allo studio, ma la sua preoccupazione maggiore sembrerebbe quella di non temere le critiche degli uomini e soprattutto di vincere la gara a parole con l'altro sesso. A chiudere la raccolta è ancora una missiva di Isabella in cui molto spazio viene dedicato alle buone maniere da inculcare nei giovani e si fa più attenzione al modo di pulirsi civilmente il naso che alle virtù civili. Un'ombra d'ironia sembra innegabile in quell'appiattimento, come sembra pure innegabile in una lettera di Isabella Gonzaga in cui la mittente cerca di convincere una giovane ebrea a battezzarsi, inducendo i classici argomenti di ordine religioso, per poi tradire il suo (vero?) intento di voler combinare il matrimonio della destinataria con un giovane di sua conoscenza vivamente interessato.³⁵ E prive d'ironia non sono neanche numerose lettere moralizzanti in cui si riprovano le solite pecche considerate tipicamente donnesche: pettegolezzi, indiscrezione, parola facile e sconsiderata. Beltà, valor, ingegno e arte – citate nel sonetto di Lodovico Dolce posto alla chiusura della raccolta e viste con le loro facce di Giano – diventano così oggetto di un distacco ironico o umoristico. In fin dei conti è lo stesso autore che tiene in mano tutte le redini ed è lui anche il vero autore dell'eccellenza delle "sue" donne: "Donne, [...] voi non sareste immortali, se la nobil pietosa di lui cura non raccoglieva dei vostri spiriti i sali", "Lando, io non so, se più vi deve Amore o le donne che volser da voi tanto – [...] quell'altre havran per voi perpetuo honore" – scrivono Pietro Aretino e Francesco Sansovino in altri sonetti di chiusura.

Tutto ciò provoca un certo universale disagio degli studiosi, desiderosi di ricondurre la varietà di toni ad un qualche messaggio unitario. Tuttavia, se nell'interpretazione dei testi landiani si scartano operazioni arbitrarie come quella di fare una netta distinzione tra gli enunciati seri e quelli giocosi o ironici, se si evitano congetture indimostrabili come generiche ipotesi circa riferimenti e sceneggiature riservate alla sfera del non-detto, secondo le sofisticate figure del pensiero, perché evidenti

35] Cfr. *Le lettere di molte valorose donne*, cit., c. 4.

soltanto agli iniziati di cui oggi nessuno fa parte, se si rinuncia ad attribuire all'autore comportamenti nicodemici non certificabili per definizione, allora sembra di trovarsi di fronte a testi ancora più enigmatici. Ma risolvere l'enigma non significherebbe forse tradire l'intenzione dell'autore? È davvero così scontato che ogni enigma testuale debba avere una soluzione, un senso riducibile ad una ideologia esterna? Se il significato ultimo viene in continuazione differito,³⁶ forse lo sarà all'infinito e si tratta solo di accettare questo gioco un po' cerebrale. Se invece quell'incessante distanziarsi da tutto e da tutti dovesse celare un generale *mal du siècle* dell'autore – nascosto dietro il sarcasmo e solo di rado proromponente in qualche battuta – il Lando sarebbe un maestro della dissimulazione. E se il bello sta nel fatto che non lo si saprà mai di sicuro, non sarebbe d'uopo applicare il sano principio di "economia" dell'interpretazione?

La raccolta de *Le lettere di molte valorose donne* è un libro che sembra fatto da un uomo per altri uomini, in cui il mondo femminile sembra sottoposto ad un'attenta osservazione e alla valutazione da parte del sesso forte. L'eccellenza delle donne vi prende quindi la forma auspiciata dal sesso "in concorrenza". Sarebbe difficile, tuttavia, trovare nella raccolta delle opinioni, delle informazioni o degli argomenti nuovi rispetto a quanto già detto tante volte prima. In quale veste si pone dunque l'autore nei confronti del suo pubblico? Chi vorrebbe convincere e di che cosa? La risposta dovrebbe forse andare in un senso diverso: Lando non avrebbe potuto aspirare a contribuire con questo volume in maniera significativa al dibattito in corso sulla condizione femminile. Ai suoi amici e alle sue amiche poteva offrire un'operetta in parte encomiastica, e in parte contenente una cronaca spicciola di un ambiente che si conosceva bene e che a sua volta sapeva leggere tra le righe. Al pubblico più generale poteva proporre un volume alla moda, giochi di erudizione e divertimenti, soluzioni stilistiche utili, sperando in un successo commerciale. E sono queste constatazioni che potrebbero forse indicarci in questo caso i limiti dell'interpretazione.

36] Cfr. F. Daenens, *Superiore perché inferiore*, cit., p. 16.

VECCHIE IDEE E NUOVO CONCETTISMO – I PARADOSSI DI ORTENSIO LANDO

Quando nel 1543 il volume dei *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, firmato da Hortensius, cioè Ortensio Lando, uscì a Lione, il suo successo fu immediato.¹ Già l'anno successivo i *Paradossi* vennero pubblicati e ristampati altre due volte a Venezia; nel 1545 seguirono altre edizioni veneziane e l'opera continuò a essere riproposta ai lettori con una certa regolarità per decenni. In breve tempo i *Paradossi* vennero tradotti in francese e in inglese.² Sulla scia di quel successo editoriale il Lando pubblicò nel 1545 a Venezia una *Confutatione del libro de Paradossi nuovamente composta e in tre orazioni distinta*.³

Nella dedica dei *Paradossi* a Cristoforo Madruzzo, vescovo di Trento e amministratore di Bressanone, l'autore sottolineava il carattere piuttosto leggero e divertito della sua opera, scritta "l'estate passata non per acquistarne fama, ma sol per fuggir la molestia del caldo" e "non toscanamente, come oggidì s'usa di fare, ma [...] nella forma che solito sono di parlare con e miei più familiari amici", "in un stile rozzo

-
- 1] Anche in questo caso l'autore usò, come era solito fare, una "cifra" divertita e facilmente decifrabile: *Suisnetrob tabedul*, cioè, letto nel senso contrario, *Hortensius ludebat*. Cfr. O. Lando, *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000. Esiste anche una versione anastatica dell'edizione originale: [O. Lando], *Paradossi*, ristampa dell'edizione Lione 1543, presentazione di E. Canone e G. Ernst, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
 - 2] Cfr. C. Estienne, *Paradoxes, ce sont propos contre la commune opinion: debatus en forme de declamations forenses: pour exercer les jeunes advocats en causes difficiles*, Paris, 1553 (l'edizione critica moderna: [C. Estienne], *Paradoxes*, édition critique par T. Peach, Genève, Droz, 1998); A. Munday, *The Defence of Contraries*, London, 1593 (ristampa anastatica: Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum; New York, Da Capo Press, 1969).
 - 3] Cfr. [O. Lando], *Confutatione del libro de Paradossi nuovamente composta et in tre orationi distinta*, Venezia, 1545.

e zotico”.⁴ Accanto a queste espressioni piuttosto convenzionali e alle solite dichiarazioni di circostanza, Lando trovava modo, però, di alludere nella lettera dedicatoria dietro il velo della dovuta modestia sia alla “prudenza e dottrina”, che all’eloquenza della sua opera. Pure l’inizio della *Confutatione* lascia capire che il significato e la portata dei *Paradossi* non si esaurissero nel loro carattere giocoso e in un divertimento dotto e intellettuale. Ricordando il piacere che si poteva prendere nel leggerli, il confutatore si presenta ora come “molto più dotto e più eloquente” del suo avversario e invitando la dedicatoria dell’operetta a “trastullarsi alcuna fiata con la presente lezione”, per schivare la nostalgia del marito assente, non manca di assumere toni seri, evocando la possibilità di un influsso nefasto del libro cui si riferisce:

laonde altro che menzogne non si potevano esser insegnate dal pestilenzioso autore dei *Paradossi* [...], non ho potuto contenermi di non temer alle volte che le altrui persuasioni non fusser possenti a perturbarvi l’intelletto e indurvi a credere per vero quel che falsissimo fusse da ciascun dotto reputato

e del suo autore:

ho alle volte scioccamente creduto che con magiche operazioni egli potesse pervertir gli intelletti vostri e del diritto conoscimento privargli.⁵

In quel gioco di criptoautocritica e criptoautodenigrazione – certamente divertentissimo per gli amici – il Lando della *Confutatione* caratterizza il Lando dei *Paradossi* come uomo

di statura piccola, anzi che grande, di barba nera e affumicata, di volto pallido, tiscuccio e macilento, d’occhio torbido e poco acuto, di favella e accento lombardo quantunque molto si affatichi di parer toscano, pieno d’ira e di disdegno, ambizioso, impaziente, orgoglioso, frenetico e incostante, [...] di rozzi costumi e zotica natura,

ma non dimentica di informare il lettore che nonostante tutto lo strano personaggio seppe guadagnarsi “la grazia dei più illustri

4] O. Lando, *Paradossi*, a cura di A. Corsaro, cit., p. 81-82 (tutte le citazioni dei *Paradossi* secondo quest’edizione).

5] [O. Lando], *Confutatione*, cit., c. 3 r^o e v^o.

cavalieri e delle più valorose dame che abbia ormai tutta l'Italia”, mentre i *Paradossi* furono stampati in mille volumi

li quali per Italia a briglia sciolta – come si dice – correndo, di strane bugie la riempiono; ma che dico io per Italia [...] peggio è che hanno di loro mortal veneno amorbata tutta la Francia, anzi tutta l'Europa.⁶

Le varie allusioni e la loro incoerenza invitano ovviamente il lettore e il critico a rischiare tentativi di individuazione e di decrittazione di messaggi celati, soprattutto se si tiene conto dell'impegno ideologico del Lando nel propagare in Italia le idee di Erasmo, nel frequentare attivamente gli ambienti eterodossi dell'Italia settentrionale, nel tradurre in italiano l'*Utopia* di Tommaso Moro.⁷ Il compito può sembrare arduo. Nel suo saggio dedicato al paradosso nell'epoca del Rinascimento Archibald Edward Malloch scrive:

In realtà i paradossi non hanno affatto una loro natura, sono nullità. [...] Come argomenti non esistono affatto, sono deliberate perversioni di argomenti. [...] Sono una presa in giro dell'intelletto come un'illusione ottica è una presa in giro dell'occhio.⁸

Jean-Claude Margolin, invece, ribadisce il fatto che nei paradossi ricorrono di solito nozioni contrarie ma non contraddittorie, mentre il paradosso stesso “colpisce il lettore per fargli aprire gli occhi [...], la funzione fondamentale del paradosso consiste nello svegliare la mente addormentata tra gli stereotipi”.⁹ Ciò non significa, a mio parere, che il paradosso non possa essere usato a fini di argomentazione, ma la questione resta delicata. È più facile che esso serva come elemento sovversivo, mezzo di confutazione o per lo meno di confusione, per

6] Ivi.

7] Cfr. S. Seidel Menchi, *Spiritualismo radicale nelle opere di Ortensio Lando attorno al 1550*, “Archiv für Reformationsgeschichte”, LXV, 1974, pp. 210-277; Ead., *Sulla fortuna di Erasmo in Italia: Ortensio Lando e altri eterodossi della prima metà del Cinquecento*, “Rivista storica svizzera”, XXIV, 1974, pp. 537-634; Ead., *Chi fu Ortensio Lando?*, “Rivista Storica Italiana”, anno CVI (1994), fasc. III, pp. 501-564.

8] “The paradoxes do not really have natures at all; they are nothings. [...] As arguments they do not exist at all; they are deliberate perversion of arguments. [...] They tease the intellect as an optical illusion teases the eye”. (A.E. Malloch, *The Techniques and Function of the Renaissance Paradox*, “Studies in Philology”, LIII, 1956, pp. 191-203).

9] Cfr. J.-C. Margolin, *Le paradoxe est-il une figure de rhétorique?*, “Nouvelle revue du XVIe siècle”, VI, 1988, pp. 5-14.

invalidare piuttosto che per convalidare un'affermazione o una convinzione.¹⁰ Quando poi entrano in gioco pure l'ironia e una voluta ambiguità – caratteristiche frequentissime del discorso landiano – non è possibile pensare a quella chiarezza o addirittura univoca ridondanza del messaggio che sarebbe il fondamento della persuasione ideologica o della scrittura *à thèse*.¹¹ Per Susanna Seidel Menchi, che si occupò dei testi landiani a carattere religioso, in cui non mancano “le pazzie che l'autore vi ha inserite”,¹² il modo di argomentare dello scrittore risulta spesso volte “ambiguo, non compromettente, suscettibile di diverse interpretazioni, atto a insinuar dubbi, ad alimentare ansie, a pungolare coscienze inquiete”.¹³ Sarebbe difficile aspettarsi qualche cosa di diverso proprio nei *Paradossi*, e soprattutto in un'epoca che fece del nicodemismo, della simulazione e della dissimulazione la sua parola d'ordine. Non è quindi sorprendente che nelle interpretazioni recenti dei *Paradossi* o si sottolinea appunto il loro carattere genericamente sovversivo – rivolto contro la tradizionale cultura libresca, vista come atta a dimostrare e capace di provare e giustificare ogni assurdità –, oppure si attribuisce un'importanza fondamentale alle allusioni piuttosto minute e spesso volte poste in secondo piano in cui si lascia intravedere un'eco delle convinzioni religiose dell'autore vicine all'eterodossia e delle sue simpatie erasmiane. Il denominatore comune rimane l'immagine di un autore costantemente e profondamente impegnato a favore di una determinata ideologia, o meglio di determinati valori universali – in quel tempo e in quei luoghi pericolosi – che egli tenta di propagare attraverso diverse forme di scrittura e con maniere ambigue, in modo da schivare le insidie della censura e gli attacchi degli avversari.¹⁴ Le stesse conclusioni sembrano risultare dalle analisi delle traduzioni più o meno coeve dei *Paradossi*.

10] Cfr. C. Perelman, *Il dominio retorico: retorica e argomentazione*, trad. it. M. Botto e D. Gibelli, Torino, Einaudi, 1981 (ediz. orig. *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, J. Vrin, 1977).

11] Cfr. S. Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

12] G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Venezia 1796, t. VII, p. 794 (cito secondo il saggio di S. Seidel Menchi, *Spiritualismo radicale*, cit.).

13] Cfr. S. Seidel Menchi, *Spiritualismo radicale*, cit., p. 217.

14] Si veda p. es. la brillante lettura in questa chiave della finta antologia epistolare attribuita al Lando – *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non essere ne di eloquentia ne di dottrina alli homini inferiori*, Venezia, 1548 – fatta da F. Daenens, *Donne valorose, eretiche, finte sante. Note sull'antologia giolittina del 1548*, in: *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarri, Roma, Viella, 1999, pp. 181-207.

Tuttavia, di fronte al carattere piuttosto vago di certe valutazioni, nonché alla notevole diversità delle opinioni dei critici, non si può evitare che sorga qualche dubbio. Così, a proposito dei *Paradossi* landiani in versione francese tutti sembrano unanimi nell'affermare che – anche qualora si tenga conto delle usanze dell'epoca, così diverse dalle nostre – essi non sono semplicemente una traduzione camuffata, bensì una riscrittura.¹⁵ Ma mentre da un lato c'è chi rimprovera decisamente agli studiosi di “sminuire la portata ideologica dell'operazione culturale” realizzata dal traduttore-coautore e vi trova

competenze in senso lato culturali più generali, soprattutto le aggiunte di critica sociale e di costume, e un ripetuto ammonimento a misurare gioie e dolori sul metro dell'eternità riparatrice”,¹⁶

oppure chi con maggior cautela ritiene che egli più modestamente “se montre capable d'apercevoir derrière la feinte naïveté des *Paradossi* le noyau philosophique qui les informe, et de le mettre en relief”,¹⁷ dall'altro c'è chi nota aspetti addirittura opposti, affermando che

by erasing Lando's linguistic, ideological and religious meaning and placing emphasis on the importance of sound reasoning, [he] brought the rhetorical paradox back to its original, sophistic usage and the legal milieu of the courtroom [and] neutralised the two potentially subversive Erasmian principles that constitute the original framework of *Paradossi*, giving the text a didactic structure and a practical function.¹⁸

Non si può fare a meno di chiedersi se le divergenze di valutazione non siano almeno in parte effetto delle difficoltà nell'afferrare quell'“original framework” o quel “noyau philosophique” (da notare la vaghezza delle espressioni), la cui presenza rimane in realtà piuttosto suggerita e sospettata che constatata, grazie ad un discorso che

15] A proposito della traduzione francese dei *Paradossi*, cfr. il saggio *Ortensio Lando e la versione francese dei suoi Paradossi*, qui sotto.

16] Cfr. L. Zilli, *I Paradossi di Ortensio Lando rivisitati da Charles Estienne*, in: *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature offerts à Enea Balmas*, Genève, Droz, 1993, pp. 665, 667.

17] T. Peach, *Introduction a: [C. Estienne], Paradoxes*, cit., p. 28.

18] P. Grimaldi Pizzorno, *The Ways of Paradox. From Lando to Donne*, Firenze, Olschki, 2007, p. 31. Una prospettiva diversa viene adottata invece in: A.R. Larsen, *Paradox and the Praise of Women: From Ortensio Lando and Charles Estienne to Marie de Romieu*, “The Sixteenth Century Journal”, vol. 28, No. 3, 1997, pp. 759-774.

apparentemente sfugge ad una interpretazione lineare. Ciò confermerebbe l'efficacia del discorso paradossale ed ironico sia nel Lando originale, che nella versione/riscrittura francese (ma se si potesse arrivare ad una interpretazione o una soluzione univoca, che paradossi sarebbero?), e d'altra parte inviterebbe a rivisitare in continuazione il testo.

Resta tuttavia da chiedersi quali caratteristiche dei *Paradossi* starebbero dietro al loro enorme successo editoriale e internazionale. Il nucleo filosofico difficilmente definibile? I giochi divertiti attorno alle assurdità della tradizionale cultura libresca? Le allusioni eterodosse di carattere religioso, comprensibili a fondo solo per pochi? Potrà essere illuminante la lettura di uno dei primi paradossi della raccolta, in particolare il secondo, dedicato alla questione “Che meglio sia l'essere brutto che bello”. Analogamente a quanto avviene nel caso di altri paradossi, abbiamo qui la ripresa di temi trattati in precedenza dal Petrarca in due capitoli del *De remediis utriusque fortunae*: I, 2 “De forma corporis eximia” e II, 1 “De deformitate corporis”.¹⁹ Il riferimento a idee universalmente note all'epoca doveva essere evidente per tutti: il trattato petrarchesco era divenuto lettura d'obbligo per ogni persona che si voleva colta e persino chi non lo conoscesse effettivamente di prima mano doveva sapere per lo meno approssimativamente quali fossero i suoi contenuti principali. Il discorso landiano inizia seguendo piuttosto fedelmente la riflessione del Petrarca del II, 1 nell'asserire che il vantaggio dell'essere brutti consiste nel prevenire le eccessive e nocive passioni. Gli interventi del Lando si limitano all'inizio soltanto ad ampliare le esemplificazioni – attingendo pure alla cronaca moderna oltre che alla casistica classica – e spostando così l'accento dalla regola alle singole occorrenze, la lista delle quali comincia a crescere rapidamente secondo una dinamica sua propria, offuscando e “soffocando” in un certo senso la linea dritta del ragionamento.²⁰ In seguito, poi, la mano di Ortensio si fa più gravosa e qualsiasi leggero accenno può diventare pretesto per divagazioni pesantemente amplificate. Così, la convenzionale contrapposizione nel *De remediis* fra la bellezza dell'anima e quella del corpo (“Dolor:

19] Per quanto riguarda le riprese del *De remediis* nei *Paradossi* e la dettagliata lista dei rimandi, cfr. P. Cherchi, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, p. 99-100, il quale segue un suggerimento formulato in W.L. Bullock, *The Lost «Miscellaneae quaestiones» of Ortensio Lando*, “Italian Studies”, II, 1938, pp. 49-64.

20] La tecnica di produrre effetti comici con enumerazioni esasperate sino all'assurdo giunge proprio in quel periodo ai massimi trionfi letterari nella prosa di François Rabelais.

Formam corporis natura negavit. Ratio: Si formam animi largita est, maximi debitor”; “Ratio: Pauci boni formam corporis amarunt”) porta il Lando ad asserire in modo risoluto ma infondato che “veggiamo ancora spesso più savi e ingegnosi li brutti che li belli”, e a citare a proposito – o a sproposito – numerosi esempi, del resto rinviando ed emarginando al tempo stesso ogni serio accenno al vero significato del discorso petrarchesco.²¹ L’ossessivo associare, da parte del Petrarca, la bellezza alla transitorietà e alla morte, il ripetuto affermarne la fragilità, la fugacità e spesse volte il carattere rovinoso (“Forma fugax et fragile nature donum; paucis ad utilitatem, multis ad perniciem, nulli ad salutem veramque gloriam data est”), il sostenere che essa nuoce, toglie energie e attraverso i piaceri dei sensi conduce alla morte (“multis forma nocuit, cunctos exercuti, quosdam post insultus varios mollivit”, “multos per lubrica voluptatem duxit ad infamem mortem”) portano Ortensio a concludere arbitrariamente che

sono ancor e belli per la maggior parte più mal sani, meno robusti, meno sofferenti de’ disagi, anzi (se ben avvertir vorremo) quasi tutti molli, e effeminati li vedremo.²²

Come espediente retorico che egli usa con disinvoltura e poca discrezione c’è poi l’iperbole, adoperata con efficacia per trasferire ragionamenti astratti e generici in un contesto concreto e introdurre accenti di critica di costume, accompagnati con qualche nota di autoironia scherzosa:

E quante belle donne vegonsi oggidì per Italia che parimenti pudiche tenute sieno? Io son più che certo che nella patria mia le più vaghe e belle sono reputate le più lascive e le meno oneste, e così parmi che avvenga in ciascun altro luogo (se il mio avviso non m’inganna che facilmente ingannare mi potrebbe).²³

Dopo aver ripetuto in maniera *random*, talvolta alla lettera, alcune altre argomentazioni del *De remediis* – la bellezza viene facilmente distrutta dalle infermità e dalla vecchiaia, promuove adulteri, è ostile

21] Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes/De remediis utriusque fortune*, texte établi et traduit par C. Carraud, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2002, vol. I, pp. 552 e 554 (II, 1, v. 7, 8 e 22); O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 97.

22] Pétrarque, *Les remèdes aux deux fortunes/De remediis utriusque fortune*, cit., vol. I, pp. 554 e 556 (II,1, v. 10, 14 e 24); O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 98.

23] Ivi.

alla castità, conduce precipitosamente al peccato – il Lando riprende in mano l'arma delle esemplificazioni prolungate e delle iperboli, senza portare elementi essenzialmente nuovi rispetto al discorso petrarchesco:

O bruttezza adunque santa, amica di castità, schifatrice de scandali, riparatrice contra pericoli, [...] tu scacci ogni ria sospizione, tu sola sei finalmente medicina alla rabbiosa gelosia. Io vorrei saper ritrovare parole degne per lodarti come i tuoi meriti richiederebbono...²⁴

Questo registro diventa finalmente strumento per riproporre in modo più diretto, si direbbe frontale – ma soltanto a questo punto e sempre nello stile ironicamente “gonfiato”, quando il ragionamento paradossale è già ben avanzato e le contraddizioni assurde confermate – l'aspetto fondamentale del ragionamento petrarchesco: il contrasto tra la bellezza corporale e quella spirituale. Lontano, però, da attribuirgli la funzione chiave che esso ebbe nel Petrarca, lo scrittore, ripetendo rapidamente ma letteralmente quanto detto nel trattato, si butta in facili e stereotipate critiche dei costumi mescolate a quanto di paradossale si poteva ricavare da quello che aveva detto fino a quel punto:

Non farebbono così le femine de' nostri tempi, anzi avendogli Iddio fatto sì bella grazia d'esser brutte, esse procacciano con peregrine foggie, con biacca, con lisci, con olii, con pezzuole spelandosi, strisciandosi, fruttandosi, d'apparer belle, e che nasce poi finalmente da quella tanta industria? Non altro certo che peccato, morte, e ira d'Iddio.²⁵

La conclusione del breve discorsetto landiano è tipica per i suoi paradossi: egli riassume semplificando, amplificando, sottolineando i contrasti e tagliando corto, in apparenza contrariamente al “comun parere” ma in fondo piuttosto in linea con esso. Se la bellezza si associa soprattutto all'alterigia, all'orgoglio e alla superbia, l'opposizione bellezza/bruttezza si riduce oramai esclusivamente al contesto femminile e si riferisce alle donne, tradizionale *target* di un determinato umorismo.²⁶ L'autore preferisce evidentemente le brutte, ma lo fa per

24] Ivi, p. 99.

25] Ivi, p. 100.

26] Sulla condizione delle donne Lando tornerà più volte e con più insistenza anche in altri suoi scritti; a proposito cfr. i due capitoli precedenti in questo volume.

motivi ben comprensibili e condivisibili, oltre che per una scelta in linea con la tradizione: le brutte sarebbero infatti più caste, più umili, più ingegnose, più graziose, mentre le belle sono “più altiere, meno stabili, e de modi più schifi, piene di losenghe e di smancerie”.²⁷ Segue una rapida lista di autorità antiche per definitiva conferma, una finta invocazione appassionata –

E noi saremo sì accecati e imprudenti che ad occhi aperti seguiremo e danni nostri e più volentieri abbracciamo la dannosa bellezza che l'util bruttezza? Deh, tolga Iddio da noi così folle pensiero, e saggi divenuti, faccia che incominciamo oggimai a odiare quel che né utile, né gloria recato ci ha per alcun tempo²⁸

– e così diventa assai chiaro per tutti che il brutto è decisamente e irrevocabilmente meglio del bello. Di conseguenza è dunque meglio l'essere brutti che belli, *quod erat demonstrandum*. Sembrerebbe davvero folle chi credesse il contrario. Dato che si tratta di un testo leggero e scritto “sol per fuggir la molestia del caldo”, non avrebbero senso domande precise e serie.

Rispetto al *De remediis* non ci sono dunque idee nuove di rilievo, e visto che già il testo di Petrarca riciclava idee tradizionali, o addirittura stereotipate, l'originalità dei *Paradossi* andrebbe ricercata altrove. Ciò che poteva colpire i lettori era piuttosto la maniera in cui le idee note e consuete venivano esposte e messe insieme, nonché le conclusioni che ne traeva l'autore. Il Lando, infatti, si serviva della retorica non già per ribadire la fondatezza e la coerenza del suo ragionamento, l'autentica autorevolezza dei personaggi che citava, l'impegno della persuasione, la compattezza del discorso, bensì per affermare proprio il contrario, spingendo in modo divertito il ragionamento alle sue estreme conseguenze, con la *reductio ad absurdum* delle argomentazioni e delle valutazioni, con l'accentuare in maniera gratuita i contrasti, con forzature logiche e conclusioni infondate, con l'abuso degli strumenti stilistici. Così il suo pensiero poteva presentarsi come formalmente accettabile in superficie, finché si rimaneva al livello delle singole asserzioni, ma d'altra parte rimaneva sin troppo chiaro che esso, preso nel suo insieme, non poteva essere considerato seriamente, in quanto troppo evidenti risultavano le assurdità che proponeva. Tuttavia, mettendo insieme problemi seri e assurdità, mescolando senza discrezione

27] O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 100.

28] Ivi

i registri, ammiccando e facendo smorfie al lettore, il paradosso invitava di conseguenza a riflettere sui suoi meccanismi e sulle idee che metteva in gioco. In questa maniera esso ribadiva dopotutto il carattere intangibile e primordiale di alcuni valori di fondo e riciclava le vecchie idee universali, ma in un modo che si potrebbe definire concettistico *avant la lettre*.

Lo confermerebbe il fatto che la *Confutation* dei Paradossi, posteriore solo di due anni ai paradossi stessi, funziona essenzialmente alla medesima maniera, e nelle veementi ma finte critiche rivolte all'opera di riferimento e al suo autore vengono citati gli stessi valori. In fin dei conti il Lando continua a parlarci sempre delle stesse cose, ma con modi che si vorrebbero via via più scioccanti e sorprendenti. La spiegazione più semplice e convincente – conformemente alle raccomandazioni di Umberto Eco sull'economia dell'interpretazione²⁹ – suggerirebbe che lo scrittore abbia scelto e messo abilmente in opera questa strategia al fine di attirare l'attenzione dei lettori *blasés* verso idee alquanto stantie ma meritevoli di essere riprese. Che ci sia riuscito, lo sappiamo appunto dal numero delle edizioni e delle traduzioni. Sarebbe esagerato vedere nei *Paradossi* una significativa opera precorritrice di nuove tendenze di gusto. Comunque, il ricorso sistematico al paradosso concettistico da parte del Lando sembra il sintomo di una nuova sensibilità. Un mezzo secolo più tardi ne darà testimonianza Anthony Munday nella sua *Defence of the Contraries* (1593): *Paradoxes, that is to say things contrary to most men's present opinions, to the end that by such discourse as is helde in them, opposed truth might appeare more cleare and apparent*.

29] Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

IL CHIAROSCURO DEI *PARADOSSI* DI ORTENSIO LANDO

I *Paradossi* di Ortensio Lando, pubblicati a Lione nel 1543, ebbero nel loro tempo un notevole successo per cadere poi nell'oblio come successe a quasi tutte le opere dello scrittore.¹ La riscoperta del Lando da parte della critica letteraria fu merito di Conor Fahy e soprattutto di Paul F. Grendler che nel suo famoso volume pose un fondamento per i numerosi studi che sarebbero seguiti.² Gli scritti del Lando hanno finora interessato del resto piuttosto gli storici delle idee che non gli storici della letteratura, come risulta dall'esauriente bibliografia che si trova nella recente edizione critica dei *Paradossi*.³ Resta ancora da scoprire il talento letterario di questo autore considerato innanzitutto bizzarro e capriccioso.

Il paradosso è una forma frequente nella letteratura rinascimentale, ma – come succede nel caso di quasi tutte le forme di enunciazione che giocano su diverse sfumature dell'ironia – il concetto funziona in varie accezioni e resiste ad una definizione che sia univoca e al tempo stesso applicabile nell'analisi del testo. Il dizionario della lingua italiana lo definisce più genericamente come “asserzione incredibile, in netto contrasto con la comune opinione, idea stravagante, assurdità”, mentre il dizionario dei termini letterari, invece, concordando sul fatto

-
- 1] Accanto alle numerose riedizioni tra Venezia e Lione (1544, 1545, 1550, 1563), vanno citate anche le traduzioni: in francese, di Charles Etienne (Paris, 1530), più volte ripubblicata, e in inglese, di Anthony Mundy (London, 1593).
 - 2] P.F. Grendler, *Critics of the Italian World 1530-1560 (Anton Francesco Doni, Niccolò Franco and Ortensio Lando)*, Madison, Milwaukee, and London, The University of Wisconsin Press, 1969.
 - 3] O. Lando, *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

che si tratti di una “asserzione sorprendente e speciosa che contiene un’idea contraria all’opinione comune o contraddittoria” aggiunge che esso “racchiude tuttavia una verità inattesa” e che “la forma più semplice del paradosso è l’ossimoro”.⁴ Il manuale di retorica letteraria di Heinrich Lausberg mette in risalto ancora altri aspetti del paradosso: una particolare maestria che esso richiede da parte dell’oratore (autore), il carattere scioccante e altamente improbabile del contenuto, la sua utilità come esercizio retorico e il suo carattere scherzoso.⁵ Mentre in un compendio di retorica “non letteraria” come quello, per esempio, di Bice Mortara Garavelli, il termine semplicemente non appare, nella *Retoryka opisowa* di Jerzy Ziomek esso viene citato soltanto come un’anomalia semantica nella terminologia proposta da Tzvetan Todorov ma non necessariamente accettata da altri.⁶ Persuade tuttavia l’opinione di Jean-Claude Margolin che trova insufficiente ogni definizione del paradosso sul piano esclusivamente verbale e ribadisce la necessità di tener conto anche della *pensée paradoxique* ovvero *paradoxisme* che si prefigge come obiettivo di svegliare gli spiriti addormentati sulle *idées reçues*.⁷

Il frequente ricorso al paradosso negli scrittori del Rinascimento, non solo italiano, si può spiegare in parte con il loro impegno pedagogico.

Quando gli umanisti cristiani del Rinascimento utilizzano il paradosso come esercizio del virtuosismo verbale, nel campo del dialogo e in un’atmosfera di festa, quello diventa strumento di una pedagogia attiva, di una conoscenza dinamica e la scoperta dell’ambiguità dell’uomo e degli enigmi dell’universo.⁸

A.E. Malloch studiando le tecniche e le funzioni del paradosso rinascimentale descrive un meccanismo che si rivela utilissimo per l’analisi dei paradossi landiani:⁹ “In ogni paradosso vi è un perno centrale di

4] Zingarelli 1994, *Vocabolario della Lingua Italiana*, s.v.; M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. III poszerzone i poprawione, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1998, s.v.

5] Cit. secondo H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1990.

6] B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1990.

7] J.-C. Margolin, *Le paradoxe est-il une figure de rhétorique?*, “Nouvelle revue du seizième siècle”, 1988, n.6, pp. 5-14.

8] Ivi, p. 14.

9] A.E. Malloch, *The Techniques and Function of the Renaissance Paradox*, “Studies in Philology”, LIII (1956), pp. 191-203.

equivoco sul quale due asserzioni (logicamente slegate) s'incontrano e girano". L'argomentazione paradossale non procede per deduzione, ma mediante una serie di equivocazioni. Il paradosso esiste tuttavia per essere rifiutato, per stimolare il lettore a trovare una soluzione alla contraddizione.

La struttura logica della maggior parte dei paradossi landiani segue uno schema fisso: vengono confrontati due concetti direttamente opposti con una generica valutazione contraria a quella corrente e all'apparenza ovvia. Si tratta di concetti apparentemente semplici ed attinenti alla vita quotidiana: povertà/ricchezza, bruttezza/bellezza, ignoranza/dottrina, follia/saggezza, sterilità/fecondità, esilio/patria, debolezza/forza, malattia/salute, tristezza/allegria, ubriachezza/sobrietà, morte/vita, carestia/abbondanza, prigionia/libertà, pace/guerra, mentre la conclusione si limita ad affermare quale dei due termini di paragone sia meglio e quale peggio, e contraddice sempre il più elementare senso comune. Si potrebbe quindi credere che il loro autore abbia in mente soltanto un divertimento letterario, conformemente ad una lunga tradizione classica e classicheggiante, e a quanto lui stesso dichiara nella lettera dedicatoria in cui sostiene di avere scritto i *Paradossi* "l'estate passata non per acquistare fama ma sol per fuggir la molestia del caldo" e senza curarsi "di scrivere toscanamente, come oggidì s'usa di fare, ma [...] nella forma che solito sono di parlare con i miei più familiari amici".¹⁰ Vi si potrebbe cercare anche qualche sottile traccia dell'autoironia di cui Ortensio Lando si mostra spesso volte maestro in altri suoi numerosi scritti. Infatti, neanche nei *Paradossi* sono poche le allusioni e le frecciate rivolte al proprio ambiente, come per esempio nella descrizione degli effetti che porta lo studio delle lettere:

le lettere sono produttrici de strani e dolenti effetti: vego io senza fallo quasi tutti e suoi seguaci tristanzuoli, tiscuzzi, fracidi, catarrosi e per conseguente di volto stampato del colore di morte, di una difficile e viziosa natura, pieni d'alterezza, colmi d'orgoglio, sprezzatori delle dolci conversazioni, nemici mortali delle donne che suono però (quando buone si ritrovano) l'onore e la gioia del mondo. Vantadori di più: sospettosi, lunatici, bugiardi [...] sempre maligni, invidiosi, seditiosi, e l'un cerchi di sommergere e oscurare la gloria dell'altro, sempre arabiati, insidiosi, vendicatori, se non con l'arme, almeno con le satire bestiali, con distichi mordaci, con iambici crudeli e con furiosi epigrammi...¹¹

10] O. Lando, *Paradossi*, cit., pp. 81-82.

11] Ivi, pp. 106-107.

A parte gli accenti autoironici, che concorrono a insinuare nell'opera quel po' di equivoco che il testo paradossale richiede, Lando ricorre regolarmente a concetti e categorie morali ben riconosciute. Non va dimenticato che egli fu anche il traduttore in italiano dell'*Utopia* di Tommaso Moro, una delle più celebri opere che era nata come testo paradossale – l'elogio di un posto inesistente – e che ebbe invece una forte componente didascalica.

Nel primo paradosso della raccolta Lando cerca di dimostrare come la povertà sia migliore della ricchezza associando la prima alla virtù, la seconda invece a continui mali ed affanni. La povertà sarebbe dunque tipica degli uomini virtuosi come prova un lungo elenco citato all'inizio, in cui – come del resto lungo tutta l'opera – Lando sfoggia la sua ricca erudizione (il paradosso è un divertimento tutt'altro che popolare). Chi disprezza le ricchezze è stimato dai savi, il povero muore con minor rimpianto della vita, sulla povertà è edificata la Chiesa cristiana, la povertà è stata inventrice di tutte le buone arti, grazie alla povertà si può sapere quali siano i veri e quali i falsi amici, essa costringe alla modestia, all'umiltà, all'accortezza e alla prudenza (quindi è più efficace della filosofia nel risvegliare le qualità di un individuo), si associa alla giustizia, alla benignità, alla fermezza, alla saggezza e alla facondia, difende contro la pigrizia, la prodigalità, la lussuria, la gotta e molti altri brutti difetti, il povero vive senza superbia, invidia e insidie, non teme i ladri. Le ricchezze invece provocano affanni nell'acquistarle, lagrime e amari singhiozzi nel perderle, angustia e paura nel conservarle, togliendo la tranquillità dell'animo. Chi spende le ricchezze, le perde; chi le conserva, è solo il loro guardiano. Gli oggetti che si possono acquistare valgono tutti poco e sono per lo più inutili: i cavalli sono cattive bestie, le gioie e i diamanti si rivelano falsi valori, i drappi e i vestiti non portano altro che molestie per la loro conservazione, i vini pregiati spingono all'ubriachezza. La ricchezza non favorisce una vita soave e gioconda: la musica rende molle, la caccia fa incrudelire e diventare bestiale (senza accennare al fatto che mentre i mariti se ne vanno di casa la mattina presto, le mogli si prendono gli amanti nel letto ancora caldo), i bei giardini traggono in lascivia e in ozio. Le ricchezze rendono insolenti, arroganti, bizzarri, avari, dispettosi, bestiali, negligenti, disdegnosi, folli, ritrosi, lascivi e odiosi. Non è difficile scorgere in queste argomentazioni frequenti cambiamenti del punto di vista, contraddizioni interne, manipolazioni logiche, rischiose equivocazioni, accenti demagogici e, soprattutto,

una forte parzialità atta esclusivamente a sostenere le premesse e confutare i giudizi correnti.

In un altro paradosso (“Non esser cosa detestabile né odiosa la moglie disonesta”), l’argomentazione landiana mette in opposizione la fedeltà e l’infedeltà delle mogli. Mentre la pudicizia rende le donne imperiose, troppo ardite e senza timore nei confronti dei mariti, l’infedeltà – probabilmente per il senso di colpa – le fa meno insolenti, meno moleste e orgogliose. Con l’impudicizia delle mogli (come anche delle sorelle e delle figlie) si acquistano molti amici, vari onori e uffici, ottimi feudi e possessioni. La stessa impudicizia ha dato in passato origine a numerose famiglie illustri ed è spesso provocata da stimoli dei sensi che non si possono dominare, come dimostrano molti esempi classici. Non è poi giusto imporre alle donne una disciplina di costumi più severa di quella che gli uomini applicano a sé stessi. L’impudicizia costituisce il primo passo verso una vita più libera, più lieta e più tranquilla, dando l’occasione per divorzi e ripudi senza la necessità di ricorrere a veleni e coltelli. Le punizioni delle adultere sono troppo severe e contrarie allo spirito cristiano; i veri savii non si sono mai preoccupati troppo della fedeltà delle loro donne. In queste argomentazioni vengono sconvolte soprattutto le gerarchie e le relazioni dei valori. Ad un certo punto il discorso del Lando diventa addirittura un attacco convenzionale e misogino alla natura femminile: le donne sono piene di rabbiosa libidine, la reputazione del marito non può dipendere dal comportamento della moglie, perché nessuno è responsabile di ciò che fa un’altra persona. Le corna sono una sciagura comune che si deve sopportare pazientemente come quello “che schiffare per molta industria e arte non potemo”. Alla fine, tuttavia, il tono cambia:

non voglio però dir io che molte caste donne non si trovino, come detto hanno alcuni al mordere la donnesca onestà troppo inchinati, perché so ben di quanto cordoglio nella mia più giovenile età stato mi sia cagione l’incredibil onestà della donna mia, la quale né per longa e servente servitù, né per smisurato amore ch’io gli portassi, mai si volse piegare a miei desiderii; tengo però per cosa certa che sì come in virtù e nobiltà d’animo è singolare, così fusse unica in questa parte e rarissime all’età nostra ritrovarsi quelle che di sua mente sieno.¹²

12] Ivi. p. 162.

I due paradossi menzionati sembrano ben illustrare già da soli i limiti più significativi tra cui si muove il Lando: da un lato il gioco del virtuosismo oratorio, un riferimento divertito alle convenzioni letterarie, il gusto della provocazione, dall'altro una moralizzazione amara, una rassegnazione consolatoria, una irata ribellione contro il mondo. Il vizio può portare delle conseguenze che rendono tutti felici e contenti, la virtù comporta invece la rassegnazione e la sofferenza. Ma, tipicamente per l'arte bizzarra dello scrittore, i limiti non sono chiaramente situati e non riflettono un dato ordine. Al contrario, l'ironia e la serietà, il divertimento e l'impegno sono continuamente mescolati. Se si è più propensi ad attribuire un intento moralizzatore al primo paradosso (povertà vs. ricchezza) e un carattere canzonatorio al secondo (l'infedeltà delle mogli), ciò deriva piuttosto dai pregiudizi e appunto dalle *idées reçues*: nel primo esempio si ritrovano infatti gli echi della lunga tradizione filosofica e poi ecclesiastica, mentre nel secondo quelli di una altrettanto convalidata tradizione misogina. Siamo quindi noi, lettori, a dover districare questo complesso gioco di argomentazione, senza essere certi alla fine di essere giunti ad una meta sicura. Quando sfugge in continuazione il "vero" intento dell'autore, non rimane altro che fidarsi di sé stessi. Tutto ciò rimane perfettamente consona alla natura del paradosso. Per John Donne, poeta metafisico e maestro di paradossi, la natura del paradosso si rivela al momento in cui gli si va incontro (o piuttosto gli si resiste), altrimenti esso rimane irrealizzato. Il paradosso è scritto per essere rifiutato, esso rappresenta soltanto una parte di un dramma verbale: il resto deve essere fornito dal lettore. Lando si rivela un vero virtuoso nell'arte di forzare il lettore a prendere la sua parte nel gioco. Tuttavia, anche quando si rifiutano decisamente le conclusioni dei paradossi, rimane una certa amarezza: lo scrittore è riuscito ad incuterci la consapevolezza che il mondo non si lascia dividere in zone chiare e scure.

Ai *Paradossi* Lando fece seguire due anni più tardi una *Confutazione* dei Paradossi (Venezia, 1545), un paradosso di secondo grado che apriva ulteriori prospettive, quasi all'infinito, analogamente a come in precedenza si erano sovrapposti infiniti gradi di ironia. E se di nuovo si trattava di svegliare i lettori dal sonno della *routine* e della pigrizia intellettuale, l'impressione che si ha alla fine è quella di un'infinita ambiguità dell'uomo e del mondo. La realtà sembra essere un indomabile caos che resiste agli sforzi di essere capito e concepito in modo ordinato; rimangono senza un vero esito anche le fatiche intraprese dal Lando nei famosi *Cathaloghi* in cui lo scrittore non riesce

(consapevolmente?) ad andare al di là delle apparenze nel classificare le sue conoscenze.¹³ Uno dei critici del mondo italiano – per riprendere la felice etichetta di Grendler – ci racconta così i suoi dubbi sull'armonia e sull'ottimismo del mondo rinascimentale: un mondo-enigma, o un gioco degli specchi, che si può esprimere solo con le figure dell'ossimoro.

13] O. Lando, *Sette libri de cathaloghi a varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne; opera utile molto alla Historia et da cui prender si po materia di favellare d'ogni proposito che ci occorra*, Venezia, 1552.

ORTENSIO LANDO E I SUOI PARADOSSI: COME FAR PENSARE UN LETTORE STANCO E ANNOIATO

Ci sono autori che riescono a sedurre il lettore colto e preparato con le raffinatezze della loro sublime arte. Altri persuadono con la carica emotiva che trapela dalle loro parole. Altri ancora si servono di una logica ferrea per costringere il pubblico a seguirli e condividere le loro idee. C'è chi convince facendo credere che stia svelando verità misteriose e ignote e chi ci fa conoscere meglio noi stessi. È impossibile elencare in maniera esauriente i modi in cui un testo letterario si implementa nelle menti dei fruitori. Fra le infinite categorie di scrittori ci sono pure quelli che puntano sulla capacità di lettori di pensare, valutare e trarre conclusioni per conto loro. Ovviamente, ogni testo presuppone una cooperazione da parte di chi lo deve interpretare e rimane in una certa misura aperto. La consapevolezza di questo fatto non è certo una conquista della teoria letteraria moderna: ne troviamo una testimonianza indiretta nei modi in cui le culture tradizionali si sono preoccupate di limitare l'interpretazione di testi sacri, evidentemente aperti anch'essi a varie letture, ma muniti di glosse e commenti e addirittura negati alle letture di quei fedeli che non avevano un'adeguata preparazione. Nell'ambito della letteratura italiana una testimonianza più diretta – e favorevole alla libertà – si ritrova nelle famose parole del Boccaccio poste a conclusione del *Decameron*:

Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola: e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta non possono contaminare, se non come il loto i solari raggi o le terrene brutture le bellezze del cielo. Quali libri, quali parole, quali lettere son più sante, più degne, più reverende che quelle della divina Scrittura? E sì sono egli stati assai che, quelle

perversamente intendendo, sé e altrui a perdizione hanno tratto. Ciascuna cosa in sé medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operation trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo: e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate. E lasciando omai a ciascheduna e dire e credere come le pare, tempo è da por fine alle parole.¹

Sarebbe tuttavia troppo ingenuo o addirittura assurdo credere a priori che gli autori delle dichiarazioni che fanno appello alla libertà d'interpretazione rinuncino del tutto a indirizzare i ragionamenti dei loro lettori. Uno di quelli che si diletta a giocare con il pubblico, con la tradizione e probabilmente anche con la censura – presentandosi in varie foggie e travestendosi in svariati modi – ma che al tempo stesso costringevano senza pietà i lettori a pensare, a valutare e a fare (o confermare) le proprie scelte fu Ortensio Lando. I suoi *Paradossi* cioè *sentenze fuori del comun parere*, pubblicati a Lione nel 1543, contengono trenta capitoli di varia lunghezza e diversi anche per quanto riguarda l'impegno intellettuale dello scrittore, anche se tutti presentati con titoli provocatori: da “Che miglior sia la povertà che la ricchezza” e “Meglio è d'esser ignorante che dotto”, attraverso “Meglio è morire che longamente campare” e “Non esser da dolersi se la moglie si muoia”, fino a “Che le opere del Boccaccio non sieno degne d'essere lette” e “Che Aristotele fusse non solo un ignorante ma anche lo più malvagio uomo di quella età”.² I *Paradossi* ebbero un enorme successo in Italia e tra il pubblico italofono lionese e furono presto tradotti in francese, in spagnolo e in inglese. Nelle due dediche - l'una al vescovo di Trento e protettore del Lando, Cristoforo Madruzzo, e l'altra a Nicola Maria Caracciolo, vescovo di Catania - l'autore dichiarava di voler offrire un'operetta “estiva”, leggiadra, dimessa e destinata al divertimento, ma già nella lettera “alli cortesi lettori”, posta alla fine del volume, si ribadiva il fatto che i paradossi contenessero “infiniti precetti morali, molte istorie, molte facete narrazioni”, nonostante che fossero nate per “capriccio bizzarro”. Farciti di un'erudizione che oggi sembra eccessiva,

1] G. Boccaccio, *Decameron*, edizione critica a cura di V. Branca, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1976, *Conclusioni dell'Autore*, 11-14, 29.

2] Mi riferisco all'edizione O. Lando, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

ma per gli “addetti ai lavori” dell’epoca assai facilmente riconducibile a fonti prevalentemente scontate – fra cui compendi di tipo enciclopedico, come *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome*, o opere largamente note come il petrarchesco *De remediis utriusque fortunae* – molti di essi trattano d’importanti temi esistenziali. Le formulazioni provocatorie si rivelano in realtà espedienti accattivanti per attirare l’attenzione e per confermare valori fondamentali: a volte assai vicini all’eterodossia e al pensiero erasmiano, al quale il Lando era stato “da sempre” sensibile, a volte vicini al neostoicismo, a volte improntati alla critica sociale, a volte attinenti semplicemente al buon senso.

In mezzo a testi più impegnativi e relativamente estesi per i criteri dell’opera si trovano anche alcuni capitoletti decisamente più brevi, che sembrano inadeguati rispetto agli schemi imposti dai discorsi più articolati e costringono il lettore ad un adattamento del suo “orizzonte d’attesa”. In un certo senso essi segnano forse momenti di esaurimento o di allentamento dell’estro del Lando, di solito mordace e battagliero, come si definiva lui stesso:

pestilenzioso autor de’ Paradossi [...] di statura piccola anziché grande, di barba nera e afumicata, di volto pallido, tisiccuccio e macilento; d’occhio torbido e poco acuto, di favella e accento lombardo quantunque molto si affatichi di parer toscano, pieno poi d’ira e di disdegno, ambizioso, impaziente, orgoglioso, frenetico e inconstante, [...] di rozzi costumi e di zotica natura...³

Su alcuni di questi brevi paradossi vorrei soffermarmi ora brevemente.

Il Paradosso XVII “Che mala cosa non sia l’essere ferito e battuto” corrisponde al petrarchesco “De vulneribus acceptis” (*De remediis* II, 77). Esso non presenta un vero e proprio paradosso in quanto non gioca su contraddizioni irresolubili o apparenti, né propone conclusioni sorprendenti o assurde nel contesto culturale, ideologico o mentale dei suoi tempi. Il Lando segue quasi pedissequamente il modello offerto dal Petrarca, inserendo di suo soltanto qualche “fioritura” stilistica e audace (“Ridomi adunque meritamente spesse fiato di alcuni, li quali [...] dolorosamente piangono se l’amico [...] per molte ferite muoia...”),⁴ e tralasciando – quasi contrariamente alle sue abitudini – svariati

3] Cfr. [O. Lando], *Confutatione del libro de Paradossi nuovamente composta, et in tre orationi distinta*, Venezia, Bartolomeo Imperadore, 1545, cc. 3r^o-3v^o.

4] O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 183.

esempi, a volte già considerati abbastanza crudi dallo stesso Petrarca.⁵ L'unica allusione di qualche attualità si limita alla critica di un prelado disonesto:

Viddi gli anni passati un prelado con la guancia d'un gran colpo offesa, dimandai della cagione e fummi da più d'un paio detto esser ciò avvenuto per aver defraudato il servitore della pattovita mercede; allora sì ch'io giudicai quella ferita brutta, e ebbi della santa Chiesa gran piatà, che introdotti fossero nel seno di quella uomini di tal condizione.⁶

L'autore abbandona tuttavia subito l'argomento:

Ma di questo non parlerò più per ora, perché sarebbe un uscir del paradosso e voler (come dice l'antico proverbio) cittare la vecchia comedia; so bene io quel che nel animo mi viene di dire.⁷

Evidentemente il paradosso come lo intende in questo luogo il Lando si limita a "sentenza fuori del comun parere"; anche questa caratteristica del discorso sulle ferite veniva già ribadita dallo stesso Petrarca.⁸ Uscire del paradosso significherebbe quindi abbandonare opinioni contrarie al buon senso e tornare all'argomentazione ragionevole e diretta. Sarebbe questa la chiave giusta per trattare della condizione del clero e della Chiesa, nonché per formulare critiche che evidentemente al Lando premevano e che in questo modo poteva preannunciare, sensibilizzando i suoi lettori.

Per il resto il Paradosso XVII non è altro che un discorsetto edificante con un filo rosso abbastanza convenzionale: il benessere corporale è caduco e transitorio; un danno fisico non ha un valore in sé, ma

5] "Ferocia haec, illa suaviora et mitibusque animis aptiora remedia ..." (cfr. *Francisci Petrarcae de remediis utriusque fortunae libri duo*, editio secunda, priore longe castigatior, cum indicibus locupletissimis, Bernae, excudebat Ioannes le Preux, p. 516). Il traduttore italiano interpreta il passo in modo seguente: "Questi rimedii della fortuna sono molto feroci a udire, ma quegli della virtù sono più suavi e più atti nelle cose mansuete.", cfr. F. Petrarca, *De' rimedii dell'una e dell'altra fortuna*, volgarizzati nel buon secolo della lingua per D.G. Dassaminiato, pubblicati da Don C. Stolfi, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1876, p. 258).

6] O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 184.

7] Ivi.

8] "... cui sententiae, quamvis ab opinione hominum vehementer abhorreat, pro veritate subscripserim" (cfr. *Francisci Petrarcae De remediis utriusque fortunae...*, cit., p. 514). Il traduttore italiano è stato più esplicito: "A questa conclusione io mi sottoscriverei, ch'ella è vera: bench'ella sia molto di lungi dalla oppenione degli uomini volgari." (cfr. F. Petrarca, *De' rimedii dell'una e dell'altra fortuna*, cit., 1876, p. 256).

solo in quanto riflesso di una scelta morale che ne sarebbe alle origini; se la situazione lo richiede, è meritevole esporsi ai sacrifici in nome di ideali morali, seguendo alti esempi del passato. Difficilmente si potrebbero rintracciare toni originali, e in fin dei conti esso rientra perfettamente nel tradizionale quadro moralizzante in cui le cure e le preoccupazioni per il corpo non contano nulla rispetto e quelle dovute per l'anima. Lo sottolinea la conclusione:

...ma guardianci (se volemo essere tenuti savi) da quelle ferite che per noi stessi ci facciamo, e da que' colpi che noi con le nostre malvagie operazioni causiamo: quelle sono veramente le piaghe alle quali non vale empiastro, né giova molto liquore.⁹

L'abbinamento di un discorso edificante centrato sui valori spirituali, fatto ora in tacito riferimento ad una fonte autorevolissima, e un breve cenno critico – rimandato poi essenzialmente per il futuro – relativo alla condizione della Chiesa, non avrebbe in sé nulla di sorprendente, se non fosse stato inserito in maniera obliqua nel discorso paradossale. La conclusione non appena citata qui sopra potrebbe veramente considerarsi tra le “sentenze fuori del comun parere”? Che funzione potrebbe avere un brano moralizzante in mezzo ad un discorso che si vuole faceto? Non dovrebbe forse risultare più efficace e più convincente? Poteva essere questa la ragion d'essere dell'intero Paradosso XVII?

Infatti, sembra che l'aspetto di ragionamento paradossale sia dovuto principalmente ad un semplice trucco. Petrarca parla di oltraggi corporali che bisogna subire in nome di superiori valori spirituali, e che possono essere ammirati come testimonianze di coraggio, di scelte morali lodevoli e di disponibilità al sacrificio, ma che non per questo cambiano la loro natura negativa di danno e di perdita. Si tratta di scegliere il male minore che rimane però sempre un male, mentre invece Lando si spinge ad asserire in assoluto che “l'essere battuto e ferito” non è affatto un male. Il passo che compie non è giustificato in alcun modo, né logicamente, né in sede argomentativa (del resto in un libro scritto “non per acquistarne fama, ma sol per fuggir la molestia del caldo” questo non sembra proprio indispensabile),¹⁰ ma l'impostura si rivela efficace in quanto inizia con il titolo stesso del capitolo, e si sa –

9] O. Lando, *Paradossi...*, cit., p. 184.

10] Ivi, p. 81 (dedica “All'Illustrissimo Signore il S. Cristoforo Madruccio ...”).

anche su basi empiriche – quale sia il peso del titolo per la lettura di un testo narrativo. In questo caso il titolo funziona poi perfettamente anche inserito nell'intera sequenza degli altri titoli simili dei capitoli precedenti e successivi, senza quindi attirare l'attenzione del lettore che accetta non pensando di avere di fronte a sé ancora un altro paradosso spiritoso. Le singole asserzioni risultano paradossali solo perché vengono riferite alla "verità" annunciata nel titolo. L'obiettivo dell'autore non sarebbe forse altro che quello di riciclare argomenti vecchi e logori in modo da risottoporli al pensiero di un pubblico ansioso di ragionamenti bizzarri e capricciosi.

Se nel breve Paradosso XVII il Lando utilizza in maniera estremamente concisa ma efficace la stessa strategia messa in opera nei capitoli più elaborati,¹¹ lo stesso non avviene nel Paradosso XII "Meglio è di piangere che ridere". In confronto agli altri paradossi, questo sembra addirittura un abbozzo: poche sono le autorità citate, mancano quasi del tutto i gloriosi esempi del passato, le argomentazioni si riducono a poca cosa. Il riso è segno di temerità, superbia e scorno, il riso fu causa di morti inattese e di varie infermità e il nostro Salvatore non rise mai, mentre il pianto è segno di penitenza e compunzione, intenerisce i cuori, placa i conflitti, incita alla misericordia ed è raccomandato dai profeti. L'unica – ma velata e di poco peso – allusione alla realtà si potrebbe leggere nella conclusione: "Lasciamo adunque il ridere da canto poi che non ha del grave e in tante calamitose rovine luogo alcuno non si vede al ridere atto e opportuno".¹² Non si può non condividere l'opinione dell'editore moderno dei *Paradossi* quando afferma che "l'argomento è trattato sommariamente [...] segno della difficoltà di procedere su un terreno di per sé troppo serio e scarsamente fondato sul piano paradossale."¹³ Anche la corrispondenza col *De remediis* petrarchesco, suggerita da Paolo Cherchi, si rivela piuttosto una "interconnessione di sapore leggero".¹⁴

Il lettore dei *Paradossi* potrebbe liquidare il Paradosso XII con una lettura superficiale ed una rapida valutazione, relegandolo semplicemente fra i testi di poco conto, scritti in maniera troppo frettolosa.¹⁵

11] Cfr. il mio saggio *Vecchie idee e nuovo concettismo – I Paradossi di Ortensio Lando*, qui sopra.

12] O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 165.

13] Cfr. *ivi*, p. 163.

14] Si tratterebbe di *De remediis*, II, 93 "De tristitia et miseria"; cfr. P. Cherchi, *Polimattia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma, 1998, p. 99, n.18. Del resto Petrarca esortava a difendersi dalla malinconia e dalle infondate tristezze, adducendo ragioni per cui la vita dovrebbe essere vissuta con gioia.

Se consideriamo tuttavia che il Lando era un maestro del discorso allusivo, obliquo e indiretto, queste poche righe rivelano invece una questione fondamentale per l'intera raccolta e per una buona parte della produzione letteraria in volgare del Lando. Una delle sue caratteristiche costanti è appunto il ricorso al paradosso e alla palinodia, al tipo del discorso in cui il narratore fa scherzosamente finta di asserire cose che non crede o di applicare le convenzioni contrariamente al buon senso, facendo palese questo suo intento di giocare e di divertire. Lo si vede chiaramente non solo nel libro di cui parliamo in questa sede ma anche in tantissimi altri suoi testi, come la *Sferza de' scrittori antichi e moderni*, il *Commentario delle più notabili et mostruose cose d'Italia et altri luoghi di lingua Aramea in Italiana tradotto*, i *Sette libri di cataloghi a varie cose appartenenti, non solo antiche ma anche moderne: opera utile molto alla Historia, et da cui prender si po materia di favellare d'ogni proposito*, i *Sermoni funebri de vari autori nella morte de diversi animali*, e soprattutto nei giochi intertestuali tra varie sue opere, sapientemente programmati. Del resto lo stesso Lando ribadiva il vero significato del Paradosso XII nella sua *Confutatione*, dedicando proprio a questo capitolo un "commento" insolitamente esteso:

E pur intendo che egli di rado pianga, e sempre smascellatamente rida. Non veggo già (cicala pur tu, quanto ti piace) di maggior nome Heraclito per haver molto pianto, che Democrito, del quale si legge che sempre ridesse: ma se l'è meglio, che si pianghi, perché ti astieni tu tanto dalle lagrime et dai singhiozzi, cercando sempre le conversazioni dei più lieti e briganti huomini che trovar si possano? Al viver lieto n'eshortano le scritture sante, et io non so veder come lietamente viver si possa et che più tosto non si rida, anzi che si pianga. Il rider si è cagione di sanità, rilassando i meati et nuovi spiriti generando, là dove piangere ne dessecca, ne fa tristi et d'humor malinconico ci riempie.¹⁶

Nei testi del Lando non si tratta spesse volte di ridere a crepapelle e le sfumature del comico che lui usa puntano su un senso dell'umorismo più raffinato. Il comico rimane, tuttavia, un'arma polemica ed argomentativa sempre pronta ed importante. Il Paradosso XII,

15] Alla quale allude del resto lo stesso autore nella lettera dedicatoria: "Dogliomi ben che per la brevità del tempo, e per la tumultuosa vita c'ho menato seguendo alli giorni passati la corte del cristianissimo re Francesco, non abbi potuto fare ch'essi uscissero con maggior prudenza e dottrina scritti di quel che fanno." (O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 82, dedica "All'illustrissimo signore il S. Cristoforo Madruccio...").

16] [O. Lando], *Confutatione*, cit., c. 14 r.

a differenza di molti altri, non contiene accenti comici. Del resto, lo escluderebbero la premessa e l'obiettivo dell'argomentazione in cui si vuole screditare tutto ciò che si associa al riso. È tuttavia evidente che le tesi proposte – anche se ogni singola asserzione non appartiene per forza alle “sentenze fuori del comun parere” – si situano lontanissimo non solo dal buon senso, ma anche dalle note pratiche letterarie del narratore. Si potrebbe dire che in un certo senso vi scatta il meccanismo della doppia negazione: la negazione del carattere salutare del ridere viene a sua volta fortemente negata sia dall'impostazione dell'intera opera, in cui non mancano cenni più puntuali agli effetti positivi del riso, sia da ciò che si sa del suo autore e che spinge a attribuire al suo discorso il marchio d'ironia. Conformemente alle sue abitudini, il Lando gioca sugli equivoci, sulle ambivalenze, sui *non-dit*, e lascia al lettore il compito di fare da solo una parte del percorso che lo porterà verso questa conclusione. Con il brevissimo Paradosso XII siamo spinti a riflettere sul senso dell'intero discorso landiano, senza avere a disposizione soluzioni preconfezionate.

Anche là dove il discorso del Lando sembra procedere senza impegno e *en passant*, si scopre che in fondo si tratta di una posa all'insegna della sprezzatura. Bombardando il lettore con sequenze di apparenti assurdità o contraddizioni – nei casi citati in questa sede relativamente brevi – egli ricorre alla provocazione non solo per divertire, ma anche per offrire materia di riflessione, per invitare ad un dialogo. È stato più volte rilevato il fatto che l'erudizione nei testi landiani serve spesso a illustrarne la vacuità, la suscettibilità ad essere piegata e manipolata ad ogni scopo. Nei *Paradossi* i pericoli del genere vengono messi a nudo: il contesto divertente non cancella l'invito offerto senza insistenza a pensare criticamente attorno alle cose più evidenti. Nei confronti di un pubblico stanco di polemiche, trattati e ragionamenti vari poteva trattarsi di un espediente quanto mai efficace.

Da grande ironista, il Lando evita di dare risposte evidenti e definitive. Sono gli editori, a volte imbarazzati o preoccupati di eventuali critiche e interventi della censura, a cercare di smussare certe pericolose ambiguità. Così la prima edizione della traduzione francese esce con un titolo che la presenta come un manuale di esercizi retorici per giovani avvocati, e alla fine, per assicurarsi la massima chiarezza, vi si aggiunge ancora:

Tout ainsi, lecteur, que les choses contraires raportées une à l'autre donnent meilleure connaissance de leur evidence et vertu, aussi la verité d'un propos se

trouve beaucoup plus claire, quand les raisons contraires luy sont de bien pres approchées. [...] A ceste cause ie t'ay offert en ce livret le debat d'aucuns propos [...] à fin que par le discours d'iceux la verité opposite t'en soit à l'avenir plus clere et apparente. [...] En quoy toutefois ie ne voudray pas que tu fusses tant offensé que pour mon dire ou conclusion te en croyes autre chose que le commun...¹⁷

Che il Lando si sarebbe trovato presto sull'Indice, non può certamente stupire...

17] *Paradoxes: Ce sont propos contre la commune opinion: Debats en forme de declamations forenses: Pour exercer les jeunes gens en cause difficiles*, Paris, Charles Estienne, 1554. Per l'edizione moderna cfr. [C. Estienne], *Paradoxes*, édition critique par T. Peach, Genève, Droz, 1998.

“CHE L’OPERE DI BOCACCIO NON SIENO
DEGNE D’ESSER LETTE, ISPEZIALMENTE
LE DIECI GIORNATE”: IL *DECAMERON*
SECONDO ORTENSIO LANDO
(*PARADOSSI*, XXVII)

Tra i trenta paradossi pubblicati da Ortensio Lando nel 1543 a Lione – il dato geografico forse non è privo di significato – i quattro ultimi sembrano formare un piccolo gruppo a parte in quanto, a differenza degli altri, trattano argomenti connessi direttamente ed esclusivamente alla tradizione delle lettere. Ciò non vuol dire che i precedenti si distanzino dalla cultura letteraria e intellettuale. Al contrario, sin dall’inizio l’autore fa sfoggio della sua erudizione e ricorre con insistenza a numerose citazioni di fonti classiche e autorevoli, conformemente alla convenzione.¹ Il pubblico al quale si rivolgeva fu senza dubbio quello delle persone colte, interessate, quindi, e a volte addirittura coinvolte nelle polemiche letterarie d’attualità. Non fa dunque meraviglia la scelta del campo su cui il Lando si concentrava verso la fine della sua operetta.

I temi dei paradossi sono tutti formulati in modo da mettere subito in rilievo la tesi che verrà esposta e che deve colpire per il suo carattere apertamente assurdo. La maggior parte ricicla ripetutamente lo schema secondo il quale si paragonano due opposti, proponendo una valutazione contraria a quella del buon senso comune: “Che miglior

1] M.P. Gilmore, *Anti-Erasmianism in Italy: the dialogue of Ortensio Lando on Erasmus’ funeral*, “The Journal of Medieval and Renaissance Studies”, IV, 1974, n. 1, pp. 1-14. Lo studioso sostiene tuttavia (p. 1) che “He was a prolific writer who lived by his pen, rightly called a polygraph rather than a polymath, as none of his productions demonstrates very deep learning.”

sia la povertà che la ricchezza”, “Che meglio sia l’essere brutto che bello”, “Meglio è l’esser ignorante che dotto” e via di seguito, confrontando così giocosamente e con disinvoltura cecità e illuminazione, pazzia e sapienza, ubriachezza e sobrietà, sterilità e fecondità della moglie, esilio e patria, debolezza e buona salute, prigionia e libertà, etc. Sono l’erudizione e la saggezza che, nel gioco proposto dall’autore, devono permettere al lettore di superare il livello superficiale o volgare del “comun parere”, ma è ovvio che, stando pure alle regole del gioco, i ragionamenti del Lando non sono destinati a convincere nessuno: nel paradosso non vi è spazio per un’argomentazione (né seria, né giocosa) coerente.² È un discorso fatto in breve tempo “non per acquistare fama, ma sol per fuggir la molestia del caldo” firmato alla fine “Suisnetroh tabedul” (*Hortensius ludebat*). Più significativa può parere al massimo la sola “attualizzazione” dei problemi e dei criteri utilizzati nelle valutazioni.³ Spesse volte esse si riallacciano ai valori e ai giudizi caratteristici di una visione della realtà e della vita propagata dagli umanisti nell’ambito di una certa filosofia morale e pratica: il mondo non è altro che una fiera delle vanità, piena di tribolazioni, illusioni e incertezze, dalla quale l’uomo savio fugge per ritrovare la tranquillità dell’animo in quella pace che solo la distanza – fisica o mentale che sia – gli può assicurare. Altre volte i criteri vengono ribaltati, e ciò avviene in maniera talmente radicale e infondata da autorizzare il lettore a sospettare che si tratti di ironia o puro divertimento (ovviamente senza mai trovare una conferma definitiva, come ben si conviene ad un’ironia che si rispetti). Non di rado i criteri e i modi di valutazione richiamati dall’autore portano alla conclusione – non proprio originale – che la miglior risposta alle insidie del mondo sia la follia. La decisione spetta al lettore che deve da solo scoprire e affrontare la verità nascosta dietro il ragionamento ingannevole dell’autore.

2] Cfr. A.E. Malloch, *The techniques and function of the Renaissance paradox*, “Studies in Philology”, LII, 1956, pp. 191-203 (p. 193: “As arguments they do not exist at all; they are deliberate perversions of arguments. But as statements of arguments (however perverse) they do exist”). Del resto lo confermava già allora un intenditore come Anton Francesco Doni, parlando in una sua lettera di “molte belle inventioni; un rabuffamento al Boccaccio [...] et molte altre acutezze d’ingegno con tanta gratia al mondo. Ecci molti che non pigliano se non le parole, et vi si perdono sopra [...]; et non considerano, che l’auttore s’ha messo la giornea della spensieraggine per dar ridere alla brigata [...]”, cfr. A. Corsaro, *Introduzione* alla sua edizione, p. 11.

3] Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, (cap. 3: “Il lettore modello”). Adoperando il suo linguaggio si potrebbe dire che il lettore sia invitato a aprire su questi punti il suo dizionario o la sua enciclopedia per rifletterci sopra.

Per i suoi paradossi Ortensio Lando sceglie prevalentemente delle problematiche che possono coinvolgere risposte anche pratiche, lontano da quei giochi abilissimi ma astratti come le lodi del naso e della carota.⁴

I quattro paradossi finali si distinguono dagli altri non soltanto per il fatto di essere dedicati a questioni in apparenza lontane dalle scelte pratiche e morali, ma anche perché i ragionamenti paradossali (“cioè fuori del comun parere”) prendono di mira non le regole del mondo e i problemi universali, bensì singole (anche se grandissime) figure, storiche e concrete, a proposito delle quali si pronunciano valutazioni formulate in maniera assoluta, raramente usata in precedenza, abbandonando il “modo comparativo” e quindi relativo. I protagonisti ne sono Boccaccio (“Che l’opere del Boccaccio non sieno degne d’esser lette, ispezialmente le dieci giornate”), Aristotele (“Che l’opere quali al presente abbiamo sotto nome di Aristotele non sieno di Aristotele” e “Che Aristotele fusse non solo ignorante ma lo più malvagio uomo di quella età”) e Cicerone (“Che M. Tullio sia non sol ignorante de filosofia, ma anche di retorica, di cosmografia e dell’istoria”).⁵ Il Boccaccio è l’unico dei grandi autori italiani che il Lando mette accanto alle più rispettate autorità classiche, invitando il lettore subito a riflettere sullo *status* letterario ed intellettuale del Certaldese, naturalmente senza accettare automaticamente le conclusioni landiane. Anche in questo caso il senso del paradosso non sta nell’argomentazione, assurda, ironica e fatta apparentemente per gioco, bensì nell’“attualizzare” in maniera allusiva e obliqua i termini dei dibattiti che si svolgevano in quel tempo sull’opera del Boccaccio.

Il Lando incomincia l’esposizione col disarmare gli eventuali avversari, cioè gli ammiratori dello stile e dell’arte boccacciana, individuandoli soprattutto nelle varie accademie. Nomina gli Infiammati di Padova, gli Intronati di Siena, i Balordi di Lucca, i Sordi di Pisa, gli Elevati di Ferrara, gli accademici di Milano, di Bologna e di Modena, fingendo ostentatamente di temere i loro attacchi e al tempo stesso ridicolizzando la loro esagerata serietà o qualche altra debolezza, rendendo così meno minacciose le prevedibili accuse e più infondati i finti terrori. L’imponente ascesa del Boccaccio al ruolo di autorità accademica

4] Cfr. M.C. Figorilli, *Elogi paradossali nei due libri di «Lettere facete e piacevoli» (1561-1575)*, “Italianistica”, XXXII, 2003, n. 2, pp. 247-273.

5] O. Lando, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 240, 249, 253, 262.

è negli anni Quaranta del Cinquecento nella sua fase più intensa, come dimostrano non solo la trattatistica teorica, ma anche la pratica editoriale del *Centonovelle*, che propagava tra un pubblico colto ma più ampio un culto del Certaldese da cui sembravano essere scomparsi eventuali dubbi.⁶ L'esempio più significativo è offerto dalle edizioni giolitine: l'apparato critico vi viene gradualmente ma regolarmente esteso in modo da presentare l'opera come il più autorevole testo toscano e, di conseguenza, dell'italiano volgare. Infatti, nell'edizione giolitina del *Decameron* uscita nel 1542 il lettore trovava già "la dichiarazione di tutti i vocaboli, detti, proverbii, figure et modi di dire incogniti et difficili che sono in esso libro", seguita da una "nuova dichiarazione di più regole de la lingua toscana necessarie a sapere a chi quella vuol parlar o scrivere".⁷ Il fatto che la tendenza sarebbe continuata ancora per lunghi anni anche dopo la pubblicazione dei *Paradossi* è una prova della sua tenacia. Così nel 1548 Giolito pubblicava *Il Decameron [...] di nuovo emendato secondo gli antichi esemplari, per giudizio et diligenza di piu autori con la diversità di molti testi posta per ordine in margine & nel fine, con gli epitheti dell'autore, con la espositione dei proverbi et luoghi difficili che nell'opera si contengono, con tavole & altre cose notabili & molto utili alli studiosi della lingua volgare*. Di ogni novella si dava inoltre un breve riassunto che ne costituiva anche una interpretazione. *Il Decameron* veniva corredato di apparati sempre più elaborati: nel 1552 usciva l'edizione che conteneva non solo la "dichiaratione di tutti i vocaboli, detti, proverbii e luoghi difficili che sono sparsi nel presente volume" e le interpretazioni morali delle novelle, ma anche "i luoghi e gli autori da' quali il Boccaccio ha tolto i nomi che sono sparsi in questo volume, così degli uomini come delle donne", "i nomi delle casate di Firenze guelfe e ghibelline" e gli "epiteti usati posti per ordine alfabetico". Non si trattava soltanto di procedure relativamente neutrali, atte a mettere in evidenza ciò che il capolavoro del Boccaccio conteneva di pregevole dal punto di vista stilistico o artistico. Alle novelle del *Decameron* veniva attribuita un'impostazione interpretativa il cui forte valore

6] Cfr. Ivi, p. 241, n. 1; C. Roaf, *The Presentation of the Decameron in the First Half of the Sixteenth Century with Special Reference to the Work of Francesco Sansovino*, in: *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, a cura di P. Hainsworth et al., Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 110-121; P. Salwa, *Le tre fortune del «Decameron» nella Francia del Cinquecento*, qui sotto.

7] Cito dal *Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio con nove e varie figure*, nuovamente stampato et ricorretto per Messer Antonio Brucioli, Venezia, Giolito de Ferrari, 1542.

ideologico si manifestava con chiara evidenza negli *argumenta* e nelle “allegorie”.⁸ Il *Centonovelle* sembrava insomma destinato a diventare in certi ambienti quasi una bibbia.

L’autorevolezza del Boccaccio e del *Decameron* attraversava così i limiti della Penisola, affermandosi oltralpe con una grinta forse ancora più forte, come un fatto addirittura fuori discussione. In Francia il Certaldese fu considerato un’autorità intellettuale e morale fin dal momento in cui all’inizio del Quattrocento vi apparvero le prime traduzioni delle sue opere, a cominciare dagli scritti latini.⁹ E fu appunto in Francia che Lando fece stampare i suoi *Paradossi*, e più precisamente – come si è accennato – a Lione, città celebre come uno dei più grandi centri editoriali europei e come un importante centro di diffusione della fama del Boccaccio, in lingua francese e italiana. Il grande editore Rouille (Rovilio), allievo, rappresentante, collaboratore e imitatore dei Giolito, non solo vi stampava in italiano il *Centonovelle* corredato da apparati critici modellati su quelli dei famosi editori veneziani, ma dava alla luce pure edizioni francesi del *Decameron* preparate secondo criteri analoghi.¹⁰ Un’eco tardiva dei dibattiti lionesi che si ispiravano all’autorevolezza del Boccaccio poteva considerarsi il *Ragionamento havuto in Lione da Claudio de Herberè gentil’huomo francese et da Alessandro degli Uberti gentil’huomo fiorentino sopra alcuni luoghi del Cento Novelle del Boccaccio* uscito come *pendant* a un’edizione della raccolta boccacciana (i luoghi commentati vi “si ritrovano secondo i numeri delle carte del *Decamerone* stampato in Lione in piccola forma da G. Rovillio l’anno 1550”).¹¹ Il Lando conosceva

8] A questo proposito si confrontino le edizioni giolittine con p. es. *Le Cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima* (Venezia, Marcolini, 1554).

9] Cfr. F. Simone, *Giovanni Boccaccio “fabbro” della sua prima fortuna francese*, in: *Il Boccaccio nella cultura francese*, a cura di C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 1971, pp. 49-80; L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, ivi, pp. 211-356 (ora in un volume separato Genève, Slatkine Reprints, 1999).

10] Cfr. N. Zemon Davis, *Publisher Guillaume Rouille, businessman and humanist*, in: *Editing Sixteenth Century Text*, a cura di R.J. Schoeck, Toronto, University of Toronto Press, 1966, pp. 72-112; P. Salwa, *Un fiorentino in Francia. Ancora sulla fortuna del «Decameron»*, in: *De Florence à Venise. Hommage à Christian Bec*, a cura di F. Livi e C. Ossola, Paris, PUPS (Presses de l’Université de Paris-Sorbonne), 2006, pp. 135-146. Del resto lo stesso Lando diventa uno stretto collaboratore del Giolito dopo il 1548.

11] L’autore ne fu probabilmente Lucantonio Ridolfi, amico e collaboratore di Rouille (a proposito di questo personaggio, cfr. E. Picot, *Les français italianisants au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1906-1907, tome II, pp. 19-26). Il volume lionese è apparso per la prima volta nel 1557 ed è stato rimesso in circolazione tre anni più tardi con un frontespizio diverso (*Ragionamento [...] sopra alcuni luoghi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio non stati infino a qui dagli spositori bene intesi*). Per Picot questa è la prova che il libro si vendesse male. Esso doveva

senz'altro dai suoi prolungati soggiorni lionesi gli ambienti filoboccacciani in Francia: nel *Paradosso III* (“Meglio è d'esser ignorante che dotto”) egli menziona con simpatia e rispetto Emilio Ferretti, incontrato personalmente qualche tempo prima, il quale corredeva di una sua lettera la prima edizione della traduzione francese di Antoine Le Maçon (1545).¹² Avrà pensato in primo luogo agli ammiratori lionesi del Boccaccio e soprattutto ai numerosissimi italiani residenti a Lione come al suo primo pubblico?¹³

L'ammirazione per Boccaccio non spegneva tuttavia spesse volte dubbi e riserve degli “addetti ai lavori”, espresse pure dagli ammiratori del Certaldese e degli ambienti accademici. Al *Ragionamento havuto in Lione* rispondeva Ludovico Castelvetro con l'anonima *Lettera del Dubioso Accademico al molto magnifico Francesco Giuntini, Fiorentino*,¹⁴ in cui formulava (e ripeteva) varie critiche nei confronti del Boccaccio, senza smettere per questo di considerarlo un grande autore, e alla quale Giuntini (che pur dichiarava di non conoscere il testo lionese) rispondeva citando le parole del Bembo:

Quantunque del Boccaccio si possa dire che egli nel vero alcuna volta molto prudente scrittore stato non sia, conciosia cosa che egli mancasse tal'hora di giudizio nello scrivere non pure delle altre opere ma nel *Decameron* ancora, nondimeno quelle parti del detto libro le quali egli poco giudiciosamente prese a scrivere quelle medesime egli pure con buono & con leggiadro stile scrisse tutte¹⁵

e aggiungendo sommariamente “chi non sa che attorno alle novelle del Boccaccio si possono fare di molte opposizioni”. Lo stesso Ferretti nella sua “lettera di presentazione” alla prima edizione della nuova traduzione francese del *Decameron* lo chiamava prudentemente “un libro non necessario ma ricco utile e vario” e ammetteva che il suo autore avrebbe fatto meglio ad essere meno scurrile, pur cercando di

tuttavia aver trovato dei lettori, se ne parla Castelvetro (anche se in tono estremamente critico, respingendone tutte le argomentazioni); da questo punto di vista più significativa potrebbe essere la risposta del suo corrispondente lionese, il quale ritiene di non conoscerlo.

- 12] Cfr. O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 112 (si veda anche la nota 1). A proposito di E. Ferretti, cfr. E. Picot, *Les italiens en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, Impr. Gounouilhou, 1918 (ristampa anastatica con l'introduzione di N. Ordine, Manziana, Vecchiarelli, 1995, pp. 101, 275, 278, 279).
- 13] Sulle tracce dell'immediata fortuna francese dei *Paradossi*, cfr. A. Corsaro, *Introduzione* all'edizione citata, p. 4.
- 14] Edizione s.l.d.
- 15] P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, Libro II, XIX.

giustificare le sue scelte e sottolineando il tono delle novelle in fondo moralmente giusto e onesto.¹⁶ La grandezza del Boccaccio non veniva dunque proposta con le lodi ampollose di una volta:

O, homme de perpetuel los, glorieux historien Jehan Boccace [...], le docteur de patience en adversité [...], en preadvisant les hommes des soudaines fortunes tu incites les courages a vertu en dalaisant les vices

e non doveva neppure suscitare ancora l’irritazione di chi – come più tardi osservava con stupore uno dei protagonisti dei dialoghi di Henri Estienne –

se monstret sbigotit de mon langage qui est toutefois le langage courtoisanesque, dont usent aujourd’huy les gentils-hommes francés qui ont quelque garbe et aussi desirent ne parler point sgarbatement.¹⁷

Così, sin dall’inizio il Lando si iscriveva in un dibattito attuale e interessante sia per il pubblico di lettori italiani che lionesi e francesi, ma lo faceva subito in una maniera caratteristica per la letteratura comica: esagerando e portando all’assurdo le idee e i comportamenti di chi doveva essere, anche senza volerlo, il suo avversario (anche se non direttamente bersaglio) nella faceta e immaginaria polemica. Considerazioni analoghe si potrebbero fare attorno alle allusioni landiane a proposito del “toscanocentrismo”: “Teransi ancor offesi tutti e Fiorentini, anzi tutti e Toscani, maravigliandosi che un scimonito longobardo osi dir male d’un scrittor toscano ch’ebbe nel dir tanta felicità”.¹⁸ Il primato del toscano riconosciuto dai letterati in Italia fece sì che oltralpe esso superasse in diffusione e prestigio tutte le altre lingue della Penisola. Per i lettori francesi *Il Decameron* era sicuramente un libro toscano, prima che italiano; in più, nell’avvicinarsi alla “bellissima e tanto hoggi lodata lingua

16] Cfr. *Le Decameron de Messire Jehan Boccace Florentin, nouvellement traduit d’Italien en François par Maistre Anthoine Le Maçon conseiller du Roy & tresorier de l’extraordinaire de ses guerres*, Paris, Estienne Roffet, 1545. A proposito della lettera del Ferretti cfr. J. Balsamo, *Le Décaméron à la cour de François I^{er}*, “Revue de littératures française et comparée”, 1966, n. 7, p. 236.

17] Cfr. G. Chastelain, *Le Temple de Boccace*, édition commentée par S. Bliggenstorfer, Berna, Editions Francke (Romanica Helvetica 104, edita auspiciis Collegii Romanici Helvetiorum a curatoribus “Vocis Romanicae”), 1988, p. XXVI; H. Estienne, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé*, édition critique par P.-M. Smith, Genève, Slatkine, 1980.

18] O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 242.

Thoscana”, i francesi sostenevano di essere in un certo senso privilegiati e addirittura più bravi degli italiani:

molto miglior modo i nostri Francesi che gl'altri Italiani & piu agevolezza ci troveranno: perciò che essendo essi in un lingua alla Thoscana & differente & assai lontana nati, non potranno la loro con questa mescolare ma pura, sì come ella è, da buoni libri apprendendola, vaga & gentile la saperranno poi & ragionare & scrivere.¹⁹

Ovviamente si trattava pur sempre di una lingua letteraria, là dove si dichiarava che

la purità et la dolcezza della lingua toscana pare chi sia di presente salita in tanto pregio che doppo la greca et la latina i Toscani medesimi studiandola s'ingegnano ogni giorno di renderla piu bella, i letterati stranieri l'ammirano et come hanno fatto l'Ariosto, il Bembo e il Sannazzaro, nei loro scritti cercano di imitarla, et insomma non si trova nazione cui non piaccia quasi ogni opera composta piu tosto in toscano che in altra lingua.²⁰

Era una lingua che gli stessi toscani dovevano diligentemente studiare, con impegno e fatica, anche se minore rispetto agli altri:

quanto ai Thoscani io tengo per fermo (come da migliori è stato & creduto & scritto) che se vorranno alcuno studio impiegarsi & non in quella del popolaresco uso fermarsi, senza mai piu innanzi trapassare, piu agevolmente & per piu corta via che alcun altro potranno alla cima della perfezione d'essa pervenire.²¹

Non sempre tuttavia le scelte e le convinzioni erano così univoche: alla fine del *Ragionamento havuto in Lione*, all'esplicita domanda “Ditemi se atribuendosi all'Italia tutta in universale opure ad alcuna provincia o città d'essa in particolare, debba essere italiana, toscana o fiorentina quella lingua nominata [...]” si evitava di dare una risposta chiara con la

19] Cfr. G. Rouille, *A Madama Margherita de Bourg, Generala di Bretagna e Ai Lettori*, in una sua edizione del *Decameron* (Lione, 1555), pp. 6-10.

20] Cfr. *Lettera a Caterina de' Medici*, in: *Discorso della religione antica dei romani composto in francese dal S. Guglielmo Choul [...] insieme con un altro simile discorso della Castrametatione & bagni antichi tradotti in Toscano da M. Gabriel Simeoni Fiorentino*, Lione, Rouille, 1559.

21] Cfr. G. Rouille, *Ai Lettori*, cit.

scusa che il problema fosse talmente complesso da richiedere un discorso a parte.²² Anche là, dunque, il Lando non faceva altro che "attualizzare" in termini esasperati un tema noto e vivo, di fronte al quale il suo atteggiamento poteva sembrare alquanto ambiguo.²³

Avendo così disarmato gli ipotetici avversari proiettandoli in una dimensione già ridicolizzata, il Lando passava all'esposizione di argomenti più concreti a favore della sua tesi. Parlando direttamente del Boccaccio partiva da argomenti *ad personam*: egli non poteva scrivere bene in volgare perché sapeva poco delle lettere classiche, e non poteva saper molto delle lettere classiche perché esercitava la professione di notaio, dopo di ché si era dedicato soltanto alle avventure amorose. L'autore ricorreva quindi consapevolmente a stereotipi diversi e ben noti: l'esercizio di una professione pratica impediva l'amore disinteressato degli studi; un giurista, laureatosi in una delle università sclerotizzate e dedicate alla scolastica e alla pedanteria, non poteva essere un uomo veramente colto nel senso moderno, gli interessi del Boccaccio-narratore non potevano non essere frutto dei suoi interessi reali.²⁴ Il ragionamento del Lando si fonda inoltre sull'idea di un volgare colto e letterario, elaborato e studiato, continuatore del latino e opposto a "una certa abbondanza di parole, mal però tessute, l'una con altra avilupate, intricate [...] senza arte oratoria disposte" e scritte "a caso" – il che sarebbe poi il caso dello stile del Boccaccio.²⁵ Le accuse rimangono inoltre sul generico: il Boccaccio scrivendo in latino è "il più rozzo pedantaccio", colpevole di "mille brutti errori con stile parimenti brutto registrati", e scrivendo in italiano rimane legato alle costruzioni latineggianti "cosa molto disidicevole a chi vuol bene e toscanamente scrivere".²⁶ "Un scimonito longobardo" osava, quindi, senza complessi di inferiorità, giudicare la qualità del toscano, ma d'un fiato citava come argomento contro il Boccaccio pure il fatto che trovava i suoi libri noiosi e di difficile lettura; lo stile vi

22] Cfr. *Ragionamento havuto in Lione*, cit., p. 99.

23] A questo proposito cfr. A. Corsaro, *Ortensio Lando letterato in volgare*, in: *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 199, pp. 141 e sgg. Mi sembra tuttavia che pur prendendo le distanze dallo "scrivere toscanamente" il Lando non tanto accentuasse la superiorità delle sue scelte, quanto piuttosto difendesse la propria incapacità di procedere diversamente.

24] Un'allusione al contrasto tra il volgare giurista e il sublime poeta appare già nel Petrarca (cfr. *RVF* CCCLX 116: "or saria forse un roco/ mormodar di corti, un huom del vulgo"), la confusione tra il mondo narrativo del *Decameron* e la vita reale del suo autore è segnalato già dallo stesso Boccaccio (cfr. *Dec.* IV, Intr. 5-11, 30-35)

25] O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 243.

26] Ivi.

è così “prolisse che se non si ha più che buona lena convienci due o tre fiate riposare pria che finita sia la clausola”.²⁷

La messa in ridicolo che prima doveva colpire gli avversari si estendeva ora anche sull'autore stesso del paradosso, mettendo ulteriormente in risalto la relazione che il Lando voleva istituire con i suoi lettori: si doveva trattare – almeno in apparenza – di un gioco in cui lo scrittore recitava pure lui una parte buffa. I procedimenti atti a raggiungere questo effetto erano poi gli stessi: l'amplificazione e l'esagerazione. Un lettore incapace di leggere le novelle e che reagiva in maniera farsescamente allergica (“Tutte le volte ch'io lo piglio nelle mani per leggerlo subito mi s'inteschiscono le dita, di maniera che forza è che dalle mani mi cada”)²⁸ non era certo personaggio da poter giudicare un'autorità come Boccaccio. L'intera impresa del Lando – così come lui la mette in scena – si presenta allora più che temeraria e ridicola. A rafforzare questo effetto serve anche il riferimento all'autorevole giudizio di un anonimo (e ovviamente inesistente) amico che “con maggior sofferenza sostenuto avrebbe d'esser trafitto da mosche, da taffani e da zenzare che di continovar un solo giorno sì stomacosa lezione”.²⁹ E nella stessa linea si colloca pure una rapida rassegna di alcune opere minori del Boccaccio (una frase critica per ognuna) che in fondo non è altro che l'introduzione ad una particolare presentazione del *Decamerone* che doveva esser esaminato con più attenzione, “non però con molta diligenza per non parere contra di lui appassionati”.³⁰ La riserva ci ricorda, con una ridondanza tipica della letteratura comica, di non trattare sul serio ciò che sarebbe stato detto più avanti.

Ciò che segue non è di nuovo altro che l'amplificazione fino al ridicolo di stereotipi noti e sfruttati da tempo. Si allude alla poca stima dei dotti umanisti per il *Centonovelle*, si richiama l'attenzione alla frivolezza della materia trattata e l'atteggiamento esageratamente critico del Boccaccio nei confronti del clero, che sarebbero ugualmente nocivi per la religione e per i costumi. A mo' d'esempio il Lando cita interpretazioni semplificate e parziali di alcune novelle, ma il suo eccessivo impegno finisce per suggerire una doppia dimensione. Da una parte sembra un'evidente simulazione ironica l'accenno ai “frati che pur sono la siepe e il bastione contra degli eretici” o la dichiarazione “infelici

27] Ivi.

28] Ivi.

29] Ivi, pp. 243-244.

30] Ivi, p. 244.

noi, se essi con le loro buone dottrine, e santi essempii, non ci avessero diffesi dalle pestilenti eresie",³¹ dall'altra ciò ricorda al tempo stesso il gioco dell'autore che consiste nell'atteggiarsi a figura avvolta di un'aura comica. È in questa vece che egli poteva scorgere ovunque in Boccaccio "indizi di pessima volontà" e sostenere che "il tristo" avesse messo nei suoi racconti istruzioni per "mostrare alla semplice gioventù inusitati modi di sfogare l'intemperanze nostre".³² Ridicola e assurda sembra di conseguenza non solo l'invocazione a bruciare le novelle boccacciane, ma anche, più generalmente, l'intera pratica di risolvere con la repressione la questione dei libri incomodi:

Vietansi i libri di Martin Lutero, vietansi le Prediche di frate Bernardino, proibiscansi l'opere delli anabattisti, spenti si sono e scritti de' manichei, arsi quelli delli arianni e de' donatisti: e le composizioni di questo scelerato epicureo, adultero, miscredente, ruffiano e corruttore della gioventù saranno lette, rilette, stampate e ristampate? Deh, perché non si fa comandamento che pubblicamente si ardino e si sbandischino?³³

A questo momento di eccitazione segue una lista gratuita e grottesca di casi presumibilmente veri e conosciuti dal Lando, in cui le novelle del Boccaccio avrebbero sviato dalla retta via persino le persone più virtuose e innocenti, e ciò accompagna già il lettore verso la parte conclusiva del paradosso. L'autore critica ancora l'uso di arcaismi toscani³⁴ e la qualità dello stile adatto solo a materie frivole, preferendo l'arte di scrittori conosciuti personalmente da lui ma ignoti al più ampio pubblico, e dà prova di una certa finta ingenuità portando testimonianza dell'eccezionale fortuna del *Decameron* col citare le sue traduzioni in francese e in spagnolo.³⁵ Per mettere infine in massimo risalto la poca credibilità dei suoi ragionamenti se dovessero essere intesi alla lettera

31] Ivi.

32] Ivi, p. 245.

33] Ivi, pp. 245-246.

34] Ma anche questi sono argomenti consueti dei dibattiti che si svolgono allora attorno alla questione della lingua; cfr. C. Giovanardi, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni (Biblioteca del Cinquecento, 81), 1988.

35] Il Lando può naturalmente riferirsi alla prima traduzione francese del *Decameron* di Laurent de Premierfait (1415), fortemente criticata dagli italo-fili cinquecenteschi, ma non è escluso che abbia già in mente il lavoro di Antoine Le Maçon pubblicato solo nel 1545 ma sicuramente in corso da vari anni prima (cfr. A. Le Maçon, *A tres haulte et tres illustre princesse Marguerite de France*, in: *Le Decameron de Messire Iehan Bocace*, Paris, Roffet, 1545, cit.). In Spagna il Boccaccio è conosciuto sin dall'inizio del Quattrocento.

(e quindi spingere il lettore a ipotizzare, scoprire e seguire eventuali percorsi meno evidenti) in conclusione dichiara: “Io per me ascoltarei sempre più pazientemente parlare un genovese, un bergamasco, un milanese, e un di Piamonte” scegliendo fra le parlate italiane quelle non proprio rinomate per i loro valori estetici.³⁶

Il paradosso che il Lando dedica all’opera del Boccaccio sarebbe un mero gioco? La risposta non può essere univoca, e se lo fosse, sarebbe piuttosto una prova della poca abilità del Lando nel servirsi del linguaggio ironico e paradossale. Non sembra univoco neanche il carattere provocatorio dei suoi ragionamenti: da un lato troppo facile e ostentato per essere preso sul serio, dall’altro circoscritto in realtà al solo piano verbale e formale. Nel complesso dell’opera non sarebbe solo un segnale tardivo o un ammiccamento al lettore per dirgli che avrebbe dovuto già da prima cercare nel libro provocazioni ben più serie?³⁷ Ridicolizzare i termini di un dibattito letterario significa denunciarne la futilità (soprattutto se al tempo stesso e al punto cruciale del paradosso si ricorda la pratica di bruciare libri che portano contenuti di ben altra importanza)? O si tratta piuttosto dell’invito a ripensare le argomentazioni delle due parti? Mettere tra i paradossi i tentativi di sottoporre l’arte del Boccaccio ai giudizi moraleggianti vuol dire optare per il contrario? Citare o alludere in un contesto comico a persone e istituzioni contemporanee significa deriderle? Forse il senso del paradosso andrebbe cercato non tanto nei suoi contenuti quanto piuttosto nella sua collocazione e nella sua funzione all’interno dell’opera? Mettere il Certaldese in un ragionamento buffo accanto a Aristotele e a Cicerone sarebbe forse una reazione – divertita o irritata che sia – al culto del Boccaccio che a Lione si fa più importante che altrove? Si tratterebbe solo di un divertito intervallo giocoso in un testo peraltro denso di significati propagandistici?³⁸ I quattro paradossi “letterari” messi a conclusione del libro non dovrebbero “neutralizzare” l’impegno diretto in una direzione ben diversa? Queste le domande sulle quali il testo però invita solo a riflettere.

36] Ivi, p. 248.

37] Per P. Procaccioli, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in: *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell’Italia del classicismo*, cit., pp. 7-30, la prima caratteristica della scrittura landiana sarebbe la “provocazione dotta” (p. 9).

38] Su quest’aspetto dei *Paradossi* si sofferma a lungo A. Corsaro, nella già citata *Introduzione* alla sua edizione (cfr. in particolare pp. 18 e sgg.). Ed è sempre lui a suggerire la funzione “di nuovi strumenti argomentativi, tali da condurre il lettore di cose volgari, tradizionalmente rappresentante della *communis opinio*, a rieleggere la doxa nella prospettiva di un possibile bersaglio polemico” (A. Corsaro, *Ortensio Lando letterato in volgare*, cit., p. 138).

ORTENSIO LANDO E LA VERSIONE FRANCESE DEI SUOI *PARADOSSI*

Figura misteriosa, sfuggente, inafferrabile e al tempo stesso affascinante, da qualche tempo Ortensio Lando attira l'attenzione degli studiosi con più regolarità che in precedenza – il che non significa che sia diventato un oggetto di studio alla moda. Tra le ragioni più efficaci della rinnovata fortuna landiana vanno annoverati il libro di Paul Grendler *Critics of the Italian world*, pubblicato nell'ormai lontano 1966, e i saggi dedicatigli da uno studioso come Conor Fahy, che hanno risvegliato anche in Italia la curiosità attorno al Lando. Tale rinnovato interesse si è concretizzato in una serie di apprezzabili o persino notevoli riproposte delle opere landiane, dalle semplici ristampe anastatiche alle vere e proprie edizioni critiche. Non è mancato neppure il tentativo di far nel contempo un po' di luce sulla biografia di un personaggio di cui sono oggetto di discussione la stessa identità e, in misura non minore, alcune questioni di fondo relative alle sue opere, firmate tutte con vari pseudonimi. Dopo quella dei filologi e dei biografi, il Lando ha attirato l'attenzione degli storici delle idee in quanto scrittore sovversivo, propagatore di idee erasmiane, frequentatore di ambienti non ortodossi e traduttore dell'*Utopia* del Moro, nonché degli storici delle forme letterarie e del Rinascimento "capriccioso" per il carattere ambiguo e provocatorio dei suoi scritti in volgare, ribelli alle convenzioni, facili allo scherno, apparentemente caotici ma, al tempo stesso, profondamente eruditi e ben radicati nella tradizione. Ciononostante, permangono numerosi punti interrogativi e domande inevase, e forse parte delle risposte potrà giungere, oltreché dalle ricerche storiche e archivistiche, da un'approfondita analisi dei testi landiani.

Fra gli scritti in volgare spiccano i *Paradossi*, pubblicati dapprima nel 1543 a Lione,¹ e poi l'anno successivo a Venezia. L'opera riscosse un notevole successo in tutta Europa, e nel giro di pochi decenni venne tradotta in francese, inglese, spagnolo, etc.² In questa sede vorrei soffermarmi, per vari motivi, sulla prima versione francese: non solo perché si tratta di una testimonianza rilevante della fortuna landiana, ma perché ci mette in contatto con un testo che, pur non ostentatamente, certo non si esaurisce nella traduzione di quello italiano di partenza, iscrivendosi di fatto in quella cultura di riciclaggio nella quale

la letteratura viene vista come un gioco combinatorio, come una ruota da cui non si può uscire, come un mondo in cui tutto è stato detto, un universo di parole in cui tutto è stato scritto. Non resta dunque che ricombinare insieme frammenti strappati qua e là e sbandierare la novità del prodotto sperando che l'*ars combinatoria* così praticata generi un'arte della trasmutazione, produca appunto, quasi alchimisticamente, il nuovo. [...] La confezione di un libro, in altri termini, il modo in cui l'oggetto libro viene messo in circolazione sul mercato editoriale, sono un indicatore preciso di come la letteratura viene non solo realizzata, ma appunto anche letta e recepita.³

Un rilievo, questo, che merita di essere preso in considerazione, e tanto più in quanto le opere del Lando fanno certamente parte di un mondo di ricombinazioni di cui non è sempre facile cogliere il significato.⁴ Il confronto della versione francese con l'originale italiano può quindi rivelarsi estremamente utile per far emergere alcuni tratti originali o comunque peregrini del testo landiano – proprio quelli che

-
- 1] [O. Lando] *Paradossi cioè sententie fuori del comun parere novellamente venute alla luce, opra non men dotta che piacevole & in due parti separata*, Lione, Gioanni Pullon da Trino, 1543 [= Pisa-Roma, I.E.P.I., 1999, Presentazione di Eugenio Canone-Germana Ernst]. Nelle pagine che seguono il testo ital. è sempre cit. da Ortensio Lando, *Paradossi / Paradoxes*, édition bilingue, texte critique établi par A. Corsaro, traductions de M.-F. Piéjus, introduction et notes de A. Corsaro, suivi d'un essai de M.-C. Figorilli, Paris, Les Belles Lettres, 2012; la tr. fr. è invece cit. da *Paradoxes ou sentences debatues & elegamment deduites contre la commune opinion: Traité non moins plein de doctrine que de recreation pour toute gens*, Reveu et augmenté, Lyon, Iean Temporal, 1559 [colophon: Lyon, Nicolas Perrineau, 1561].
- 2] Sulle edizioni e traduzioni dei *Paradossi* si veda A. Corsaro, *Nota al testo*, in: O. Lando, *Paradossi cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 27-63.
- 3] L. Bolzoni, *Il mondo utopico e il mondo dei cornuti: Plagio e paradosso nelle traduzioni di Gabriel Chappuys*, "I Tatti Studies", VIII, 1999, p. 171.
- 4] Cfr. P. Cherchi, *Polimatia di riuso: Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

Charles Estienne, traduttore-adattatore francese, ritenne opportuno eliminare o modificare.

La versione francese dei *Paradossi* landiani, intitolata nella sua prima edizione *Paradoxes: Ce sont propos contre la commune opinion: Debats en forme de Declamations forenses: Pour exercer les jeunes gens en cause difficiles*,⁵ ha incontrato finora valutazioni divergenti. V'è un generale consenso sul fatto che – anche tenendo conto della prassi del tempo, così diversa dalle nostre – non si tratti semplicemente di una traduzione camuffata, bensì di una riscrittura. Mentre Luigia Zilli rimprovera agli studiosi di “sminuire la portata ideologica dell’operazione culturale realizzata dall’Estienne”, trovandovi

competenze in senso lato culturali più generali, soprattutto le aggiunte di critica sociale e di costume, e un ripetuto ammonimento a misurare gioie e dolori sul metro dell’eternità riparatrice,

e Trevor Peach ritiene che

Estienne se montre capable d’apercevoir derrière la feinte naïveté des *Paradossi* le noyau philosophique qui les informe, et de le mettre en relief,

Patrizia Grimaldi Pizzorno afferma che

by erasing Lando’s linguistic, ideological and religious meaning and placing emphasis on the importance of sound reasoning, Estienne brought the rhetorical paradox back to its original, sophistic usage and the legal milieu of the courtroom. [...] Estienne neutralised the two potentially subversive Erasmian principles that constitute the original framework of *Paradossi* [i.e. la povertà di Cristo e il divario tra la saggezza e l’eloquenza], giving the text a didactic structure and a practical function.⁶

5] Paris, Charles Estienne, 1554. Cfr. [C. Estienne], *Paradoxes*, édition critique par T. Peach, Genève, Droz, 1998.

6] L. Zilli, *I «Paradossi» di Ortensio Lando rivisitati da Charles Étienne*, in: *Parcours et rencontres: Mélanges de langue, d’histoire et de littérature offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 665, 667; T. Peach, *Introduction a: [C. Estienne], Paradoxes*, cit., p. 28; P. Grimaldi Pizzorno, *The Ways of Paradox: From Lando to Donne*, Firenze, Olschki, 2007, p. 31. Sulla fortuna francese dei *Paradossi* si veda M. Clément, *Maurice Scève et le «Paradoxe contre les lettres»*, “Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance”, LXV, 2003, pp. 97-124.

Le divergenze d'opinione confermano l'efficacia del discorso paradossale sia nel Lando che nell'Estienne – se infatti si potesse giungere a un'interpretazione univoca, che paradossi sarebbero? – e, d'altra parte, invitano a rivisitarne il testo, o i testi.

Nell'originale italiano come nel suo rifacimento francese ciascun paradosso forma un capitolo a parte in cui si svolge un ragionamento compatto e in sé concluso, sicché un confronto letterale tra due brani o capitoli paralleli può rappresentare un primo passo per mettere a fuoco il metodo applicato dall'Estienne. Intitolato nell'originale italiano “Meglio è d'esser ignorante che dotto” e nella versione francese “Pour l'ignorant: Declamation III: Qu'il vaut mieux estre ignorant que scavant”, il capitolo III, esplicitamente definito come “paradosso”, m'è parso non solo assai significativo in sé, ma altresì adatto per questo genere di analisi. Da una parte, come dichiara lo stesso Lando nella *Confutatione del libro de paradossi* pubblicata appena due anni dopo i *Paradossi* stessi,

fra trenta Paradossi [l'autore] non mostra in alcuno maggior furore, ch'egli si faccia in questo. Qui esplica abundantemente tutta l'arte rethorica ch'egli apprendesse mai. Qui par che scuopra tutte le forze del suo diabolico ingegno.⁷

dall'altra, vi si tratta in una certa misura di noi tutti, in quanto vi si parla degli uomini di lettere – i quali, afferma il Lando, sarebbero in linea di massima

tristanzuoli, tiscuzzi, fracidi, catarrosi [...], pieni d'alterezza, colmi d'orgoglio, sprezzatori delle dolci conversazioni, [...] maligni, invidiosi, sediziosi, sempre arrabbiati, insidiosi, vendicatori.⁸

Tali caratteristiche e affermazioni sono riprese dall'Estienne con fedeltà esemplare, e invero rara, ché per il solito, come già da altri sottolineato, non è la fedeltà all'originale a costituire la sua prima preoccupazione: al contrario, siamo in grado di riconoscere con chiarezza nel suo rifacimento la ricorrente, insistente applicazione di alcune strategie

7] [O. Lando], *Confutatione del libro de Paradossi nuovamente composta, et in tre orationi distinta*, Venezia, Bartolomeo Imperadore, 1545, c. 7r; ivi, c. 3r, il Lando vi allude alla versione francese dei *Paradossi*: “peggio è che hanno del loro mortal veneno amorbato tutta la Francia, anzi tutta l'Europa (colpa di chi li ridusse nella lingua Francese, in poco appresso nella latina li tradusse)”.

8] O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., pp. 24-26.

testuali, tant'è che si può esser quasi indotti a pensare che i paradossi landiani servissero all'Estienne quale comodo modello di riferimento per svolgere un discorso personale.⁹

Alcuni dei tratti caratteristici maggiormente salienti dei *Paradoxes* francesi sono connessi innanzitutto alle scelte linguistiche e stilistiche del loro autore, a cominciare dal ricorso sistematico, e di cui si fa addirittura un certo abuso, a dittologie sinonimiche per rendere con maggiore espressività o con più precisione una parola italiana: “Te me re-souds et arreste” per “mi risolvo”, “longs travaux et ennuis” per “longhi travagli”, “conduite d'une maison et gouvernement de mesnage” per “famigliar governo” sono solo alcuni esempi di un *modus operandi* che si riscontra non meno di una ventina di volte in un brano relativamente breve, con una frequenza che ne fa un tratto stilistico peculiare e un carattere distintivo del suo lavoro.¹⁰ Evidentemente, ciò non manca di riverberarsi sul piano stesso del discorso argomentativo: per tal via è infatti possibile conferire un certo rilievo a questioni e aspetti che nel testo italiano ricevono un trattamento neutro, alterando sottilmente l'equilibrio ideato dal Lando, come per esempio quando all'espressione “saperne [sc. di lettere]” subentra “y estre tant expert ou entendu”,¹¹ il semplice “lor sapere” diventa “leur grand scavoir dont ils presument tant de leurs personnes”, o la “storta sposizione” è resa come “leurs belles allegations et interpretations assez cornues”.¹² L'effetto aumenta poi d'intensità laddove le inserzioni non si limitano a sinonimi ma inducono la comparsa di espressioni complementari tali da implicare un

9] Per cogliere le caratteristiche di quel discorso non è di grande aiuto la descrizione della struttura argomentativa presentata nella *Table des causes debatues en ces paradoxes avec un sommaire des principales matieres* proposta in calce al volume, che rientra piuttosto nell'apparato esterno agli stessi paradossi, in cui si tenta di far passare l'opuscolo per un libro utile ai giovani avvocati che da essa potrebbero imparare a comporre arringhe in casi difficili e fuori dell'esperienza comune. Il sommario è formale e alquanto secco (tesi, autorità classiche citate a favore, esempio moderno da seguire, prove di carattere storico e una conclusione generale in chiave personalizzata): cfr. *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., pp. 234, 236-237: “I: Qu'il vaut mieux estre ignorant que savant; II: Tullius Ciceron à la fin depra la science comme estant cause des grans malheurs; III: L'empereur Licinius, Valentinian, Heraclides, Lician et Philonide de Malte appeloient les lettres une peste publique et poison; IV: Les heresies tant anciennes que modernes sont issues des hommes scavans aux lettres; V: Les Lucquois sont sages par ce qu'ils ne souffrent, par decret fait entre eux, qu'il n'y eust docteur quelconque qui presidast un magistrat; VI: Platon soutient qu'un esprit nommé Teuda fut inventeur de science; VII: Empoisonnement de Socrates et Anaxagoras; VIII: La plus grand part des hommes sages et scavans ont fait mauvaise fin”.

10] Cfr. *ivi*, pp. 34, 37; O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., pp. 21, 24.

11] Cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., p. 21; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 34.

12] Cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., p. 22; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 35.

certo grado di arbitrio ermeneutico; ad esempio, quando gli “indotti” diventano “idiots et peu scavants”, quando gli “accidenti” si trasformano in “incidens et ruses”, o “un paio [di militari]” in “gentilshommes et capitaines”, “qualche isperienza” in “long usage et experience des choses” e “ogni litteratura” in “toute litterature et mondain scavoir”.¹³ Un simile effetto di rafforzamento e di messa in rilievo si riscontra plasticamente nei casi in cui il testo francese ricorre a immagini maggiormente concrete – talvolta addirittura più violente – del testo italiano: come quando, anziché parlare genericamente di “grave supplizio”, sottopone al lettore “les mains arses et tranchées” e “la peine de la hart”; oppure quando, anziché fermarsi sul “volto stampato del colore di morte”, preferisce scrivere “approchant au pourtrait d’une mort contrefaite ou de quelque anatomie seche”; o quando, anziché menzionare “le stampe”, enumera “impression, taille, graveure ou autre estampe en quelque façon que ce soit”; o, infine, quando trasforma un semplice “disse” in un “dit et hautement reprocha”.¹⁴ In questi diversi casi, tuttavia, il rafforzamento e la messa in rilievo non mirano all’introduzione di elementi nuovi o di particolar interesse; qualora non li si voglia ridurre a mero artificio retorico, sarà perciò opportuno considerarli piuttosto degli espedienti volti a controbilanciare un certo qual appiattimento del tono landiano conseguente all’eliminazione, in altre sezioni del testo, degli accenti più vivaci di esso.

La differenza più macroscopica tra il testo del Lando e quello dell’E-stienne, una differenza tale da saltare agli occhi persino a un primo e superficiale confronto tra di essi, risiede nell’eliminazione di intere proposizioni, o di parti di proposizione anche ampie; scompaiono altresì certi significativi particolari, sostituiti talvolta con dei loro equivalenti, e talaltra semplicemente soppressi. Vengono tralasciate soprattutto le citazioni latine, malgrado non siano particolarmente ermetiche né ricercate – segno evidente che l’opuscolo francese intendeva inserirsi in un contesto letterario diverso da quello dei *Paradossi* italiani, e che d’altra parte le stesse affermazioni della dedica, in cui il libro viene presentato come una sorta di manuale per giuristi, debbano essere intese come finzione e gioco. Dal momento che il circuito di fruizione e la destinazione dell’opera cambiano, sembra logico che vengano cassate le note personali

13] Cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., pp. 22-23, 25; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., pp. 35-36, 38.

14] Cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., pp. 30, 24-25, 30-31 rispettivamente; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., pp. 43, 38, 43-44 rispettivamente.

nelle quali il Lando evoca benefattori, amici e conoscenti, mentre anche le omissioni o le incertezze in questioni di sottile erudizione appaiono comprensibili. Più interessante pare invece il fatto che nel testo francese si eviti con cura quasi ogni riferimento concreto alla realtà contemporanea, soprattutto al mondo dei potenti, e vengano smussate le punte polemiche della maggior parte degli *excursus* landiani relativi alle questioni di fede. Si tratta dei brani in cui si esprime con più forza e veemenza l'impegno religioso del Lando e in cui si scorge con maggior chiarezza il carattere profondamente sovversivo del suo discorso. Senza di essi l'intero ragionamento paradossale rischierebbe di risultare insipido, ed è proprio contro tale rischio che agiscono i procedimenti di rafforzamento di cui si è parlato più sopra.

Scompaiono così dal testo francese le allusioni, trasparenti tra le righe dell'originale landiano, ai Salmi e all'*Ecclesiasticus*: dei primi non si fa più alcuna menzione, mentre nell'altro caso l'affermazione

trovo di più, nelle scritture sacre, che chi aggiunge scienza aggiugne dolore, e nel molto sapere molto sdegno ritrovarsi

si trasforma in un generico

Et ay trouve escrit en plusieurs autheurs que qui acquiert scavoir, acquiert ennuy et que de grand scavoir procede bien grand danger quelque fois.¹⁵

Scompare altresì l'allusione, pur così attuale, alla necessità di ritornare alla parola divina perché viene completamente eliminato il brano rivolto contro coloro che “hanno miserabilmente oltraggiato la povera scrittura santa” con le loro sofisticate interpretazioni,¹⁶ e scompaiono per logica conseguenza i nomi sia di grandi eretici còlti (Ario, Fotino, Sergio, Nestorio, Macedonio, Apollinare, Giuliano) che dei santi “senza colori retorici”, ignari delle “discipline matematiche, privi di concetti metafisici” (Ilarione, Antonio, Macario, Panutio, Serapione, Onofrio e Aniano).¹⁷ Né la divinità né la Sacra scrittura svolgono più alcun ruolo nella questione della disgraziata condizione fisica e morale degli uomini di lettere, e si evita ogni giudizio personale: non si parla più né del Savonarola, “che ebbe spirito profetico e uomo fu di tanta

15] O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., pp. 21-22; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 35.

16] Cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., p. 22.

17] Ivi, p. 23.

dottrina”,¹⁸ né del collegio dei cardinali, in cui le lettere non sono certo particolarmente apprezzate. Il ricorso ad *auctoritates* bibliche, patristiche o chiesastiche viene ridotto alla sola citazione di pochi e più ovvi passi paolini e dell'*Ecclesiasticus*, a volte esplicitati con particolar rilievo. La citazione landiana di san Paolo:

Noli altum sapere, sed time, non volere sapere uomo né investigare le cose alte, ma sta in timore

viene interpretata come

nous conseillant de ne nous tant avancer aux choses hautes et ardues mais demourer en crainte, sans passer la borne d'obeissance.¹⁹

Sembra evidente il proposito dell'autore francese di evitare reali prese di posizione su questioni impegnative o addirittura scottanti – il che è confermato dal modo in cui vengono trattati i concreti riferimenti alla coeva realtà. A segnalarne il maggior distacco, e a renderne il discorso più astratto e universale, scompare così la maggioranza dei nomi di contemporanei, e vengono taciuti i riferimenti a istituzioni e classi sociali, a partire dalle osservazioni critiche o di scherno nei confronti del mondo dei potenti e della politica. Sono chiaramente interventi che vanno al di là di un immediato adattamento alle competenze del pubblico francese o di una prudente cautela nei confronti del potere.²⁰ I tagli riguardano in misura ridottissima gli antichi, mentre si ottiene un

18] Ivi, p. 28.

19] Ivi, p. 25; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 38.

20] È peraltro interessante notare come l'Estienne traduca nozioni estranee al suo pubblico (cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., p. 29; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 43: “pedante” diventa “magister de village ou pedagogue de college” e richiede una spiegazione: “qui ne sont parolles de moindre efficacité, au raport mesme de ceux qui les proferent, que si l'on les appeloïy povres et miserables, car cela s'entend sans le dire”), si adatti a luoghi comuni leggermente diversi (cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., p. 26; *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 40: “tali sono ch'essere possano a' vecchi di diletto, e a' giovani d'ornamento” / “ainsi qu'elles soient de si grande utilité à la jeunesse et de si honneste recreation à la vieillesse”), ricorra a un altro tipo di erudizione, forse più scolastica (cfr. *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 39, ove si ricorda accessoriamente che “les philosophes appellent Economie” la cura delle cose domestiche e che le lettere sono “l'invention de l'ennemy que les anciens appelloient Demon, puisque ce mot Demon signifie scavant et entendu”) e riusi locuzioni particolarmente espressive (“mendicare da uscio in uscio”, per esempio, o “pesce tirato fuor d'acqua”) in luoghi diversi dall'originale (*Paradoxes ou sentences debatues*, cit., pp. 40 e 38; cfr. O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., pp. 28 e 23 per le corrispondenti espressioni italiane), quasi a significare di non volersene privare.

certo distacco dal contesto originale eliminando sia le allusioni fatte *en passant* alle usanze dei popoli d'Italia sia i nomi di personaggi della Penisola citati dal Lando, compresi quelli di quanti erano sicuramente ben conosciuti in Francia; e ciò riguarda tanto le figure ricordate in chiave variamente negativa quanto quelle di cui si tessono le lodi. Esse non vengono tuttavia sostituite da esempi francesi corrispondenti; anzi, si cancellano del tutto persino generiche allusioni del tipo di quella a

dui onorati cavaglieri, ambidui servidori del cristianissimo re Francesco, li quali, perché molta affezione alle dottrine mostravano, erano quasi divenuti a' lor soldati odiosi, e parevagli che l'arme, con l'aggiunta delle dottrine, non potessero virtuosamente operare.²¹

Le eccezioni sono pochissime: “Jean Tissier qui mourut a l'hospital”, o “le poete Francois a la miserable et trop penible suite de la court sur ses viels ans” (ma il fatto che tra quei due nomi compaia anche quello di Erasmo suggerisce un ammiccamento inteso a far capire che si conoscono i predecessori del Lando),²² oppure una generica e ben più maliziosa che aggressiva menzione di “noz grands seigneurs qui sont, ainsi que chacun aperçoit, tant curieux des plus belles et precieuses choses de ce monde”.²³ Si taglia poi tutto ciò che potrebbe sembrare troppo esplicito: le critiche alle corti europee espressamente nominate, le allusioni a ricchi signori che derubano e uccidono i propri sudditi, le frecciate contro i magistrati, e persino le innocue menzioni delle università di Padova e di Parigi.

L'obiettivo dell'Estienne è quello di costruire un discorso diverso da quello landiano ed è per questo motivo ch'egli introduce qua e là nella propria versione qualche particolare o *tournure* complementare, per il cui tramite l'indignazione, l'impeto o la veemenza del Lando, che esulano dai limiti dell'esposizione del paradosso stesso, vengono sostituiti con un ragionamento più circoscritto e in apparenza pacato, tendente al realismo, costruito in conformità a esigenze di chiarezza espositiva, seppur talora non privo di una certa grinta:

Vous plaît-il que ie vous monstre comment ces lettres, ainsi qu'une Circé, transforment ceux qui s'adonnent à elles et leur oste grande partie de leur nature! Trouvez un jeune homme bien deliberé et dispos de sa personne, affable, poly et

21] O. Lando, *Paradossi / Paradoxes*, cit., p. 30.

22] *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., p. 42.

23] Ivi, p. 40.

garny de ce qui ce peut dire bien seant a son eage, faites-le mettre a ces lettres, vous le trouverez en peu de temps lourdaut, mal propre, inepte à toutes choses et qui hors de ces livres demeurera tout court en propos, comme le poisson hors de l'eau.²⁴

Pourquoy est-ce qu'un cuysinier, un palfrenier, un plaisant, un messire fait-tout, sera receu plus honorablement et mieux pourveu es cours des princes et prelates que ne sera un homme de grand scavoir? C'est pour ce qu'ils reçoivent plus de prouffit de telles gents, que des gents de lettres.²⁵

Tuttavia anche “ces tant estimees lettres, que par honneur leurs sectateurs appellent polies, bonnes et humaines”²⁶ riescono eccezionalmente a strappare all'autore francese un tono più animato e diretto, lontano dal gioco del paradosso. Si leggano, ad esempio, le righe seguenti:

si bien nous voulons considerer l'insolence de ceux, ausquels il semble sous l'ombre d'un Quanquam, de college, que chacun soit bein tenu à eux, et que sous couleurs de leurs belles allegations et interpretations assez cornues, pour renverser le meilleur sens naturel de ce monde, ils doivent estre seuls ouys et entendus. Aucuns en y a qui ainsi que Midas convertissent en opinions et pertinacitez tout ce qu'ils atouchent.²⁷

Quali conclusioni si potrebbero trarre da un confronto così istituito e condotto? Mi sembra di ravvisare nella versione francese un tentativo di staccare il discorso landiano da riferimenti alla realtà e da impegni ideologici, attenuandone la forza sovversiva sul piano argomentativo, senza tuttavia privarlo dell'espressività, dell'arguzia e dell'efficacia ludica e divertita che gli sono propri. Se nel caso dei *Paradossi* landiani “spicca nel libro l'assenza di argomenti gratuiti e di encomi del banale e dell'irrillevante”,²⁸ la versione francese prende una piega diversa, puntando sul semplice ribaltamento del banale (facile da recuperare) e sull'irrelevanza del discorso al di fuori dei limiti del gioco. L'Estienne stesso mette del resto ogni cura nel precisare tali limiti del proprio discorso:

Tout ainsi, lecteur, que les choses contraires raportées une à l'autre donnent meilleure cognoissance de leur evidence et vertu, aussi la verité d'un propos se

24] Ivi, pp. 37-38.

25] Ivi, pp. 42-43.

26] Ivi, p. 36.

27] Ivi, p. 35.

28] A. Corsaro, *Introduzione* a: O. Lando, *Paradossi*, cit., p. 9.

trouve beaucoup plus claire, quand les raisons contraires luy sont de bien pres
approchées. [...] A ceste cause ie t'ay offert en ce livret le delat d'aucuns propos
[...] à fin que par le discours d'iceux la verité opposite t'en soit à l'avenir plus clere
et apparente. [...] En quoy toutefois ie ne voudray pas que tu fusses tant offensé
que pour mon dire ou conclusion te en croyes autre chose que le commun.²⁹

Ma non sarebbe questo, tuttavia, un ammiccare con l'occhio per
farci invece pensare il contrario?

29] *Paradoxes ou sentences debatues*, cit., pp. 3-4.

RITORNO AL *PECORONE* DI SER GIOVANNI FIORENTINO

Strana raccolta narrativa di carattere storico-novellistico, quel libro “incominciato [...], scritto e ordinato per [...] Ser Giovanni”, ma intitolato da “un car signor” e perciò “per nome Pecoron chiamato”, che continua a suscitare la curiosità degli studiosi, desiderosi di situarla con più precisione in un contesto storico determinato, di attribuirla ad un autore certo, o di collegarla ad un momento particolare.¹ Non sembra tuttavia che le scrupolose ricerche abbiano portato ad una soluzione definitiva, anche se alcune proposte recenti l’hanno resa notevolmente più vicina. Negli studi “pecoroniani”, fiorenti ormai da un secolo, si può addirittura notare un tipo particolare di gioco o di convenzione: partendo dalla constatazione della confusione che regna nella critica e del mistero che avvolge sia il personaggio del narratore che la raccolta stessa, ci si esprime riguardo al modesto livello intellettuale ed artistico dell’opera, e si ribadisce l’impossibilità di dare risposte certe ai numerosi dubbi intorno ad essa; dopo di che si avanzano elaboratissime proposte e congetture che vengono smentite poco tempo dopo da uno studio uscito dalla penna di un dotto collega, o magari del medesimo autore delle prime ipotesi. Con l’andar degli anni, quasi tutti gli aspetti particolari dell’opera hanno provocato in tal modo giudizi contrastanti, ma un generale consenso sul fatto che l’opera manchi di coerenza e di qualsiasi unità artistica, stilistica, logica, psicologica, etc. Insomma, resta fundamentalmente

1] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito (Classici Italiani Minori, I), Ravenna, Longo editore, 1975, p. 568, vv. 2-4 e 6-7. Tutte le citazioni del *Pecorone* secondo questa edizione che contiene tra l’altro l’essenziale bibliografia degli studi sulla raccolta.

immutata quella situazione che Ettore Li Gotti riassumeva così quasi un secolo fa:

La storia della critica sul *Pecorone*, un caso singolare della filologia italiana. Circa mezzo secolo fa, Egidio Gorra, iniziando con un suo scritto gli studi sul *Cinquantanovelle*, suscitò una rapida quanto intensa fiammata d'entusiasmo fra gli specialisti, che s'accanirono nel discutere sottilmente le già sottili ipotesi avanzate dall'intrepido studioso parmense circa l'identità dell'autore della raccolta trecentesca; e svegliata dal gioco la loro intelligenza e sollecitato il loro gusto di "storici", rivaleggiarono con l'avversario, il quale (oh gran bontà dei cavalieri antichi!) finì col rimangiarsi le supposizioni e col fornire ad esse con le proprie mani il colpo mortale. Ed era un bel vedere questo accanirsi di insigni studiosi nello smontare i pezzi del ragionamento critico, rifiutandoli tutti con sospetto, per poi ingegnarsi a ricostruire col "certo", visto che non era possibile col "vero". [...] Dopo i molti "giri di valzer", [...] sbolliti gli ardori della lotta, gli studiosi si trovarono ammirvolmente concordi nel giudicare (qual ch'ella fosse) l'arte del novelliere [...].²

Ci sembra quindi legittimo tentare di continuare il gioco in queste pagine, nonostante il timore che qualcuno maliziosamente voglia leggervi una ricerca di quel particolare piacere che si ha nel dimostrare non tanto che si abbia ragione, ma che il collega ha sbagliato. Ma questi sono percorsi, com'è noto, inevitabili...

Allo stato attuale delle ricerche la proposta più credibile quanto all'autore del *Pecorone* è quella recentemente formulata da Pasquale Stoppelli:³ la raccolta sarebbe opera di Giovanni di Firenze, giullare toscano e uomo di corte noto anche sotto il nome di Malizia Barattone, attivo nella seconda metà del Trecento, tra l'altro a Milano e a Napoli. L'argomentazione svolta a favore di tale attribuzione si basa su alcuni punti chiave:

1. esistono numerose affinità tra la cornice del *Pecorone* e un gruppo di sonetti attribuiti dal loro copista quattrocentesco a un autore anonimo di nome Giovanni; a parte certe analogie stilistiche tra le ballate che chiudono – sulla scia del Boccaccio – tutte le

2] E. Li Gotti, *Storia e poesia del «Pecorone»*, "Belfagor", anno 1, n. 1 (15 gennaio 1946), p. 103.

3] P. Stoppelli, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze): autore del «Pecorone»*, in "Filologia e critica", II (1977), fasc. I, pp. 1-34. Nel corso dei lunghi anni trascorsi dopo la pubblicazione di questo saggio, è stata proposta una nuovissima ipotesi, secondo la quale l'autore del *Pecorone* sarebbe stato Giovanni d'Agnolo Capponi (cfr. Asteria Casadio, *Il Pecorone: una nuova ipotesi di attribuzione*, "Letteratura italiana antica", XVII, 2016, pp. 175-190).

- giornate della raccolta novellistica e le rime che fanno parte della seconda fra le tre serie di cui si compone il piccolo canzoniere, in ambedue i testi si può immaginare sullo sfondo un amore – immaginario o reale che sia – tra l'autore Giovanni e una certa suor Saturnina; questi protagonisti dei due testi presentano caratteristiche fondamentalmente analoghe;
2. il canzoniere, nonostante la sua disposizione caotica, le incertezze cronologiche, il linguaggio assai convenzionale e la mancanza di chiusura, è opera di un unico autore;
 3. l'autore dell'ultima serie di sonetti – frammento di una corona dedicata agli antichi eroi – è identificabile con Giovanni di Firenze, cui si possono attribuire le rime dedicate agli stessi eroi raffigurati sugli affreschi che esistevano nella sala del Re Roberto a Napoli, in Castelnuovo;
 4. l'autore di tutto il canzoniere è quindi Giovanni di Firenze;
 5. l'autore del *Pecorone* è identificabile con Giovanni di Firenze;
 6. lo confermano in ultima istanza gli echi delle genuine tradizioni napoletane riscontrabili nelle novelle.

La brillante congettura ha quindi la forma di un serrato ragionamento a catena, composto di più anelli fondati ciascuno sulla probabilità; sebbene in ogni singolo punto si presenti con una credibilità assai alta, l'effetto globale, dopo tanti passaggi, risulta inevitabilmente meno irresistibile. Indipendentemente da ciò, tuttavia, esiste ancora un punto che meriterebbe di essere riesaminato, perché troppo facilmente dato per scontato, appunto in quella confusione della critica di cui tutti si lamentano. L'esame dettagliatissimo di varie questioni, in un certo senso "esterne" al testo del *Pecorone*, ha messo in ombra la questione se nel caso della raccolta, presa nella sua globalità, si possa parlare di un unico autore, cui attribuire il nome Giovanni e l'origine fiorentina. La questione non è affatto nuova. Il libro sembra effettivamente composto da più parti, messe insieme in maniera alquanto strana o frettolosa:⁴ la cornice, le ballate, una prima parte di novelle, classificate come "familiari", che ripropongono temi di varia provenienza, largamente diffusi nella letteratura popolare di quei tempi, e poi una parte successiva di novelle "storiche" tratte piuttosto pedissequamente dalla *Cronaca* di Giovanni Villani. Più volte in precedenza si è discussa l'attribuzione al narratore del sonetto canzonatorio messo alla fine nei manoscritti esistenti e al

4] Sarebbe forse questa la ragione per cui gli studi sul *Pecorone* si concentrano di regola separatamente su queste singole parti, solo di sfuggita trattando l'aspetto generale dell'insieme.

quale l'opera deve sia il nome dell'autore, che il titolo: le congetture si basano sull'autopresentazione grottesca di chi in prima persona vi scrive: "il libro fu scritto ed ordinato per me ser Giovanni [...] che vo belando come pecorone".⁵ È stata sottolineata l'esistenza di varie cesure interne al *Pecorone*, non solo quella tematica tra la prima e la seconda parte di novelle, ma anche una stilistica, tra la narrazione apprezzabile di alcune novelle d'ispirazione più genuina della prima parte, e la ripetitività stanca della ripresa inerte del Villani, confinante a volte con l'assurdità (come la penultima novella del *Pecorone*, dedicata a Carlo d'Angiò, in cui confluiscono quasi sessanta capitoli della *Cronica*); infine, si è accennato ad una cesura di qualità tra la parte narrativa e le ballate cantate dai protagonisti della cornice.⁶

Tuttavia, tra il livello testuale più elevato, di macrotesto privo di coerenza, in contrasto con altre raccolte narrative dell'epoca, che nonostante i loro modesti valori artistici e letterari presentano in generale strutture consapevolmente elaborate,⁷ e il livello testuale più basso, di microtesti che non differiscono, quanto alla composizione, da analoghe narrazioni novellistiche o cronachistiche, si inserisce nel *Pecorone* un livello che si direbbe intermedio, formato di frammenti coerenti ed estesi, che si potrebbero addirittura immaginare indipendenti, per cui l'operetta scritta e ordinata per Ser Giovanni sembra un *collage* di alcuni altri "libri" fatto con poca destrezza. Le tracce del procedimento sembrano affiorare in alcuni luoghi della raccolta, *in primis* tra una certa confusione nella cornice, per altro piatta, schematica e regolare, laddove l'autore comincia e poi smette di utilizzare come fonte la *Cronica* di Villani. Infatti, alla fine dell'VIII giornata la canzonetta di Saturnina risulta tagliata a metà,

5] Sono congetture, in quanto non si sa bene chi fu l'autore del libro ("per me" può significare 'da me' o 'per me' da qualcuno che me lo ha regalato), "ser Giovanni" è comunque troppo generico; inoltre non si sa bene se il sonetto sia stato aggiunto al momento della chiusura della raccolta o in un momento posteriore, e non si sa bene se "il libro" si riferisca alla raccolta di novelle.

6] Questi problemi tornano ripetutamente e polemicamente nella critica dedicata al *Pecorone*. In particolare cfr. L. Di Francia, *Un po' di luce sul «Pecorone» di Ser Giovanni Fiorentino*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", vol. LIV, 1909, pp. 361 e sgg.; A. Chiari, *La fortuna del Boccaccio* in: *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di U. Bosco et al., Milano, Marzorati, 1949, pp. 294-296; S. Battaglia, *Ser Giovanni Fiorentino* in: Id., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 724 e sgg.; E. Li Gotti, *Storia e poesia del «Pecorone»*, cit., pp. 104 e sgg.; C. Muscetta, *Le ballate del «Pecorone»* in: *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, Università di Catania, 1968, vol II, pp. 161 e sgg.

7] Cfr. ad esempio G. Sercambi, *Novelle*, e G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, mentre sembra significativo che F. Sacchetti nel suo *Trecentonovelle*, e G. Sermini nelle *Novelle* ritengano opportuno avvertire il lettore che non esiste un piano strutturato in cui collocare i singoli racconti.

mentre nella successiva giornata IX manca del tutto la breve introduzione. Nella giornata X viene invece invertito l'ordine dei narratori, che poi cambierà altre due volte ancora: quasi subito dopo, nella giornata XIII, e poi verso la fine del libro, nella penultima giornata XXIV, dopo la quale si fa ritorno alla tematica familiare. L'intero spazio narrativo compreso in questa "zona" è dedicato a episodi tratti dal Villani, tra cui l'ultimo è definito da frate Aurette come l'apice di tutta la raccolta:

Saturnina mia [...] tu te ne porti l'onore di tutto il nostro ragionamento, conciosiacosaché questa ultima novella vale per tutte quelle ch'io ho dette, e tu come savia te la serbasti nell'ultima per avere l'onore [...]»⁸

Questo punto culminante e l'ultimo racconto storico della raccolta sono tuttavia seguiti ancora da una novella isolata, in cui si fa ritorno all'atmosfera del comico osceno e che viene lasciata senza commento alcuno.

I segni di "cucitura" accompagnano il ricorso al Villani, ma non segnano in assoluto il passaggio alla tematica storica. Infatti, un cambiamento di tono viene annunciato per la prima volta già nell'apertura della V giornata, in cui frate Aurette dichiara:

voglio che noi lasciamo il parlare d'amore, e cominciamo un poco a parlare più morale e più storiografamente, il quale ci sarà riputato in maggior virtù, e sarà di più frutto [...]»⁹

e suor Saturnina acconsente, non senza riserve:

[...] per certo molto mi gusta e piace il ragionamento che tu hai cominciato a fare [...], però ch'io veggo che t'è rincresciuto il parlare d'amore, ben ch'egli è leggiadro il mutare maniera, perché a cui ne piaceva una e a chi un'altra [...]»¹⁰

in contrasto con il primo intento che l'autore dichiarava nel *Proemio*, volendo

[...] dare alcuna stilla di rifriggero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io

8] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit., XXV, 1, 2289-2292.

9] Ivi, V, 3-6.

10] Ivi, V, 1, 143-150.

con riferimento evidente al “giogo dello isfavillante amore”.¹¹

A queste dichiarazioni seguono novelle che non sono esattamente brani di cronaca: le loro caratteristiche storiche si esauriscono in qualche riferimento superficiale alle fonti come Tito Livio o a qualche personaggio storico come Bernabò Visconti, Francesco Orsini e Malatesta Ungaro. Parlare quindi di storia in questo contesto significa soprattutto dichiarare un impegno che contrasta con il vano novellare per puro intrattenimento, e lo si ricorda più volte:

[...] voglio che entrano in uno morale e alto ragionamento; e però io ti vo' dire donde e come nacque parte guelfa e parte ghibellina [...]

[...] perché e' mi pare che di Roma si faccia e' più alti e nobili ragionamenti quasi che di niuna altra città per le gran cose che i llei si fero[n]o [...]

[...] poi ch'entrati siamo in alti e nobili ragionamenti [...]

[...] perch'e' mi pare che già più di noi abian lasciato il favoleggiare e toccare di cose intrinseche e morali [...].¹²

Queste oscillazioni non si rispecchiano tuttavia nell'ordine in cui i narratori presentano le loro canzonette: un regolare alternarsi delle voci rimane in questo caso costante in tutta la raccolta, ribadendo il carattere gratuito dei cambiamenti che avvengono nell'ordine del narrare. Il procedere separatamente per le poesie e per le prose – che sembra siano state ordinate indipendentemente le une dalle altre e poi “mescolate” insieme – distrugge l'elaborato equilibrio della prima parte, nella quale le canzonette si inseriscono armoniosamente fra le novelle, grazie all'espedito per cui i due protagonisti della cornice si scambiano sempre a vicenda la parola:¹³ fuori di tale schema rimangono le giornate X, XI, XII, XXIV e XXV. Le canzonette, che per lo più sono dedicate ai motivi d'amore, sembrano connesse strettamente,

11] Ivi, 1-3, 9 (*Proemio*).

12] Ivi, VIII, 2-5; X, 1, 257-260; XII, 3-4; XV, 2-4. Che i commenti dei narratori siano tuttavia da prendere con molta cautela, in quanto riciclano formule prefabbricate, lo lascia capire per esempio il fatto che l'appellativo di “nobile” si può applicare sia ad una narrazione di tono popolareggiante, ma dedicata a gesta cavalleresche (IX, 2), sia ad una novella di tonalità univocamente comica (I, 2).

13] Cfr. P. Robuschi Romagnoli, *Ancora sulla struttura del «Pecorone»*, in: *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia editrice, 1973, vol II., pp. 1072 e sgg.

anche se abbastanza genericamente, più alla situazione della cornice che non alle novelle, alle quali – salvo qualche rara e forse casuale eccezione – non alludono né tematicamente, né per tono. Esse dimostrano invece vari legami tra di loro, tali da costituire quasi un tipo di canzonieretto interno; scritte, come si sottintende, in varie occasioni, sono caratterizzate da un certo schematismo, numerosi riscontri con componimenti di altri poeti, nonché presenze attestate anche fuori del *Pecorone*.¹⁴

Ora, se si prendono separatamente le novelle familiari e quelle storiche, ossia le due parti narrative contraddistinte non solo dalla tematica, ma pure dalle irregolarità della cornice, si scopre che ognuna di esse ha una sua logica e una strutturazione interna che ne fanno un testo “completo”. Le diciotto novelle familiari potrebbero costituire nove giornate da due racconti ognuna, che corrisponderebbero in tale maniera al numero di sonetti tradizionalmente compreso nelle corone di eroine, col quale la raccolta ha molteplici agganci. In più, secondo le regole del genere novellistico, questi racconti sono sistemati in alcune “sezioni interne”.¹⁵ Nella prima giornata si parla del contrasto tra il senso di lealtà e l’amore: nella prima novella vince la lealtà, nella seconda il desiderio carnale; la giornata successiva è caratterizzata dalla contrapposizione tra i sentimenti tragici della prima novella e il comico delle beffe provocate da amori non corrisposti che pervade il secondo racconto; nella terza giornata si ragiona di triangoli erotici di segni opposti: conflittuali e no; nella quarta si passa alle avventure fiabesche del mondo prima borghese e poi cavalleresco. Dalla giornata quinta in poi la divisione in giornate non viene strettamente rispettata: le tre novelle che seguono presentano episodi legati in vario senso a Roma: (antica, medievale ed ecclesiastica), dopo di che vengono presentati tre casi attuali di estrema crudeltà; successivamente, dopo l’interruzione dell’ottava giornata riservata alle prime narrazioni riprese dal Villani, abbiamo tre novelle su casi avventurosi a lieto fine. La chiusura di questo gruppo di novelle si ritrova alla fine dell’intera raccolta e rappresenta un ribaltamento in chiave comica del motivo conduttore della cornice: quello dell’amore onesto tra un frate e una suora. Nel medesimo tempo vi si allude all’episodio di apertura, in cui l’onestà

14] Analogamente procedeva nel suo *Novelliere* il Sercambi che distribuiva tra i suoi *exempli* il canzoniere di Niccolò Soldanieri.

15] Cfr. E. Gorra, *L'autore del «Pecorone»*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, vol. XV, 1890, p. 233, dove si ribadisce che la raccolta “può dividersi in due parti, delle quali la prima termina colla Giornata X. Esse hanno carattere diversissimo fra loro...”

vinceva la passione, e allo strano commento della suora che allegramente prendeva le sue distanze da una morale così severa.

Anche il gruppo di novelle storiche, esaminato separatamente, sembra presentare un'analogia divisione in 'sezioni interne'. La prima coppia di racconti, staccata dal *corpus* principale, riprende il tema tradizionale della divisione tra guelfi e ghibellini e delle lotte per il potere che ne seguirono. Il blocco principale inizia a metà della giornata X, separando così sin dall'inizio le suddivisioni formali da quelle tematiche. Esso si apre con un gruppo di sei novelle incentrate su Roma e Firenze: anch'esse si uniscono in coppie, narrando le origini delle due città, gli episodi della loro storia legati a due grandi personaggi medievali, Attila e Carlo Magno, alcuni conflitti esterni e interni di Firenze. Seguono tre racconti imperniati su episodi della cronaca del Papato, dopodiché si passa a questioni di natura più generale: le sei novelle successive riproducono più o meno fedelmente, senza mai invertirne l'ordine dei capitoli, il primo libro del Villani, mentre altre sei vengono dedicate ai fatti dei re e degli imperatori. I narratori scelgono poi come argomento per i loro ragionamenti alcune vicende che ritengono significative del movimentato secolo tredicesimo: e di nuovo in un gruppo di sei novelle si succedono coppie dedicate alle lotte civili, alle novità "di cronaca", religiosa e politica, e all'attività spirituale e laica della Chiesa. Il tutto è chiuso da tre racconti dedicati a tre personaggi di spicco che in vario modo segnarono in quel tempo il quadro dei conflitti della Penisola Appenninica: Giano della Bella, Corso Donati e Carlo d'Angiò. L'esistenza di questi insiemi tematici – che contrastano con le cesure formali imposte dalla cornice – viene confermata dal confronto con l'opera del Villani: a ogni gruppo corrisponde una sezione assai compatta della *Cronica*, di cui vengono rispettate la sequenza e la cronologia, mentre il salto da un blocco all'altro comporta il passaggio da un libro all'altro della fonte.

La coerenza e l'indipendenza di queste strutture non dovrebbero forse suggerire che la raccolta novellistica fosse in realtà composta di tre testi preesistenti e indipendenti, messi insieme con una tecnica che si direbbe "a incastro" (analogamente d'altronde a quanto si presume avrebbe fatto il copista di nome Agnolo, che sembra aver agito alla stessa maniera mettendo insieme le varie serie di rime che costituiscono quel canzonieretto da cui partono i tentativi di legare *Il Pecorone* con la figura di Malizia Barattone)? Non alluderebbe proprio a questo la specificazione del sonetto finale, "[...] quando incominciato/ fu

questo libro, scritto e ordinato”, in cui si distinguono tre fasi della composizione? Esso sarebbe stato incominciato quando “mille trecento con settantott’anni veri correvan” (anno confermato nel *Proemio*: “[...] cominciasti questo negli anni di Cristo MCCCLXXVIII”), ma scritto e ordinato più in là, “come vedete per me ser Giovanni”.¹⁶ Le regole del gioco evocate all’inizio, dopo averci riportati al punto di partenza, prevederebbero ora alcune ipotesi immaginarie. Potremmo dunque immaginare una persona che ha tra le mani una piccola raccolta di novelle, magari legate da una cornice rudimentale, dedicate, secondo i gusti più comuni, ai casi “nuovi”, cioè curiosi in quanto fuori del normale quotidiano (favole di gusto cavalleresco, beffe, racconti di avventura, crudeltà massime, strani casi d’amore), in cui la parte d’intrattenimento non sembra tuttavia giustamente equilibrata da un aspetto serio dell’opera e da quell’utile che ogni libro dovrebbe offrire. Da questa constatazione potrebbe essere logicamente nato il proposito di completare la raccolta, che troverebbe uno spunto supplementare nella cornice, dove i narratori, che tendono ad esagerare nei commenti alle proprie prove narrative, ad un certo punto fanno intendere di voler parlare “storiografamente”: a questa dichiarazione, rimasta vuota, si vorrà dare un compimento. E parlare seriamente di storia significherebbe ricorrere ad una delle numerose versioni della *Cronica* del Villani.

Un esame più attento dei luoghi dove la manipolazione dei testi sembra più evidente suggerirebbe che in un primo momento poteva ben trattarsi di una semplice aggiunta di narrazioni supplementari e di un prolungamento della cornice, compito che non doveva presentare particolari difficoltà, dato il carattere sommario e ripetitivo delle introduzioni e delle chiuse alle singole giornate, d’altronde sempre più accentuato man mano che si procede nella parte “storica”. Alla fine di ogni capitolo meccanicamente veniva “attaccata” una canzonetta, senza badare al contenuto dei ragionamenti svolti dai protagonisti. Il lavoro di “incastratura”, di cui gli effetti si vedono nella forma attuale del *Pecorone*, poteva essere intrapreso in un momento successivo, magari per legare più intimamente le due parti. Non doveva essere un progetto complicatissimo – sebbene

16] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit., *Proemio*, 17; p. 568, vv. 1-4. Lo stesso sonetto canzonatorio non ne costituirebbe allora un momento quarto e definitivo? Il nome dell’autore, così come il titolo, non potrebbe allora essere stato messo lì con un’intenzione ironica e scherzosa che esprimeva il giudizio sull’opera attraverso il richiamo ad un personaggio o ad un soprannome proverbiale, la cui circolazione nel linguaggio parlato precederebbe e non seguirebbe (come pure è stato suggerito) la composizione della raccolta? E cosa dire di eventuali allusioni a significati erotici?

sia stato lasciato incompiuto – in quanto concentrato interamente tra le giornate VIII, X e XXV. Non sembra addirittura impossibile rischiare un tentativo di ricostruzione di quel lavoro.

Infatti, le due novelle tratte dal Villani che compongono l'VIII giornata – separate dalle altre della medesima fonte – sembrano rimosse dallo spazio tra l'attuale giornata XII e la successiva: risistemate in quel luogo eliminerebbero la confusione nell'ordine delle narrazioni, inserendosi al tempo stesso in una logica sequenza tematica. Lo spostamento dovette implicare alcune modifiche nella cornice che non furono portate a termine: manca l'introduzione alla giornata successiva, si è trascurato di aggiustare coerentemente le giornate più distanti, dove si sarebbe dovuto adattare l'alternarsi dei narratori. Il secondo intervento doveva riguardare il racconto che chiudeva la raccolta dei testi d'intrattenimento, facendo apertamente da pendant alla novella di apertura. Per conservare quel tipo di inquadratura, tipica per le raccolte novellistiche, esso sarebbe stato spostato alla fine del libro con due conseguenze: la novella più spregiudicata dell'intera raccolta viene raccontata non dalla disinvolta monaca – da cui probabilmente era stata presentata prima – bensì dal frate Aurette, di solito riservato, se non pudico; inoltre, il *corpus* principale delle narrazioni storiche si inserisce in mezzo alla giornata X, il che, a sua volta, fa sì che le cesure tematiche di questa parte vanifichino le divisioni letterarie e formali in giornate. Per far quadrare il tutto in una struttura matematicamente e intertestualmente precisa di cinquanta novelle, alla fine viene aggiunto un numero dispari di tre novelle, per l'ultima volta sconvolgendo l'ordine delle narrazioni.

Un analogo avvicinamento di materia letteraria e storica si può notare anche all'interno dei singoli racconti, essendo forse effetto dello stesso atteggiamento narrativo di chi ordinava il libro. I suoi interventi non si sarebbero quindi limitati a estendere la cornice e a incastrare i testi, ma consisterebbero anche in alcune piccole modifiche e aggiunte apportate alle opere che venivano trascritte. Nei racconti familiari non mancano precisazioni o allusioni alla situazione attuale che tradiscono un impegno di tipo cronachistico, mentre gli episodi della *Cronaca* – alleggeriti di riferimenti troppo concreti, citazioni delle fonti o dati numerici – vengono arricchiti con mezzi letterari, commenti e leggende, dialoghi e sviluppi di carattere narrativo o descrittivo:¹⁷

17] Cfr. E. Esposito, *Introduzione* a: Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit.; P. Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit.

l'esempio migliore della coesistenza di quei due registri si ha già nel *Proemio*, in cui ad una storia d'amore si mescolano le note di stile "storico", tuttavia senza integrarsi, tanto da far sospettare pure qui segni di "cuciture" superficiali. Una storia di origine letteraria che riecheggia sia il motivo lirico dell'*amor de lonh*, sia quello beffardo di un giovane che falsamente si fa monaco per essere più vicino all'amante, viene interrotta da cupi ricordi personali; in mezzo al linguaggio che allude alla "leggiadra inventiva" e alla "vaga maniera", e che allo "zelo di caritevole amore" contrappone il "giogo dello isfavillante amore", all'improvviso appaiono indicazioni secche e precise:

[...] questo negli anni di Cristo MCCCCLXXVIII, essendo eletto per vero e sommo apostolico della divina grazia papa Urbano sesto, nostro italiano, regnante lo ingesuato Carlo quarto, per la Dio grazia re du Buemmia e imperadore e re de' Romani [...].¹⁸

L'intento narrativo che sta all'origine del *Pecorone* non si esprime invece in forzature di tipo politico ed ideologico, anche se già la stessa scelta della *Cronica* del Villani si potrebbe considerare significativa. Le lodi rivolte agli ordini mendicanti non impediscono alcuni forti accenti antifrateschi in altri luoghi; le evidenti simpatie per il Papato coesistono con le critiche dei pontefici; l'adesione alla parte guelfa e il patriottismo fiorentino non implicano l'odio per una figura come Bernabò Visconti.

Quale sarebbe infine il bilancio del gioco che si è voluto continuare? Lo *status* di un'opera come *Il Pecorone* serve a ribadire tutta la problematicità della nozione moderna di "autore" e del suo impiego per la letteratura cosiddetta minore dei primi secoli. Ammesso che sia possibile identificare la persona responsabile di aver ordinato il "libro", quali responsabilità effettive le andrebbero attribuite? Se si è servita di opere altrui, è possibile che quei testi non siano sopravvissuti? La sorte delle raccolte "originali", conservate in unici manoscritti e pubblicate a stampa solo di recente, non dovrebbe invitare alla massima prudenza? Sono questioni per le quali può esistere una soluzione? "Ser Giovanni del Pecorone" sarebbe quindi da ricercarsi tra scrittori conosciuti per altre attività? E come classificare un'opera "di derivazione", se si rinuncia alla ricerca d'un autore? Certo, le domande potrebbero moltiplicarsi. Il che significa che il gioco non è né gratuito, né finito. E non se ne conosce la posta.

18] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit., *Proemio*, 3, 9-10, 17-22.

LE NOVELLE DI GIOVANNI SERCAMBI TRA *EXEMPLUM* E CRONACA

Le strettissime relazioni o piuttosto le parentele intime che legano la novellistica alla storia e alla storiografia hanno sempre stimolato in modo suggestivo l'interesse e la fantasia degli studiosi, sia di letteratura che di storia, sicché oggi la bibliografia sui diversi aspetti dell'argomento sembra sterminata e forse non ci rimarrebbe molto da dire, all'infuori di qualche dettaglio o qualche nota più o meno marginale.¹ Tuttavia la questione merita ancora un momento di riflessione, soprattutto in un caso come quello dello speciale lucchese Giovanni Sercambi, uomo mediamente colto, noto politico locale e, si potrebbe dire, scrittore dilettante (tenendo pur conto del diverso statuto in generale dell'attività scrittoria nelle epoche di cui parliamo), la cui eredità letteraria, com'è noto, comprende principalmente due testi: *Le Croniche di Lucca* e *Le Novelle*. I richiami testuali che si riscontrano tra le due opere sono in effetti talmente numerosi e talmente significativi che invitano ancora una volta a considerarle insieme, a confrontarle e a precisare le loro relazioni.

Prima di procedere oltre, tengo tuttavia a premettere che l'idea di caratterizzare le novelle sercambiane come testi collocabili tra l'*exemplum* e la cronaca non vuol suggerire una opposizione tra questi due concetti di riferimento. Essa mi pare seguire l'impostazione sercambiana nell'affermare che la cronaca e l'*exemplum* non sono

1] M. Miglio, *La novella come fonte storica. Cronaca e novella dal Compagni al «Pecorone»*, in: *La novella italiana* (atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988), a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno editrice, 1989, I, pp. 173-190; P. Salwa, *Fiction e realtà. Novella come fonte storica*, "I Tatti Studies", I (1988), pp. 189-205.

considerati come due poli estremi tra i quali situare la novella, ma, al contrario, sembrano rappresentare piuttosto aspetti complementari del quadro in cui le narrazioni si sarebbero dovute inserire e avrebbero dovuto funzionare. E ciò sia per la natura stessa dell'*exemplum*, il quale, per essere efficace, doveva per forza reclamare la verità dei fatti che raccontava,² sia per il modo di concepire e scrivere la storia che doveva essere soprattutto la *magistra vitae*, quindi presentare piuttosto eventi paradigmatici e ideologicamente pertinenti che veritieri in ogni loro dettaglio.³ Parlando quindi della novella tra cronaca e *exemplum*, si tratterà di rilevarne e ribadirne le caratteristiche pacificamente coesistenti piuttosto che quelle contrastanti e creatrici di tensioni.

Il gioco di analogie e richiami colpisce l'attenzione soprattutto se si mettono a confronto la raccolta narrativa e la seconda parte delle cronache, nata in circostanze e sotto impulsi particolari che si ricorderanno più avanti. Tuttavia sin dall'inizio il discorso cronachistico presenta vari elementi che tradiscono sia le ambizioni letterarie, che le aspirazioni didattiche e moralizzatrici del suo autore. Infatti già nei primi libri non mancano espedienti retorici e letterari che col tempo tendono a farsi sempre più frequenti. Innanzitutto il cronista ricorre volentieri all'uso del discorso diretto, spesse volte fingendo di rivolgersi ai personaggi di cui scrive:

... ma tornerò a dire a te, conte di Virtù, chome poteo il chuur tuo sostenere che il dicto messere Bernabò coi modi dicti facesse piglare lui e figliuoli e quelli vilemente facessi morire...? E non pensi tu che di tal fallo Dio non ti paghi?; (*Croniche*, parte I, carta 113a, capitolo CCXCVII, 13-16, 19)

O messer Charlo Imbecchari, quanto in te vincie il desiderio d'acquistare stato e ricchezza per potere tu e' tuoi stare agiati e maggiori im Bologna e volere ogni persona mectere al basso... (p. I, c. 334a, cap. DCLIX, 59-61);

-
- 2] C. Perelman, Argomentazione, in: *Enciclopedia Einaudi*, s. v., I, Torino, Einaudi, pp. 791-823; W. Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1973.
- 3] H. White, *Metahistory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1973 (ed. ital. *Retorica e storia*. Napoli, Guida, 1978); G.M. Anselmi, *Ideologia e storiografia nel Quattrocento fiorentino*, in: *Studi in onore di Raffaele Spongano*, a cura di S. Saccone, T. La Spada, R. Rabboni, Bologna, Boni, 1980, pp. 195-203; B. Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980; Id., *Politique et l'histoire au Moyen Age. Recueil d'articles sur l'histoire politique et l'historiographie médiévale (1956-1981)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981. Recentemente sulla strumentalizzazione del discorso storico nell'opera del Sercambi cfr. G. De Vita, *Allegorie della politica: rappresentazione e ideologizzazione della peste nelle Croniche di Giovanni Sercambi*, "Letteratura Italiana Antica", XXII (2021), pp. 261-271.

O conte Iohanni, che stimavi avere molti amici in Bologna, de' quali speravi al tuo bizongno avere aiuto, e neuno a questo punto ne trovasti..., ad exemplo di chi dipò te de' tuoi rimarrà... narrerò che cosa è amico e quelli che per amici si puonno tenere... (p. I, c. 336a, cap. DCLXII, 15-22);

Ritorno a parlare contra di te, Nicolao di Benedetto Sbarra, e contra della tua malvagia memoria... (p. I, c. 346b, cap. DCLXXXII, 1-2).⁴

Che il procedimento sia da intendersi esclusivamente come tecnica discorsiva, lo prova il fatto che l'autore volentieri rivolge i suoi discorsi diretti ai morti per sottolineare la tensione emotiva e l'impegno argomentativo:

...della chui morte si può dire così: [...] E hora, in nel maggiore stato, honore et ricchezza era che mai fusse stato, così vilmente et vituperosamente in nella sua patria e socto la signoria di coloro che sempre avei servito, per le mani d'uno forestieri se' stato dicollato! Certo ben si puonno dolere i tuoi figloli, parenti, mogle e amici per tal morte di più cose, e principalmente se per infamia di tradimento fussi facto morire [...]; se eri in colpa, si puonno dolere del tuo pogo senno, quando per tua follia avessi consentito tradimento della tua patria e di chi sempre t'avea honorato; e se per invidia se' stato morto, ovvero per ingratitude di chi t'avea conducto e factoti grande, si puonno dolere non solamente i tuoi figloli, mogle, parenti e amici, ma etiandio tucti caporali e genti d'arme e huomini che si dispongono a servire li signori e le comunità socto speme d'esser premiati reveriti e honorati... (p. I, c. 183a-183b, cap. CCCCLXVIII, 13-33).

Altre volte invece il Sercambi parla all'interlocutore collettivo:

Ora dico a voi pisani, che avevate il reggimento in mano, chome vi deste voi a credere che colui che dà gratia, che lui tale gratia non possa dilevare e ad altro concederla... (p. I, c. 52a, cap. CXXXVI, 60-62);

Et vo' dire così a voi pisani: "u' è il provvedimento vostro e il vostro senno?"... (p. I, c. 178a, cap. CCCCLVI, 11-13);

4] Cito comunque riferendomi alla classica edizione di Salvatore Bongi (*Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*, pubblicate sui manoscritti originali, a cura di S. Bongi, Lucca, Istituto Storico Italiano, 1892, 3 voll.); ora cfr. anche in versione moderna: *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese*, dal volgare all'italiano, a cura di G. Tori, Lucca, Pacini Fazzi, 2015, 2 voll.

E vo' dire contra di qualunque pensa mectere genti d'arme in sua terra e maximamente ora a voi, senesi: chome eravate sciocchi che pensavate che se quelle genti fussero in Siena entrati, che fussero stati contenti a lasarvi in pacie? Certo no, ansi areno facto di quella terra bordello di tucte le vostre donne, rubaria di tucti i vostri beni, uccisione di chi avesse voluto contrastare alla loro volontà. Ultimamente v'arenno lassati servi e schiavi, e presi denari (p. I, c. 186b, cap. CCCCLXXV, 50-56);

oppure si rivolge a personificazioni di concetti astratti:

Apresso dico a te fortuna, come stai nascoza e quando vuoi percuotere, neuna cosa è si dura che tu non passi e rompi, e neuna da te difendere si può... (p. I, c. 113a, cap. CCXCVII, 29-30);

O fortuna, quanto se' nascoza e quanto coll'archo tuo percuoti diricto, e non può dalla tua infinita providenza, né contra di te alcuno riparo avere... (p. I, c. 183a, cap. CCCCLXVIII, 14-16);

E tu, Luccha, ti puoi dolere di tal mactia che tante membra per loro proprio difecto si sono partite dal suo proprio corpo... (p. I, c. 141a, cap. CCCLXXVI, 55-57).

La tecnica che consiste nell'impostare una fittizia relazione diretta raggiunge i suoi punti estremi in un dialogo immaginario tra l'autore e Gerardo d'Appiano (p. I, c. 282b-284b, cap. DC, 58-225) e, in maniera ancora più vistosa, in un dialogo tra Lucca e Firenze (p. I, c. 296a, cap. DCVIII, 58-84). Non di rado i brani impostati in tal modo sono di notevole lunghezza: per esempio uno dei discorsi rivolti a Lucca – in cui sono contenute “alcune note di guardia” – occupa interamente ben quindici carte del manoscritto (p. I, c. 227a e sgg., cap. DLV)⁵. Con questi procedimenti non si esaurisce il repertorio dei mezzi retorici e letterari applicati dal Sercambi in un certo senso in parallelo alla narrazione storica vera e propria. Così, in alcuni capitoli l'autore avverte che il loro contenuto sarà il “parlare contra la memoria” di un personaggio (p. es. p. I, c. 346b, cap. DCLXXXI, cap. DCLXXXII, c. 347a, cap. DCLXXXIII, c. 347b, cap. DCLXXXIV), in numerosi altri luoghi

5] Vi è ancora un discorso a Lucca che occupa due carte intere (c. 285a e sgg., cap. DCI). Notiamo a margine che gli ammaestramenti rivolti a Lucca, anche quelli inseriti in mezzo ad altri ragionamenti, sono regolarmente contrassegnati dallo stemma cittadino per attirare subito l'attenzione del lettore e facilitare una lettura interessata esclusivamente a tali passi, con ogni evidenza prevista e programmata dall'autore.

nella narrazione storica vengono inserite “cansoni morali ad exemplo” (p. es. p. I, c. 275a-275b, cap. DXCII, 128-211; c. 283b-284b, cap. DC, 127-225; c. 305b, cap. DCXXIV, 1-100; c. 352a, cap. DCXCVII, 1-91), e non mancano neanche una caccia moralizzante (p. I, c. 276a, cap. DXCII, 220-250) e un sonetto esemplare (p. I, c. 261b, cap. DLXXX, 100-113). Vi troviamo inoltre un disteso ragionamento sui vizi e sulle virtù, parzialmente in latino e parzialmente in volgare, in prosa e in versi (p. I, c. 262a- 267a, cap. DLXXX, 146 - cap. DLXXXI, 179), alcune figure del dolore con la risposta dell’autore (p. I, c. 348b DCLXXXVI, 1 - c. 349b, cap. DCXCIV, 7), esempi mitologici di vendette celebri (p. I, c. 267b-269a, cap. DLXXXIII, 1-104), una invocazione a Dio (p. I, c. 254a-255b, cap. DLXXIV, 1-120), un lamento sui mali d’Italia (p. I, c. 256b, cap. DLXXIV, 190-235) e sui mali personali dell’autore (p. I, c. 353b, cap. DCXCIX, 1-93). Numerose sono le citazioni letterarie: di brani danteschi (fra cui quasi l’intero Canto VII dell’*Inferno*, p. I, c. 261, cap. DLXXX, 1-95), di laude dei Bianchi (p. I, c. 307a e sgg., cap. DCXXVIII), di poesie di Niccolò Soldanieri (p. I, c. 330b-331b, cap. DCLVI, 1-99, c. 334a, cap. DCLX, 1-99; c. 336b, cap. DCLXIII, 1-70;), del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (p. I, c. 226a-226b, cap. DLIV, 1-109) e di altri autori. Frequenti sono inoltre proverbi, sentenze e stereotipi di vario tipo posti a chiudere e a commentare le vicende narrate, a mo’ di morale popolare:

...d’uno mal principio non si può avere buono fine... (p. I, c. 292b, cap. DCVI, 31-32);

...et a questo modo si fa oggi a me dimani a te... (p. I, c. 187b, cap. CCCCLXXVIII, 14);

...la guerra è facta come lo fuocho, che quanto più arde più desidera legna per fare maggiore incendio... (p. I, c. 202a, cap. DV, 1-2);

...se mal ve n’averrà, l’arete ben guadagnato... (p. I, c. 251a, cap. DLXXI, 44-45);

...el male ne va sempre per i tristi... (p. I, c. 59a, cap. CLI, 47).

Non possono mancare appassionate apostrofi:

O ciechità d’ongnuno che reggie; che si dia a credere che colui ch’è inimico de reggimento e i reggimento di lui, debbi mai far cosa che sia utile del suo nimico... (p. I, c. 144a, cap. CCCLXXXIII, 30-34);

O ciecha scientia aquistata per tali doctores e giudici! O pocho acorgimento di tali e tanti buoni mercadanti, a non considerare i pericoli che socto tali consigli erano nascozi! O punti e astutie di notari, li quali in ne' piati il s'è faite no, come non v'acorgeste de' danni della patria vostra? Qual leggie vi mosse, voi, giudici e notari, a dare ad intendere a tucta la comunità di Luccha quello che dovesse essere disfaccimento della libertà di Luccha? Certo neuna cosa v'indusse, se non l'amare il vostro ben proprio e non per amore ne' far grandi li altri. E voi, mercadanti, chome fuste sì poco savi che quello che ungni di possedevate in tanta pacie, et neuno di ciò si dolea, voleste con scandolo che altri possedesse? Non faceste bene. Ma voi potrete dire: il nimico dell'umana natura adoprò in noi sua forza, e questo si può credere... (p. I, c.121a-121b, cap. CCCXXIII, 27-32, 34-41);

O astutia d'uomo savio, in picciolo tempo prendere riparo al suo danno! (p. I, c. 212a, cap. DXXXIV, 63-66);

e altri "ammaestramenti":

...ora consideri colui che è in reggimento quanto pericolo si porta... (p. I, c. 56a, cap. CXLIII, 33);

...e però ciascuna terra di Toschana dovere avere innanti a sé l'exemplo della ciptà di Arezzo [...] Perdio, siate savi et vivete uniti et acorti a' vostri pericoli! (p. I, c. 187a, cap. CCCCLXXV, 57-65);

...e però dovei considerare che chi fa contra il suo comune Idio lo puniscie, perché prima nascie l'uomo a Dio e poi al suo comune; e però chi fa lo danno del suo comune offende Idio et *per consequens* a Dio sta la vendecta, et tal vendecta è giusta e neuno di ciò si può dolere... (p. I, c. 247b, DLXIII, 80-85).

Talvolta il Sercambi mette insieme vari procedimenti retorici, creando nelle sue cronache interi capitoli in cui l'aspetto letterario prevale sulla narrazione storica; così avviene per esempio nel caso dell'assassinio di Biordo da parte dell'abate di Sampiero e della relativa vendetta, in cui

...funno uccisi di mala morte VI parenti e chuzini de' mali factori e funno arse e rubate tucte case del dicto abate e suoi parenti proximani e di tucti coloro che alla morte di Biordo funno consentienti... (p. I, c. 244a, cap. DLIX, 11-15).

Dice allora il cronista:

Ritorno a te, abate, e a voi altri che alla morte decta consentiste, che il vostro fu mal pensato socto nome di falsità volere tale uccisione fare. E però, se bene vi sta, vi si dicie così:

Sempre ch'io penso, dico quanto è falso

Ch'incolpa altrui a torto e a mal nome

E quanto è giusto se 'l compra poi salso...

E però dico a voi che giustamente avete avuto il premio del fallo commesso, se con falsità il vostro proponimento mecteste ad hesecutione... (p. I, c. 244a-244b, cap. DLIX, 19-28).

Procedimenti di questo genere possono costituire anche brani relativamente lunghi, per esempio il discorso a messer Nicolecto Diversi o quello rivolto a Gerardo d'Appiano, tra discorsi diretti, sentenze, poesie morali, domande, risposte immaginarie e ragionamenti vari occupano intere carte del manoscritto (cc. 247a-248b). Ben diciotto capitoli delle cronache vengono dedicati alla riproduzione del componimento di Antonio Pucci *O lucchesi pregiati*, presentato qui come

uno dictato overo romanso – composto per alcuno amicho di Lucha – il quale conta et ricorda quello che de' essere bene e util del comune di Luccha e de' suoi ciptadini, il quali vogliono ben vivere (p. I, c. 90a, cap. CCXVII, 5-8);

e suddiviso in strofe di dieci endecasillabi di cui ognuna ricorda un evento o un personaggio esemplare. Ma la preoccupazione in un certo senso letteraria si può scorgere di sfuggita anche nello stesso intento di raccontare tutto “sotto brevità”, oppure nei capitoli in cui l'autore decide di non parlare, tacendo per non allungare il discorso:

Come ora si tacie delle 'mbasciarie che andonno per riconciliare la Chiezza (p. I, c. 216b, DXLV, titolo);

...or perché la materia sarebbe troppo lunga a narrare tucto, lasseremo il parlare di tal cosa: tornando a dire che chi reggie, si sappia co' suoi amici governare che sia piacere di Dio e salvamento di loro e dei loro amici... (p. I, c. 269a, cap. DLXXXIII, 101-104);

...e posto che molto si potesse per me notare e scrivere delle cose che avesseno a venire o che venissero in questa nostra Ytalia et altro, et in ispesialità alla nostra

ciptà di Luccha, nondimeno al presente per me non si noterà in questo volume di questo libro altro, e questo per non far troppo gran volume. ...E ben congnoſco le parti per me notate e ſcripte non eſſer bene corrette, né con quello ordine ordinate che richiederebbe a tale materia. Nondimeno quello che per me è ſtato coſtituito, ordinato, ſcripto et proferito, tucto è facto a buono fine ſenza alcuna malitia... (p. I, c. 353a, cap. DCXCVIII, 1-14).

Tuttavia, nella prima parte delle *Croniche*, ſcritta prima del 1400, il Sercambi non ſi ſerve quaſi mai di *exempla* narrativi veri e propri, per altro coſì efficaci e coſì diffuſi in quei tempi.⁶ I pochi racconti che hanno un carattere dichiaratamente fittizio e che eſulano dal filo principale della narrazione cronologica vengono piuttosto ſuccintamente riſſunti in una maniera che potrebbe aſſomigliare a quella dei repertori di *exempla*:

Tractaſi in nelle antiche ſtorie che Medea amando Ianſone ſi diſpoſe di abandonare lo paeze, amici et parenti, et ſeguire amando Ianſone. E il dicto Ianſone, promettendole non mai abandonarla, divenne poi che dormendo Medea in nell'izola, il dicto Ianſone quella laſſò ſola in quel luogo dormendo (p. I, c. 348b, cap. DCLXXXVII, 1-7);

Tractaſi che Dido reina di Chartagine, avendo ricevuto Enea ſchacciato di Troia, e factoli tanto honore che ſé medeſma a lui ſi diede, promectendo Enea non abandonarla, e poi coſì villanamente l'abandonò; del quale abandonamento ſi può dire Enea eſſer ſtato ripieno di ſomma ingratitude (p. I, c. 349a, cap. DCLXXXIX, 1-8).

Il repertorio di eſpedienti argomentativi e di tecniche retoriche cambia tuttavia in modo ſignificativo nella ſeconda parte delle *Croniche*, ſcritta dopo il 1400, quando il Sercambi, contrariamente a quanto dichiarava prima, riprende l'attività di cronista, forſe per giuſtificare le ſue ſcelte politiche. Infatti lo ſcrittore ſi era impegnato a favore della famiglia dei Guinigi che in quell'anno organizzò un colpo di ſtato, facendo cadere il regime repubblicano di cui il Sercambi – all'epoca gonfaloniere di giuſtizia – avrebbe dovuto eſſere uno dei più devoti ſostenitori.

6] S. Battaglia, *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, Liguori, 1965; J. Le Goff, C. Bremond, J.-C. Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

Avendomi io, Giovanni Sercambi, posto in nella mente di non volere più oltra narrare delle cose che vengano in questa Ytalia e massimamente in questa nostra ciptà di Lucha, e così aveamo in lo primo libro dichiarito di non seguire. Nondimeno le cose e' tempi fanno le persone rimuovere da' primi pensieri, seguendo le cose. E pertanto dico che nonostante che prima in nel dicto libro avesse tale pensieri, pur l'amore della patria e le cose occorrenti m'inducono a narrare et dovere scrivere alquante cose delle molte che seguono, posto che così distesamente, né con quelli savi modi né bel parlare, io quelle non sappia recitare né compuonere. Tuca volta, quello che a me sarà possibile, giusta la mia possa, si noteranno (*Croniche*, parte II, carta Ia, capitolo I, 1-12).

È naturale dunque che il Sercambi continui ancora sempre a ricorrere frequentemente al discorso diretto:

...si farà ricordansa a te, Paulo Guinigi, che sempre ti stia in nella mente l'exemplo di tuo padre... (p. II, c. VIIIb, cap. XI, 1-3);

rivolgendosi anche, l'uno dopo l'altro, ai vari protagonisti delle vicende narrate, e offrendo in tal modo in lunghi brani di carattere retorico-persuasivo un'interpretazione o – si potrebbe dire – una lezione completa dei fatti accaduti:

O, Lando Moriconi, il quale la tua superbia et arogansa non cessò mai, chome ora non t'acorgesti di quello che Messer Charlo Ronghi t'a facto? (p. II, c. XIb, cap. XVI, 1-3);

E tu, messer Charlo Ronghi, il quale ai facto tradimento al tuo socioro e parente morto, come ai consentito tanta crudeltà verso di colui che tanto t'amava et verso le carni tuoi medezme? (p. II, c. XIIb, cap. XVII, 1-4);

Il cronista continua ugualmente a usare frequentemente tanto le citazioni letterarie e le poesie moralizzanti, pescate nello stesso repertorio di prima, quanto le formule stereotipate, in cui forse più di prima si ricorda l'incidenza della volontà divina:

Idio, che tucto vede e sempre è suo piacere che la natura humana adoperi con virtù... (p. II, c. XIIa, cap. XVI, 35-36);

E perché le cose che si fanno in dispiacere di Dio, a tempo e a luogo ne li è renduto il premio... (p. II, c. XIIb-XIIa, cap. XVIII, 7-9);

Idio che tucto vede e a' mali pensieri puone rimedio... (p. II, c. LVIIIb, cap. CXXIX, 1-2).

Frequenti sono sempre anche i proverbi e le sentenze:

Tempore felici multi numerantur amici,

Dum fortuna perit nullus amicus erit (p. II, c. IXa, cap. XI, 95-96);

Qui semel malus, semper presumitur malus (p. II, c. XIIb, cap. XVII, 9).

Tuttavia nella seconda parte delle cronache appare una forma di argomentazione nuova rispetto alle esperienze precedenti: si tratta di *exempla* narrativi – delle vere e proprie novelle – inseriti in “note” moralizzanti, in cui sono accompagnati da altri espedienti retorici di carattere persuasivo. Ciò sembra perfettamente in linea con il fatto che in questa parte della sua opera il Sercambi sottolinea in vari modi e quasi con più insistenza l'importanza del compito didattico che si assume:

Ogni buono amaestramento si de' a ciascuno che monta in signoria narrare, acciò che sempre con virtù si governino (p. II, c. XXXIa, cap. LXIV, 1-2);

L'amaestrare altrui in bene, quanto più se ne dicie, tanto meglio (p. II, c. XXXIb, cap. LXIV, 47);

Somma virtù è di colui che dia amaestramenti a ciascuno, acciò che sempre le persone si sappino guardare (p. II, c. XXXVIIIa, cap. LXXXI, 1-2);

Quanto più s'amaestra chi reggie al suo bene, et massimamente essendo in fortuna, tanto più è da lodare (p. II, c. XXXIX, cap. LXXXIV, 1-2).

Si potrebbero citare ancora numerosi altri esempi, ma già queste dichiarazioni aperte e univoche, nonché la scelta dei destinatari cui Sercambi dedicava i suoi *exempla* narrativi (Paolo Guinigi, Nanni Benvivoglio, la duchessa di Milano, i signori fiorentini di Pisa), indicano abbastanza chiaramente quale fosse la posizione in cui ora voleva mettersi il cronista: egli aveva cominciato ad atteggiarsi a maestro di quei signori nei confronti dei quali egli stesso si era dimostrato in precedenza tante volte diffidente e ostile.⁷ È di tale ambizione che sembrano alimentarsi il nuovo impegno e i nuovi procedimenti retorici e persuasivi utilizzati dal Sercambi. Essi trovano la loro espressione più

compiuta in una forma in cui ritornano regolarmente alcuni elementi fissi: fra questi una netta indicazione del destinatario della nota (e, conseguentemente, della novella che vi è inserita) e una forte messa in rilievo del fine educativo cui la nota deve servire:

E per tuo amaestramento [...] oltra le cose dicte ti si dice che consideri per lo infrascripto morale quanto sta bene a ugni signore tal moralità avere in nella mente (p. II, c. XVa, cap. XXII, 46-49);

...e questo intervenne, perché non volse aver l'exemplo a lui dato... (p. II, c. XVIIIa, cap. XXIX, 64-65).

Il senso o la morale dell'*exemplum* vengono anticipati ancor prima della narrazione stessa:

acciò che meglio tuo stato si mantenga, ti raconterò quanto fue vera amicitia di du' veri amici et compagni già stati in Luccha. Si nara ad exemplo in questo modo: ... (p. II, c. Xb, cap. XIV, 24-27);

...non avendo tu voluto intendere a quello che già ti fu notato, quando il dominio di Bologna prendesti, ora in questa parte ti ricordo... (p. II, c. XVIIb, cap. XXIX, 7-9);

La ragione e 'l dovere mi muove a narrare a te, dugessa, rimasa del duga di Milano, maggior in nel dominio co' tuoi figliuoli, che sempre abbi in nella mente di attenere le 'mpromesse, e quelli che erano amici del tuo marito, acciò che 'l dominio non ti sia levato delle mani... (p. II, c. XXVIIIb, cap. LX, 1-3);

e il tutto si conclude con una *lectio*:

...e simile meriterenno tucti coloro che si volesseno col nimico acordare, lasciando in abbandono quelli che fusseno stati con loro a una morte e guerra (p. II, c. XVIIIa, cap. XXIX, 79-81);

7] La natura dei signori di cui nessuno si può fidare è un argomento frequente e stereotipato nella novellistica del tempo (cfr. soprattutto F. Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di V. Marucci, Roma, Salerno editrice, 1996, *passim*). Il cambiamento avvenuto nell'atteggiamento del Sercambi scrittore è da collegarsi con tutta probabilità alla sua nuova posizione nei confronti del potere lucchese dopo il ribaltamento politico della sua città; la sua ambizione poteva essere quella d'imporsi realmente come maestro del signore di Lucca.

...e questo divenne per non prendere rimedio quando l'are' potuto prendere; e così diverre' a ciascun signore (p. II, c. XXXIIb, cap. LXIV, 131-132);

spesse volte in forma di una sentenza o una poesia morale:

Iustitia sempre mai amar si de',
 Ché senza le' niente il mondo potrebbe regnare,
 Per la gente tanta malvagia che è,
 Che ungnum vorre' l'un l'altro senza posa disertare.
 Vuolsi guardare il come e lo 'mperché,
 Intanti che la persona si debbia guastare.
 Se cierta cosa pur si manifesta,
 Denaro nol campi, taglisi la testa (p. II, c. XIb, cap. XIV, 95-102).

E per più amaestramento si noterà a voi la dicta moralità, cioè:

Errar non può colui che si rimette
 Nel piacer di chi guida
 Di sopra i cieli e tucta la natura,
 Ricchezza, stato, signoria e secte... (p. II, c. XLb, cap. LXXXIV, 100 e sgg.)

Pur rappresentando una continuazione delle note moralizzanti contenute nella prima parte delle croniche, quelle della seconda mostrano quindi non poche novità, sia formali (maggiore regolarità strutturale, narrazioni), che di impostazione ideologica (insegnamento al signore). Sembra quindi logico che i problemi trattati siano quelli del potere e delle persone ad esso strettamente legate: lealtà, inimicizie, fiducia, onore, mantenimento delle promesse, origine e condizionamenti del potere.

Le novelle contenute nelle *Croniche* da una parte segnano così il momento in cui il Sercambi da ammonitore – per così dire – municipale si trasforma in consigliere del signore, dall'altra svolgono un ruolo che sembra esprimere idealmente la linea essenziale dell'intera opera, anche per quanto riguarda il carattere dell'insegnamento che vi è impartito:

...che li exempli dicti e a te notati arieto che a quelli raguardi, regandoti a memoria quello disse Salomone là u' disse: *Quo summa prudentia est rememorare preterita, ordinare presentia, precavere futura*; cioè: Ricordarti del tempo passato, ordinare il presente, provvedere al tempo che de' venire... (p. I, c. 287b, cap. DCII, 82-88).

Lo scrittore mira anzitutto a mettere in guardia contro i pericoli: sia i fatti cui dedica più attenzione nella cronaca, sia le vicende che narra nelle novelle rilevano piuttosto ciò che nella realtà è da evitare e da fuggire, secondo l'efficace tecnica dell'*exemplum deterrens*.⁸ Se da questo punto di vista le narrazioni novellistiche formano tutt'uno con la narrazione storica, diverso sembra essere il grado di veridicità che esse rappresentano, soprattutto quando ci si trova di fronte ad un registro indubbiamente letterario con la celebre storia della boccacciana Griselda (p. II, c. XCVIa-Ca, cap. CCLV, 10-317) o con la leggenda dei tempi remoti in cui "Luccha reggia in grande stato" (p. II, c. Xb-XIb, cap. XIV, 28-93). La questione non sembrava tuttavia preoccupare troppo né gli autori né i lettori di quei tempi,⁹ e il Sercambi poteva benissimo introdurre un racconto fittizio ricorrendo alle stesse semplici formule del discorso storico, come

nel tempo che la ciptà di Pisa gueregiava con Firenze l'anno MCCCLXIII... (p. II, c. CIa, cap. CCLX, 1-2).

Se il novelliere sercambiano nasce pressappoco nello stesso periodo della stesura della seconda parte delle *Croniche*, esso segna un ulteriore passo avanti nell'impegno letterario dello scrittore. Il parallelismo cronologico si può inferire dal fatto che non soltanto alcune novelle, bensì addirittura alcune espressioni e modi di dire compaiono letteralmente in ambedue i testi.¹⁰ Inoltre nella raccolta narrativa l'autore usa strutture d'argomentazione che mostrano esattamente le stesse caratteristiche delle note contenute nelle croniche. Anche nel *Novelliere* appare la qualifica dell'*exemplo*, attribuita a tutti i racconti già nelle rubriche e poi ancora sottolineata con il ripetere sin troppe volte la formula:

ad exemplo dirò una novella... (*Novelle*, Ex. XXVIII, b).

-
- 8] A. Vitale-Brovarone, *Persuasione e narrazione: l'exemplum tra due retoriche (VI-XII sec.)*, "Mélanges de l'Ecole Française de Rome", MA-TM, 92, 1 (1980), pp. 87-112.
- 9] P. Salwa, *La novella toscana: ancora in cerca di una definizione*, in: Id., *Raccontare in breve. Cinque studi sul racconto*. Roma-Varsavia, Accademia Polacca delle Scienze (Centro di Studi a Roma), 1996, pp. 5-18.
- 10] È appunto questa circostanza che ha suggerito la datazione più verosimile del novelliere (cfr. L. Rossi *Introduzione* a: G. Sercambi, *Il Novelliere*, Roma, Salerno editrice, 1974, vol. I, pp. XIX e sgg.). Tutte le citazioni in questo capitolo secondo quest'edizione. Ora si veda pure G. Sercambi, *Novelle*, a cura di G. Sinicropi. Le Lettere, Firenze, 1995, 2 voll.

Anche nel novelliere si sottolinea la funzione di “ammaestramento” con l’indicazione del destinatario e la messa in rilievo del fine della narrazione:

...a voi, donne onestissime, le quali, per accidente che a voi avegna, dal bene adoperare non vi partite, ma ferme al ben fare l’animo vostro sta, io dirò una novella ad exemplo di voi e dell’altre che qui non sono, in questo modo... (Ex. CLII, r);

si ricorre al proverbio o alla sentenza, a volte in forma di rima popolare:

...e per questo modo gittò Lemmo il manico dirieto alla scura per li suo pogo senno (Ex. CV, 52);

A tutte cose aver misura e modo
e Dio temere sopr’ogni cosa lodo (Ex. LXXXIV, c);

Sia l’uomo esperto e savio quanto vuole
che sappia come sa il matto ove li duole (Ex. LXXIV, 27);

si esplicita la morale

...e per questo modo fu punito Troilo per aversi acostato col nimico e abbandonato l’amico.

Lo proposto e li altri, avendo udito sì bella novella, non meravigliandosi dissero:
- Per certo la morte di tali signori è certa e a ciascuno giustamente diverre.
(Ex. CXLIV, 29 - Ex. CXLV, a);

e si citano poesie moralizzanti e simboliche di altri autori

Chi tiene stato al mondo sempre teme,
perché può ritorlo
per suo albitrio quel ch’a lui l’ha dato... (Ex. CXLVI, b).

Insomma, spesse volte anche nel novelliere la novella in realtà non è che uno degli elementi di tutto un “blocco” didattico, dietro il quale si intravede la stessa ispirazione o lo stesso atteggiamento mentale delle *Croniche*.

Se in vari casi le novelle si allontanano tuttavia dal modello della “nota” presente nelle *Croniche*, ciò sembra possibile grazie al fatto che

il Sercambi – nonostante la sua modesta cultura letteraria – si mostra capace di mettere in funzione tutto un arsenale ricco e ridondante di mezzi di persuasione, in grado di assicurare alle novelle l'efficacia argomentativa nonostante una certa riduzione della struttura metanarrativa rispetto alle esperienze precedenti. Non sembra opportuno in questa sede addentrarsi nell'analisi dettagliata delle tecniche persuasive del Sercambi, basti però ricordare che l'autore lucchese assai coerentemente mette in scena eroi stereotipati, costruisce la successione degli episodi significativi, gestisce l'identificazione con protagonisti, sfrutta registri stilistici quali il fiabesco e il comico. Ancora più significativo pare in questa ottica il fatto che nella sua opera narrativa il Sercambi si rivolge ad un pubblico diverso, e quindi con un messaggio diverso – complementare rispetto a quello delle *Croniche* – ed assumendo un ruolo diverso.¹¹

La posizione dell'autore viene descritta in maniera assai esplicita nell'introduzione al novelliere. Ad eleggerlo "autore e fattore di questo libro" (Intr., 30) è il capo della brigata raffigurata nella cornice, e il Sercambi, il cui nome viene esplicitamente citato nell'acrostico del sonetto iniziale (Intr., 33-37), si mette a raccontare "per ubidire il preposto" (Ex. I, a). Il narratore intradiegetico si autopresenta quindi come uno dei funzionari del signore, in evidente analogia con la reale posizione del Sercambi nella società lucchese. Il suo compito all'interno del testo sarà quello di ammaestrare i compagni, e l'analogia ci autorizza ad estenderlo al contesto reale: si tratterebbe di un indottrinamento dei concittadini, dopo il 1400 sudditi dello stesso signore. Diversi devono essere quindi – rispetto agli ammonimenti delle *Croniche* – non solo i procedimenti di persuasione, bensì anche i temi trattati, perché diversi sono i problemi dei destinatari cui questa volta si rivolge lo scrittore. Il mondo del novelliere rimanda continuamente il lettore o l'ascoltatore al quotidiano di una piccola società urbana: in questi termini vi si parla della stupidità e della saggezza, della religione e della devozione, del denaro e dell'onestà, dell'amore e del sesso, della solidarietà sociale, familiare e professionale. Tutti questi valori sono comunque parte di un ideale universale che sembra essere quell'ordine sociale fondato sulla giustizia e sulla fede, purtroppo continuamente minacciato dalla malvagità del genere umano. E così come nelle *Croniche* il Sercambi voleva dimostrare ai signori in quale modo

11] Cfr. P. Salwa, *Narrazione, persuasione, ideologia: una lettura del Novelliere di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991.

si dovevano mantenere la pace e l'ordine "dall'alto", così nel novelliere una lezione nello stesso senso viene impartita ad altre "forze sociali": l'ordine dipende essenzialmente dalla fedeltà ad una comune gerarchia di valori tradizionali e dalle capacità di autocontrollo e di autolimitazione da parte di ognuno. Formulando questi messaggi complementari, lo scrittore

non amaestrato in scienza teologa, non in legge, non in filozofia, non in astrologia, né in medicina, né in alcuna delle septe arti liberali, ma homo simplici e di pogo intelletto (*Croniche*, p. I, c. 35b, cap. CXVIII, 55-58)

vuole trasmettere agli altri la sua esperienza di vita,¹² conformemente a quanto diceva altrove:

...et pertanto dico che a' religiosi sta fare e compouner libri teologi e divini, coi quali si difenda la fede di Christo dalli heretici e scismatici, judei a da altri li quali volessero la detta fede di Christo diminuire, assegnando a tali heretici con vere ragioni la cattolica fede di Christo doversi tenere e quella osservare.

Ad altri gran maestri e poeti et in scienza experti sta di fare e compouner libri di leggi civili et morali, filozofia, medicina e di tucte le VII scienze, non peccando né facendo libri né assegnazioni che la fede di Christo in alcuna cosa si diminuisse; e a questo sono tenuti tali maestri et doctori, ad exemplo di loro e chi dipò loro arà a venire, fondandosi in sulla verità di quello che vorranno tractare.

Alli homini senza scienza aquisita, ma secondo l'uzo della natura experti e savi sta di compouner canti di bactaglie, canzoni, suoni et altre cose, a dare dilecto alli homini simplici et materiali, alcuna volta dinotare alcune cose che appaiono in ne' paezi, secondo quello che può comprendere... (p. I, c. 35b, cap. CXVIII, 33-49).

Ciò non vuol dire tuttavia che il Sercambi rinunci completamente al ruolo che aveva assunto in precedenza. Uno dei suoi interlocutori nel novelliere – sia all'interno del testo che nella realtà – è il signore. E allora lo scrittore ritorna agli stessi temi trattati nelle *Croniche* – *De somma justitia*, *De lealtade*, *De vera republica*, *De falsitade et tradimento*,

12] Anche sotto questo aspetto il Sercambi si comporta in maniera sostanzialmente non diversa da un Sacchetti che intraprende uno sforzo analogo nel suo *Trecentonovelle*, iniziato pure in un momento in cui il suo autore ha già alle spalle un lungo esercizio letterario.

De massima ingratitude, De nemico reconciliato ne confidetur – agli stessi protagonisti, alle stesse questioni e agli stessi ammonimenti. Il dialogo col signore si fa più serrato, quando si parla della storia romana: le novelle non sono allora sostanzialmente altro che argomenti contro l'esagerata ammirazione per le grandezze imperiali¹³.

Il ritorno alla problematica del potere e l'insegnamento al signore impartito tramite *exempla* storici e al tempo stesso moralizzanti non sono le uniche tracce delle *Croniche* che si ritrovano nel novelliere. In realtà tutto "il libro" fatto dal Sercambi su ordine del signore non è altro che una cronaca. È la relazione di un tempo ideale: la brigata dei lucchesi decide di fuggire da una città piena di peccati e fondare una società nuova compiendo un viaggio penitenziale, in cui si scoprono numerosi elementi della religiosità dei Bianchi. Giorno per giorno il novellatore-ammonitore-cronista scrive il suo diario. Perché in fin dei conti, *exemplum*, novella, o cronaca, il fine della scrittura è sempre lo stesso...

13] Cfr. P. Salwa, *Il mito di Roma nelle novelle di Giovanni Sercambi*, "Testo", 11/1986, pp. 38-49.

IL *PARADISO DEGLI ALBERTI*: APPUNTI SULLE NOVELLE

Il titolo del *Paradiso degli Alberti*, generalmente incontestato dai critici benché assegnato all'opera soltanto nel secondo Ottocento dal suo primo editore moderno,¹ per molti anni appariva, quasi d'obbligo, in tutte le presentazioni sintetiche del Rinascimento italiano, accompagnato di solito da brevi descrizioni, tanto generiche quanto esterne, che qualificavano il testo in questione tra le raccolte narrative e prendevano alla lettera le affermazioni dell'autore, secondo le quali si trattava di una relazione dei colloqui tenutisi nel 1389 nella famosa villa degli Alberti situata nei dintorni di Firenze.² Tuttavia nessuno di questi elementi può essere considerato assolutamente certo. Esami più approfonditi hanno anzi dimostrato con chiarezza che l'opera non può essere direttamente riferita alla situazione, per quanto idealizzata essa potesse essere, del 1389, bensì è strettamente collegata da ben altri rapporti alla situazione politica, culturale e sociale dei primi decenni del Quattrocento, quando il più probabilmente fu scritta.³ D'altra parte il *Paradiso degli Alberti* può annoverarsi tra le raccolte narrative solo con una notevole dose di approssimazione, in quanto le novelle vi occupano in realtà una posizione di secondo ordine, sia quantitativamente, che dal punto di vista del messaggio ideologico rintracciabile nel testo. Persino il titolo sembra tradire la complessità

1] *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 ("Scelta di curiosità letterarie" 86 I-II e 87 I-II).

2] Per la bibliografia cfr. *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento: storia e testi*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1971, nonché G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno editrice, 1975.

3] cfr. H. Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1955.

dell'opera, o almeno spostare sensibilmente gli accenti, perché sottolinea alquanto eccessivamente l'importanza dei colloqui tenutisi nella villa degli Alberti, la relazione dei quali inizia effettivamente soltanto a partire dal libro terzo e che quindi si situano più o meno a metà del testo, del resto incompleto, che oggi possiamo leggere. Ugualmente incerta rimane poi anche la questione della collocazione del *Paradiso* nella complessa situazione culturale fiorentina di quei decenni.⁴ I dati esterni ci possono essere di poco aiuto: infatti presto si scopre che l'immagine dell'opera è stata creata prevalentemente in base ad alcune pur felici congetture, sulle quali si sono poi sovrapposte altre ipotesi circa l'attribuzione, la datazione, l'interpretazione e il significato di quel testo, dando così vita ad una fitta rete di supposizioni interdipendenti e ben incastrate, ma prive di un fondamento sicuro e indiscutibile.

Difficoltà del genere avrebbero dovuto spingere la critica verso il testo stesso, come fonte più sicura di informazioni e di dati, se non che anch'esso ci arriva mutilo e, per di più, sembra che le mutilazioni abbiano toccato alcune tra le parti più significative e più importanti dell'opera. Perciò non siamo in grado per esempio di ricostruire la struttura globale del *Paradiso*, con molta probabilità portatrice di importanti significati simbolici, a giudicare dalle convenzioni diffuse nei testi narrativi, soprattutto quelli a più livelli gerarchici, come per esempio le raccolte di novelle.

Tutto ciò fa sì, in fin dei conti, che il *Paradiso* appare oggi come un enigma pieno di misteri, di relazioni e corrispondenze segrete, di allusioni e di trappole, distinguibili solo da un lettore iniziato a percorrere quei tratti ermetici e perciò stesso attraenti e affascinanti; è un testo che invita a trovare soluzioni nascoste e inattese, a scoprire complesse gerarchie di significati. In questo nostro primo itinerario attraverso il *Paradiso* non pretendiamo evidentemente altro che fare un po' di luce su alcuni punti, attraverso quelle novelle che magari si potranno rilevare dei crocevia importanti nei percorsi interni del testo. In esse si incontrano due ordini di relazioni: da una parte le novelle costituiscono la continuazione e la ripresa dei significati simbolici segnalati dall'autore nel suo discorso diretto e personale contenuto nel libro primo, di carattere introduttivo; dall'altra esse vengono integrate agli argomenti delle dispute più o meno dotte che si svolgono tra i partecipanti agli incontri ricordati e descritti dall'autore, fanno parte dei passatempi

4] cfr. H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966² (trad. it. *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1970).

di quella raffinata brigata. In tal modo nelle novelle vengono attualizzati i significati-chiave dell'intera opera.

Conformemente alla convenzione diffusa da tempo nelle raccolte narrative volgari, il *Paradiso* si apre con una visione simbolica che nello stesso tempo serve da introduzione teorica all'opera e fornisce direttive per l'interpretazione di ciò che deve seguire. Tutto il libro primo viene infatti dedicato alla descrizione di un viaggio immaginario e fantastico, di carattere addirittura profetico e rivelatore, che l'autore compie nel sonno e in cui non sarebbe difficile scoprire un'impostazione attinta al modello dantesco. Si tratta di una visione che rappresenterebbe simbolicamente l'importanza dell'amore, e tuttavia l'esperienza, vissuta in uno stato mentale non controllato razionalmente e diverso da quello di una normalità confermata dalla *routine* pratica, non viene automaticamente accettata: piuttosto che provocare una ferma convinzione in chi l'ha provata, la sua eccezionalità suscita invece dei dubbi e delle domande sul vero significato e senso della visione, sull'interpretazione che bisognerebbe darle, su quella che sarebbe la verità, sulla realtà, l'illusione e l'apparenza, ivi compresa la finzione poetica e letteraria. Si tratta di questioni che dopo verranno riprese più volte in altre chiavi e torneranno continuamente nei colloqui e nelle novelle. I primi segni, già nell'introduzione, conferiscono a questi temi uno *status* particolare nel messaggio veicolato dal testo: sono le risposte alle domande che il narratore in prima persona del profetico viaggio si pone e vanno cercate nei suoi ricordi dei tempi passati, dove l'autore si trasforma e si riduce in testimone oculare e uditore passivo, senza mai assumere il ruolo di protagonista, forse perché non sempre pienamente consapevole – allora giovanissimo – di ciò che quei colloqui comportassero come significato. Anche se il motivo della distanza temporale che separa gli eventi raccontati dal momento della stesura della relazione può essere naturalmente interpretato come una facile scusa di fronte ad eventuali critiche di inesattezza, ciò non toglie tuttavia che le novelle e i colloqui vadano visti anzitutto sulla scia delle segnalazioni introduttive dell'autore.

Nell'orbita di quelle domande fondamentali gravitano poi anche altre questioni più concrete, che non per quello si rivelano meno importanti e significative o urgenti. Anch'esse torneranno in seguito e già all'apertura del libro si insiste sulla loro importanza: accanto a “la pace e lla caritade e llo insieme amarsi”, vi si parla dell’“ardentissima voglia” di “il mio idioma materno con ogni possa sapere essaltare e quello nobilitare”, del “sommo desiderio” di “piacere a' miei insieme cittadini di tanta nobilissima patria, sacra e alma cittade”, dello “innato piacere [...]

d'essere [...] grazioso alle gentili e onestissime donne”, si invoca infine la redenzione della “umana natura già depressa e tutta corrotta”.⁵ Non mancano neanche enunciazioni relative ai modi di espressione scelti dall'autore:

seguire non mi pare l'oratoria gravezza [...], né ancora in tutto la forma poetica, imperò che qui né alla purissima comedia [...], né alla eroica tragedia [...], né alla durissima satira [...] è nostra forma e materia. Ma più tosto a mme pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire e all'altra [...] ora con una lietissima disputazione, ora con problema utile e piacevole, ora con una legiadriissima causa declamando, ora con ornatissima poetica fizione [...]. Il perché, se alcuna volta noi uscendo delle gravi cose, e alcuna lieta e gioconda e piena di festa diremo [...] non fia senza alcuna espressa utilidade, ricreando l'animo nostro [...]. Ornai adunque cominceremo, e prima con poetico costume, bene che con piedi stretti e regolati sotto il tempo con forme e sillabe adequate non canti onorri [...], ma noi il forte con prosa soluta in onore delle Muse, e particolarmente la divina Talia invocando e pregando che conforto mi sia alla nostra eletta materia [...] che felicemente proceda il mio dire.⁶

Tutti questi riferimenti, indispensabili per percorrere il mondo del *Paradiso*, ribadiscono, sì, l'enciclopedismo dell'autore, ma d'altra parte, riproponendo temi e argomenti che alludono alle reali polemiche culturali di quei decenni, riportano il discorso dell'opera alla fondamentale questione dello *status* della cultura fiorentina e delle sue contraddizioni interne.

Conformemente alle dichiarazioni dell'autore i significati cui si allude nella parte introduttiva vengono integrati per mezzo di altri espedienti letterari. Le reminiscenze dantesche vengono sostituite da quelle legate all'opera del Boccaccio e alla sua brigata di narratori ideali. Anche nel *Paradiso* riappare un gruppo di personaggi dell'élite intellettuale, politica, economica e sociale fiorentina che si riunisce in vari luoghi e, fra varie occupazioni e divertimenti, si dedica anche al piacere del novellare. Tuttavia, a differenza di quanto avviene in Boccaccio, sia i divertimenti che lo stesso narrare sono parte integrante di impegni più seri che non si riducono a costituire esclusivamente lo sfondo su cui novellare: ad un pellegrinaggio ai luoghi santi della Toscana

5] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., libro I, 1, 2, 3, 4, 5 (tutte le citazioni secondo quest'edizione).

6] Ivi, I, 7-10.

seguono delle dotte discussioni, dettagliatamente descritte nella relazione dell'autore, in cui vengono trattate serie questioni filosofiche e morali. Inoltre i narratori non sono più giovani fiorentini anonimi che si nascondono dietro finti nomi letterari, come nel *Decameron*, bensì personaggi storici e concreti, noti nell'ambiente della cultura, degli studi e della vita politica di Firenze: vi si alternano successivamente il conte Carlo Guidi di Poppi, Guido di Messer Tommaso, Andrea Betti, Luigi Marsili, Marsilio di Santa Sofia, Biagio da Parma, Grazia de' Castellani, Francesco Landini, Coluccio Salutati, Antonio degli Alberti, Alessandro di ser Lamberto ed altri. Fra i protagonisti ci sono personaggi che in realtà rappresentavano parti opposte nelle violente polemiche culturali che nello stesso tempo avevano un chiaro sapore politico,⁷ ma è caratteristico che tuttavia nell'atmosfera idealizzata del *Paradiso* venga smussato il tonto aspro degli scontri reali, il rispetto reciproco sostituisca il disprezzo e le invettive, e le dispute sembrino ben diverse dagli echi polemici che si sono conservati ai nostri giorni. L'autore non manca poi di ribadire il fatto che tutta la vicenda ha luogo in un momento particolarmente felice:

Fue adunche in questo felicissimo e grazioso anno la città molto di feste e di letizia gioconda: i famosi cittadini governatori di tanta republica lietissimi e contenti nella pace sicura; i mercanti ottimo temporale avieno; per che li artefici e la minuta gente senza spese o gravezza, sendo convenevolmente l'anno abbondante, in questa felicità si vedieno. E volentieri ciascheduno a festeggiare e godere si trovava.⁸

La collocazione simbolica, atta ad accentuare la dimensione idealizzante del racconto, viene poi completata con altri elementi: i colloqui e gli incontri ideali si tengono prima nel castello di un grande feudatario toscano, poi nella casa del cancelliere umanista, per trasferirsi infine nella lussuosa dimora di una delle più celebri famiglie dell'alta borghesia fiorentina. Una specifica e locale "translatio imperii et studii"? In ogni caso è tra i tre poli segnalati nel discorso introduttivo e interpretativo – la filosofia, la politica, la letteratura – che si situano le novelle raccontate nel *Paradiso*.

Se quindi da una parte le novelle riferite dall'autore vanno viste in funzione dei significati che abbiamo appena menzionato, dall'altra, in

7] Cfr. A. Lanza, *Polemiche e berte*, cit.; H. Baron, *Humanistic and Political Literature*, cit.

8] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., III, 11.

quanto racconti presentati da numerosi narratori infratestuali, esse si situano nello stesso tempo, rispetto alla relazione dell'autore-testimone, ad un livello inferiore, oltre che più elementare e concreto, nei confronti del quale l'autore può esprimere le proprie riserve e prendere le distanze.

Conformemente alla tradizione dell'epoca, la cornice che accompagna le novelle funziona non solo come veicolo dei significati simbolici e come garante della veridicità dei fatti e dei racconti, ma fornisce anche una descrizione più o meno dettagliata della situazione comunicativa in cui viene inquadrato il racconto, la quale a sua volta offre determinati modelli e direttive d'interpretazione. Attraverso il lato pragmatico si viene precisando l'uso del racconto, e con l'uso anche il significato che si prospetta chiaramente in funzione di un determinato fine del narrare eseguito da un determinato narratore per un determinato uditorio in una determinata situazione. Tutto ciò smorza le eventuali ambiguità e facilita l'interpretazione al lettore.

“Novella” è un termine che nel *Paradiso degli Alberti* ricorre spesso in diversi usi e significati. Esso può significare semplicemente una notizia curiosa o un evento sorprendente, in modo impreciso vi si parla di “dilettevoli novelle” o di “numerose novelle, dilette e piaceri” senza soffermarsi sul contenuto delle narrazioni.⁹ La funzione di intrattenimento esaurisce tutto il loro significato. Tuttavia alle funzioni di intrattenimento la novella può unire anche altre caratteristiche, che rappresenterebbero quell'utile senza il quale la letteratura non avrebbe potuto in quei tempi essere considerata prestigiosa:

“il novellare è cagione di buona dottrina” – dice uno dei protagonisti – “io per mia vogliaarei piacere d'udire sopra ccìo qualche novella che mi desse più di fede per essere moderna e più a noi devulgata e nota”.¹⁰

Sia ben chiaro: abbiamo visto che anche il divertimento ha la sua utilità, almeno in quanto momento di distensione che permette uno sforzo più efficace quando si passa a impegni più seri. Si tratta tuttavia di due momenti ben distinti. Accanto alle situazioni in cui tutta l'attività dei protagonisti si esaurisce in un passatempo giocoso, il novellare accompagna dotte dispute, discorsi filosofici e giudizi autorevoli su problemi morali pronunciati da grandi maestri degli studi fiorentini:

9] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 29, 40; IV, 65, 310; III, 177.

10] Ivi, II, 311.

ancora per buona dottrina che nne potrà avvenire e si ancora per il piacere laudabilmente alla vostra carità, io m'ingegnerò dire uno casso assai famoso e noto e pubblicamente fatto [...];

...udito il piacevole novellare del maestro la lieta e gioconda brigata lui ringraziato di quanto mostrato e amaestrato avea [...];

...parmi che ella e con ragioni morali e naturali e con storie altentiche e vere e con novella a nnoi promessa, novellamente avvenuta, sia atta e copiosa a llui [l'avversario] porre silenzio e da pienamente rispondere.¹¹

In quei momenti vengono trattati argomenti a volte difficili e urgenti che esulano dagli interessi immediati della vita pratica e minuta che sullo sfondo accomuna tutti i membri di quella raffinata compagnia; tra di essi ci sono anche non poche questioni che riguardano le sfere della vita pubblica e sociale, anche se di solito i problemi del genere vengono riservati a quei pochi che ne sanno intendere pienamente la portata:

Ora voi vedete che ancora le donne non sono con noi per la ora tempestiva; il perché se a voi pare, a mme piace, mentre che ellono penono a venire, che la nostra collazione sia in qualche materia utile e non solamente dilettevole per lo novellare...;

O reverendissimi padri e maestri, voi vedete che le donne ancora nelle loro camere stanno; il perché, considerato che di rado adiviene che in sì piccolo numero tanti singularissimi, espettabili, famosi e preclarissimi in ogni difficoltà uomini insieme trovare si vede, e ciascuno per lo tempo frutto fare si dee. A me pare e consilio sempre... che a vvoi piaccia non tanto lo dilettevole e comune, ma utile e particolare; o del ben vivere dell'uomeni secondo virtute intorno allo essercizio de' beni esteriori o della nostra republica intorno al governmento cittadinoesco o veramente pollitico qualche buona, utile e laudabile regola si dia.¹²

Se quei momenti sembrano godere del più alto prestigio possibile agli occhi dell'autore, il problema dei destinatari dei dotti insegnamenti, vivo nella cultura fiorentina di quei tempi,¹³ si pone in ben altri

11] Ivi, II, 314, 427; III, 108.

12] Ivi, IV, 4, 241-242.

13] Sulla discussa apertura a tutti degli insegnamenti tenuti in S. Spirito a Firenze da Luigi Marsili, uno dei protagonisti del *Paradiso*, cfr. A. Lanza, *Polemiche e berte*, cit., *Storia letteraria d'Italia*, vol. 6: *Il Quattrocento*, a cura di V. Rossi, Milano, Vallardi, 1933.

termini quando il dibattito si svolge alla presenza di tutti: donne, dilettranti e persino personaggi da burla. La novella garantisce allora la comprensione da parte dei meno dotti delle astrattezze di discorsi altrimenti troppo sottili; essa può costituire persino la base della riflessione, sostituendo in un certo senso l'esperienza personale:

se bene avessil considerato la novella che m'acorre – ammette uno dei partecipanti – certamente sarei suto senza dubbio nella opinione che al presente sono per lo dire del nostro cancellieri...¹⁴

Il novellare è quindi intimamente e funzionalmente legato al dibattito filosofico e morale, benché si tratti di due occasioni per altri versi ben distinte. Esse segnano reciprocamente i propri limiti: mentre un dibattito troppo elevato ed astratto rischia di rimanere oscuro e di conseguenza di mancare assolutamente il suo scopo didattico, la novella non può aspirare a trattare argomenti troppo sottili, data l'esigenza di facile comprensibilità che è la sua ragion d'essere. Quando il novellare nel *Paradiso degli Alberti* dà lo spunto ad ulteriori discussioni, si tratta comunque di dibattiti che facilmente si riducono a liberi scambi di opinioni fondate semplicemente sulle proprie esperienze personali e pratiche, in cui il privato e l'individuale prevale sul generale e sull'universale e le idee dipendono a volte più dalle emozioni e dagli interessi che non dalle raffinate speculazioni razionali; sono polemiche cui solo un autoritario intervento dall'esterno può porre freno.

Nel caso delle novelle l'utilità corrisponde dunque ad una funzione ben specifica: essa consiste nel tradurre la "dottrina" in una dimensione accessibile a tutti ricorrendo agli esempi di concrete vicende umane. La novella sarebbe quindi unita al dibattito morale così come l'*exemplum* veniva unito alla predica per assicurare l'efficacia dell'argomentazione ad un livello pratico. Questo legame funzionale può essere tuttavia a volte rovesciato: l'esempio presentato in una novella può diventare pretesto per un dibattito che in seguito può assumere i caratteri di una discussione dotta.

In ogni caso la cornice del *Paradiso degli Alberti* pesa nell'economia dell'opera non solo dal punto di vista quantitativo, bensì anche – o forse: soprattutto – dal punto di vista ideologico. Il modo in cui le novelle riempiono il pur limitato spazio assegnato dipende tuttavia dalle narrazioni stesse. Benché la mutilazione del testo ci tolga la possibilità di

14] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., IV, 146.

ricostruire il quadro d'insieme, anche le conclusioni parziali sembrano indicare con una certa chiarezza le grandi linee di quel novellare.

È vero che il denominatore comune delle novelle sembra essere il fatto che di solito esse presentano “casi notabili”¹⁵ che esulano dai limiti della *routine* quotidiana; in realtà non si tratta tuttavia dei casi o dei fatti del tutto nuovi e inauditi; al contrario, lo scopo didattico, in vista del quale viene intrapresa la narrazione, può essere a volte raggiunto meglio da una novella “più divulgata e nota” o “uno casso assai famoso e noto e pubblicamente fatto”.¹⁶ Le novelle raccontate nel corso degli incontri descritti nel *Paradiso* sono tutte a lieto fine, altrimenti nuocerebbero evidentemente a quell'atmosfera di raffinati piaceri che vi regna. Ciò non significa tuttavia che non ci siano variazioni di registro. La distinzione più elementare si lascia notare tra le novelle comiche e quelle serie. Il comico scaturisce dall'uso di alcuni stereotipi tradizionalmente noti, dall'osceno, dal grottesco, dal faceto, ecc. Il registro comico è inoltre chiaramente segnalato nella descrizione della situazione in cui esso apparirà. Le novelle in questione vengono raccontate dai personaggi che già da tempo rallegrano la brigata con i loro innumerevoli scherzi e beffe,

co lloro motti tutta la compagnia in molto sollazzo tenieno, faccendo di giorno in giorno più maravigliare chi conosciuti prima loro non avieno”.¹⁷

Non stupiscono quindi le attese degli uditori: “sperando udire qualche piacevole e sollazzevole novelletta, fu comandato a Mattio che prestamente una ne dicesse..”; “ornai, Biagio [...] piacciati adunche volere la novella tua dire, acciò che le tue giocondità sieno fine in questa nostra giornata”.¹⁸ Una novella comica a volte serve a far da contrappeso ad un'altra raccontata precedentemente per permettere di finire la giornata con le risa; e se qualcuno tra il pubblico vorrebbe trattare il racconto comico come pretesto per una discussione seria, immediatamente viene richiamato all'ordine da chi ne sa più di lui:

Allesandro, io per me non vorrei che messer Dolcibene [il protagonista comico], così morto com'elli è, ci beffasse per sue novelle, imperò che a mme è detto che

15] Ivi, III, 115.

16] Ivi, II, 311, 314.

17] Ivi, IV, 58.

18] Ivi, IV, 59; III, 185.

lla cena è in punto, e già l'ora incomincia a valicare; il perché noi lasceremo il disputare e attenderemo a maggior bisogna.¹⁹

Il richiamo alla chiave comica ribadisce il limite nel riferire il nartrato alla realtà.

Le novelle comiche occupano uno spazio assai ristretto nel testo che abbiamo oggi a disposizione: tre sole novelle, sulle nove del *Paradiso*, appartengono a questa categoria. Tuttavia dalla relazione dell'autore sappiamo che il primo racconto comico riportato per esteso è stato preceduto nei colloqui dei protagonisti da molti altri simili che non hanno invece meritato di essere riferiti. Il merito del genere sarebbe da collegarsi con il fatto che nelle novelle considerate degne della memoria dei postumi il comico si fonda, *toutes proportions gardées*, sulle contraddizioni che rimandano alle questioni segnalate nel discorso teorico introduttivo come punti chiave dell'opera: la prima vicenda si concentra sulle stranezze del ragionamento umano sopraffatto dai risentimenti e dalle rivalità, e quindi sull'incertezza della ragione; le altre due giocano interamente sul contrasto apparenza/realtà, ossia illusione/verità, la cui importanza abbiamo già avuto il modo di rilevare.²⁰ Le novelle comiche riprendono quindi, senza dare risposte di qualsiasi genere, ma solo rilevandone i limiti e le contraddizioni, come è caratteristico per quel registro particolare, i temi che costantemente sono al centro dell'interesse dell'autore. Il registro comico accentua la loro insistenza, ma nello stesso tempo contribuisce alla ricchezza dei modi d'espressione annunciata all'inizio del libro.

Se prescindiamo ora dei racconti comici, la serie che contiene le altre novelle del *Paradiso* si apre con una lunga storia, farcita di erudizione e di retorica, che presenta le avventure magiche della figlia di Ulisse trasformata in falco e salvata da tre principi etruschi che poi si contendono la sua mano. Il conflitto viene infine risolto da un intervento degli dei; tuttavia è curioso che la domanda attorno alla quale ruota quasi l'intera trama del racconto – quale dei tre principi sarà il marito di Melissa? – rimane senza una risposta concreta e nessuno degli uditori praticamente se ne preoccupa, né torna sull'argomento, benché vi si ammetta “che la novella senza conclusione espressa fa l'uditori rimanere tutti

19] Ivi, IV, 59; III, 185.

20] Per la funzione delle contraddizioni logiche nel comico, cfr. A. Koestler, *Humour and Wit*, in: *Encyclopaedia Britannica, Macropaedia*, 1981, vol. IX, pp. 5-11; inoltre C. Perelman, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977 (trad. it. *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 137-149).

sospesi”.²¹ L’attenzione si sposta in tal modo completamente dalla funzione narrativa a quella argomentativa: la novella infatti deve servire come argomento per appoggiare la tesi sull’antichità di Prato e, presentata come un vetusto racconto, confermato ulteriormente dall’autorità di chi lo ha presentato tempo fa e di chi lo ripresenta ora, deve assumere la funzione di una relazione storica di incontestata verità. Tuttavia, nonostante altre prove che sembrerebbero confermare le tesi della novella (la toponomastica locale pratese, le rovine delle antiche costruzioni), la veridicità della narrazione viene messa in dubbio per via della mancanza di realismo. Secondo le affermazioni di alcuni degli ascoltatori, essa non sarebbe altro che “leggiadra e artificiosa fizione” che “moralmente intendere si dee”.²² Il nucleo del problema si rivela quindi nella problematica della verità e della realtà, nonché dello spirito critico che permette di distinguere la letteratura dalla storia. La soluzione, individuata nella questione della verosimiglianza, viene fornita in sede teorica e filosofica dal maestro Luigi Marsili che si rifà alle teorie agostiniane dell’illusione diabolica. Per illustrare le sue affermazioni, lo studioso racconta la vicenda dell’incanto subito da messer Olfo, uno dei cavalieri di Federico II, per opera di Michele Scoto; tuttavia l’“amaestramento” non spiega minimamente come fare in pratica a distinguere le illusioni dalla realtà. Se quindi la stessa verità può sembrare ambivalente, lo può essere a maggior titolo la verosimiglianza; le due novelle – la prima nella funzione di argomento, l’altra in quella di esempio – riprendono e lasciano aperta la stessa domanda che l’autore si poneva circa l’interpretazione della sua visione.

Non conosciamo la prima novella contenuta nel libro terzo. A giudicare dalla cornice, essa sicuramente doveva riferirsi al problema, caro all’autore, dell’amore, che in questo caso si concretizzava nell’amore dei genitori verso i figli e viceversa. La novella veniva del resto annunciata nel corso del dibattito che precedeva il novellare:

in altro tempo più convenevole vi dirò uno miracoloso caso e di memoria dignissimo che poco tempo fa è avvenuto d’una donna giovane, bella e di luogo molto da lunga...”²³

Alle ferme convinzioni espresse dalla protagonista-narratrice si opponeva, con la seconda novella, uno dei personaggi più autorevoli

21] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., III, 182.

22] Ivi, II, 293, 294.

23] Ivi, III, 95.

della brigata, annunciando: “occorremi una dubitazione con una novella [...] voi udirete il caso notabile, e poi giudicherete quanto a vvoi parrà sopra cciò.”²⁴

Il suo racconto non è né argomento, né esempio; è una questione aperta che non si dovrebbe pregiudicare in anticipo, né risolvere sin dall'inizio, come prova la conversazione che segue. Del resto, quando si tratta di questioni così delicate come il drammatico confronto fra l'amore verso il padre naturale e quello nei riguardi del padre adottivo cui si deve tutta l'esistenza, neanche il filosofo vuol dare delle risposte definitive. Quando manca un giudizio autorevole, la soluzione spetta al lettore, così come fra i partecipanti ognuno doveva rispondere per conto proprio alla questione sollevata nella novella.

Nel libro quarto del *Paradiso* la novella continua ad oscillare tra argomento, esempio e *quaestio*. Nella novella della madonna Ricciarda il tema dell'amore è accompagnato da forti connotazioni comiche (il sesso, un marito poco esperto, una moglie voluttuosa) e persino da una tradizione faceta.²⁵ Esso viene tuttavia trattato in un registro diverso. La novella viene citata alla conclusione di un dibattito dotto sull'intelligenza e sulla natura dell'uomo e su quelle degli animali. È quindi un argomento che deve appoggiare certe convinzioni ben determinate, tanto più importante in quanto decisivo per il ricredersi dello stesso narratore. E, quasi a prevenire ogni interpretazione troppo leggera sulla scia della tradizione faceta, il significato della novella viene dettagliatamente esposto:

Certo la piacevole novella d'Allessandro ha fatto più cose: la prima, mostrare quanto fu la prudenza della giovane donna con tanto bello e argutissimo modo; ancora ha fatto bello esemplo alla controversia di sopra trattata, mostrando quanta forza ha la virtù dell'amma appetitiva e nelli uomini e nelli animali; ancora ha fatto la terza, forse non considerata da chi non sa la nazione o veramente origine di madonna Ricciarda. E acciò che voi sappiate, io dire ve lo 'ntendo...²⁶

Le due novelle successive, che sono anche le due ultime nel testo di cui oggi disponiamo, ripropongono la casistica amorosa

24] Ivi, III, 113, 115.

25] Cfr. G. Sercambi, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, Roma, Salerno editrice, 1974, Ex. LVI; inoltre F. Novati, *Monna Bambaccaia contessa die Montescudaio e i suoi «Detti d'Amore»*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, XXVIII (1896), pp. 113-122.

26] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., IV, 178.

trasferendola in ambienti cortesi. Sono racconti che non si situano più tanto nei limiti di un dibattito filosofico-morale, bensì si riallacciano piuttosto alla tradizione delle questioni d'amore affermatasi nella cultura delle corti. Diventa quindi d'obbligo il riferimento all'amore cortese e, anche se vi vengono nuovamente riutilizzati i motivi costanti del *Paradiso* (illusione/apparenza/realtà, certezza/incertezza), le questioni poste in queste narrazioni, l'audacia e la gratitudine nell'amore, forse per la loro impostazione estranea all'intimo impegno culturale della brigata borghese, suscitano l'interesse dell'autore piuttosto come un piacevole, ma vuoto passatempo dal quale non ci si devono aspettare né argomenti, né conclusioni interessanti e perciò il dibattito si può interrompere a qualsiasi momento:

udita la novella [...] con grande meraviglia, chi giudicava per la giovane donna e chi per lo giovane, e così per grande spazio stando [...] la cosa in molto litigio procedea; il perché, sendo già l'ora convenevole per la calura a girsi alle camere, fu deliberato per quella ora non più discuterne e andarsi ciascheduno a posare.²⁷

Notiamo tuttavia il fatto che, se in un numero notevole di novelle il racconto non è chiuso dal punto di vista narrativo conformemente alla tradizionale convenzione di quella forma letteraria, bensì rimane aperto a varie interpretazioni possibili, ciò non soltanto implica da parte dell'autore una particolare visione dei problemi trattati e della funzione delle polemiche e dei dibattiti culturali, ma coinvolge particolarmente in quella problematica anche il lettore, costretto a farsi un'opinione personale in merito e assumendosene poi anche la responsabilità.

Un ulteriore livello di significati deriva dalla disposizione delle novelle all'interno del *Paradiso*. È una disposizione adattata alle esigenze e ai ritmi dell'argomentazione. Nel libro primo, interamente dedicato alla descrizione del viaggio simbolico e ai problemi introduttivi e teorici, non c'è spazio per narrazioni infradiegetiche. Nei libri successivi invece le novelle seguono un regolare crescendo e diventano regolarmente più numerose: dalle due del libro secondo, alle tre del terzo (una è andata perduta, ma la sua esistenza è fuori ogni dubbio) fino alle cinque del libro quarto. Anche all'interno dei singoli libri si può scorgere un ordine. Nel secondo le due novelle formano una coppia che ribadisce, tramite il gioco di analogie, sovrapposizioni

27] Ivi, IV, 237-239.

e contrasti, l'incertezza del sapere e dello spirito critico nel giudicare la realtà esterna; nel terzo invece si parla della realtà interna e psicologica umana, passando da una provvisoria certezza al dubbio, più fondato e in fin dei conti irrisolvibile, quando si tratta della complessità materiale e culturale della condizione umana, per finire con un contrappunto comico e grottesco che rileva le contraddizioni interne del ragionare e del comportarsi dell'uomo. Nel libro quarto il gioco si fa ancora più complesso: le narrazioni iniziano con una coppia di novelle comiche imperniate sullo stesso motivo del mancato riconoscimento (che rinvia alla problematica del libro secondo) e del contrasto tra il mondo borghese e quello aristocratico (al quale si accennava nell'ultima novella del libro terzo). I due motivi vengono poi continuati nelle tre novelle successive, non più comiche tuttavia, con notevoli e significative variazioni. Il riconoscimento dell'identità di un individuo non riguarda più soltanto l'identità materiale ed esterna del personaggio, bensì anche le sue caratteristiche interne: morali, emotive, caratteriali. Il contrasto tra il mondo borghese e il mondo aristocratico non porta ad uno scontro grottesco e frontale, bensì si esprime nelle immagini di due mondi separati che interpretano diversamente le nozioni e le relazioni connesse ai tre poli di onestà, audacia e saviezza. Nell'ultima novella, che chiude il ciclo, l'elemento alto-borghese viene assimilato dalla cultura di corte in una felice simbiosi.

Se le singole novelle si presentano quindi accoppiate, controbilanciate e reciprocamente collegate dal punto di vista tematico ed ideologico, va notato il fatto che i punti chiave che sorreggono quella complessa costruzione per la loro costante presenza, non appaiono sempre sullo stesso piano e con la stessa insistenza o intensità: ciò che una volta viene ribadito in primo piano, in altri casi, anche se sempre operante, rimane sullo sfondo. La stessa alternanza riguarda anche le funzioni delle novelle oscillanti continuamente tra *argumentum*, *exemplum* e *quaestio*. Fra questo susseguirsi delle tecniche retoriche, delle funzioni e dei temi è tuttavia possibile intravedere una linea ideale integrando tutti i livelli di significati che abbiamo finora discusso. Nei vari discorsi del *Paradiso* il problema centrale rimane sempre la condizione e l'identità umana vista da diversi lati, discussa in diversi registri letterari, modellata in diverse varianti. Dalla domanda sull'identità attraverso la storia e la tradizione si passa ai problemi della posizione dell'uomo rispetto alla realtà esterna circostante e poi ancora a quelli relativi alla coscienza e alla natura umana

viste attraverso il prisma dell'amore: quello dei genitori per i figli e viceversa, quello dell'uomo e della donna, dal più naturale e istintivo al più raffinato nella tradizione della cultura alta, per arrivare infine nel libro quinto, che mutilo non ci offre più nessuna narrazione, all'amore della patria. Il percorso finisce quindi toccando il punto di partenza: la storia e la patria sono i limiti entro i quali si muove la riflessione dell'autore.

La coerenza interna del libro, l'ostinazione nel trattare le questioni che abbiamo sollevato, autorizzano a porre alcune domande sul messaggio ideologico dell'opera, evidentemente senza pretendere di rispondervi sufficientemente. I motivi costanti del *Paradiso* corrispondono ad alcune fra le questioni cruciali delle polemiche letterarie, politiche e culturali che all'inizio del Quattrocento opponevano gli umanisti ai conservatori e alla cultura popolare.²⁸ L'attribuzione dell'opera a Giovanni Gherardi da Prato significa l'identificazione del suo autore con uno degli esponenti più attivi della corrente tradizionalista fiorentina e, in più, con l'uomo che fu uno dei bersagli preferiti delle crudeli berte e burle della cultura popolare.²⁹ Tuttavia nelle discussioni descritte nel *Paradiso* il modo di presentare le correnti opposte a quella conservatrice, sia quella moderna che quella popolare, non tradisce gli atteggiamenti polemici del notaio pratese. Al contrario, la cornice presenta una situazione ideale in cui i rappresentanti di varie fazioni vivono insieme in una pace serena, nel reciproco rispetto che non viene turbato dai violenti conflitti, né dalle furie di accanite invettive. È interessante notare inoltre che una parte notevole di questioni teoriche di filosofia e di morale rimane senza una risposta definitiva, il che non impedisce minimamente che si possa arrivare ad un accordo comune nelle questioni ben più urgenti e pratiche, quelle relative alla forma del governo, all'economia e all'etica finanziaria, alla propria tradizione culturale, specie alla propria lingua materna, e infine alla propria storia, scegliendo soluzioni provenienti da vari schieramenti intellettuali, ma sempre in nome del supremo ideale della dignità e della grandezza della patria. La società fiorentina idealizzata nel *Paradiso* è una società capace di discutere, in un'atmosfera di raffinatezza e di cordialità, problemi cruciali e controversi di filosofia, di politica e di

28] Cfr. A. Lanza, *Polemiche e berte*, cit.

29] Cfr. D. Guerri, *La corrente popolare del Rinascimento. Berte, burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Firenze, Sansoni, 1931; come è noto, Giovanni Gherardi da Prato è anche protagonista di una delle novelle del Sermini ed è stato inoltre identificato con uno dei personaggi della *Novella del grasso legnaiuolo*.

costume, ma senza forzare le risposte, senza dimostrare l'intolleranza e l'insofferenza per opinioni avverse. Sarebbe questa l'immagine che l'autore ci vuole trasmettere come suo messaggio ideale? La ricerca dell'identità porterebbe all'immedesimazione ideale e idealizzante con una cultura aperta, tollerante, orgogliosa della propria modernità, spregiudicatezza, senso critico? Una cultura cosciente delle ambiguità della condizione umana, una cultura che vuole prima di tutto fondarsi sulla comunità e promuovere l'unità fiorentina anche a costo di compromessi? Una cultura consapevole del proprio evolversi? La risposta affermativa a tutte queste domande ci sembrerebbe anch'essa troppo idealizzante e troppo carica di condizionamenti moderni. Senza forzare gli aspetti moderni della cultura dell'autore, ci sentiamo comunque di dire che il suo eclettismo e la sua apertura ideologica fossero atti a promuovere compromessi a favore di una unità culturale fiorentina, fondata sull'identificazione con il proprio orgoglioso passato e portatrice di splendide prospettive nel futuro.

Se questo è il messaggio del *Paradiso*, indipendentemente dal fatto che può raffigurare le nostalgie di un vecchio che idealizza la sua gioventù anche perché si sente stanco del suo impegno pluriennale in aspre polemiche senza effetto, si tratterebbe di un libro che esprime esigenze sociali e politiche di prima importanza. Infatti il processo di conciliazione di punti di vista fortemente opposti nei primi decenni del Quattrocento porterà in un periodo relativamente breve alla formazione di una cultura unitaria puntata sulla preservazione dell'esistenza e della libertà dello stato e della comunità fiorentina.³⁰ In questo processo, il *Paradiso degli Alberti* forse non ha rappresentato una tappa senza importanza.

30] Cfr. H. Baron, *The Crisis*, cit.

IL PARADISO DEGLI ALBERTI: LA NOVELLA IMPIGLIATA

Nel 1867 Alessandro Wesselofsky attribuiva ad un controverso “romanzo” quattrocentesco, recuperato dopo varie peripezie alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, il titolo de *Il Paradiso degli Alberti*¹. Così, oltre a ricostruire magistralmente il testo, quasi nell’intera misura che il manoscritto lacero e tronco permetteva, il grande filologo russo faceva valere la sua interpretazione dell’opera, quasi ad indicare, segnalando il punto chiave della lettura, che il messaggio proposto dal testo si esaurisse nell’immagine delle riunioni che nel mondo narrativo, di carattere fittizio, una raffinata brigata di dame, gentiluomini, intellettuali ed artisti tiene nei famosi giardini della ricca famiglia patrizia fiorentina. Anche il sottotitolo *Ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato* sottolineava poi le grandi linee dell’interpretazione wesselofskiana mantenuta prevalentemente in chiave realistica, per non dire documentaria: il *Paradiso* sarebbe una relazione più o meno fedele, benché ovviamente piuttosto artistica che storica, degli incontri effettivamente succeduti nel luogo e nel tempo indicati nella cornice. Tuttavia, numerosi elementi del testo, nonostante il fatto che la sua mutilazione ci impedisca di formulare serie congetture sulla sua struttura globale sembrano suggerire che l’opera, piuttosto che una relazione dei fatti realmente accaduti, sia un testo di pura *fiction*, caratterizzato da forti tinte polemiche e ben radicato nella concreta situazione culturale e politica dei primi decenni del Quattrocento (cioè di circa quarant’anni posteriore rispetto alle dichiarazioni contenute nel testo), quando più probabilmente esso fu scritto. A questo proposito ben note sono sia le osservazioni di Hans Baron, che quelle di Antonio Lanza e, prima ancora, del suo maestro Domenico

1] Cfr. *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (“Scelta di curiosità letterarie” 86 I-II e 87 I-II), pp. 1-15.

Guerri.² Da approfondire sarebbe forse la tesi del Muscetta, o meglio: sarebbe da esaminare in maniera più dettagliata e sottile la traccia che accomuna e mette a confronto il *Paradiso* di ser Giovanni da Prato e il *Pecorone* di ser Giovanni di Firenze.³ Tuttavia, prima ancora che vengano affrontati questi problemi, potrebbe essere utile rilevare alcuni altri elementi della costruzione narrativa del testo, che sembrano guidare in maniera caratteristica l'interpretazione del lettore fuori dagli itinerari realistici e ad una lettura più attenta si impongono come componenti significative della strategia dell'autore di quello specifico romanzo.

In primo luogo va notato il fatto che la costruzione dell'opera, a livello del macrotesto, attinge a vari modelli letterari, non limitandosi l'autore alla sola imitazione di una cornice di stampo boccacciano. La rappresentazione, messa in rilievo dal Wesselofsky, del paradiso sapientemente creato nella villa albertiana, cui il testo deve non soltanto il suo titolo, ma frequentemente anche la qualifica di una raccolta novellistica, non è che una delle immagini ideali e idealizzate che ci offre l'autore: essa appare soltanto a partire dal terzo libro in poi, quindi occupa circa una metà del testo incompleto che oggi conosciamo. Si tratta quindi solo di un anello della serie, certamente non il primo, anche se forse il più importante. Quest'ultima affermazione deve tuttavia rimanere in forse, in quanto la troncatura del testo non permette di situare il brano in questione rispetto agli eventuali ulteriori sviluppi del racconto, soprattutto rispetto all'ipotetica conclusione dell'autore, e quindi nell'insieme dell'architettura dell'opera.

L'architettura dell'opera è, del resto, assai particolare. "Riciclando" il motivo genericamente boccacciano della brigata di narratori in modo diverso da altri "epigoni" del Certaldese, l'autore fa prevalere la cornice – sia quantitativamente, sia per il suo peso nell'economia della narrazione – sulle novelle il cui numero è ridotto a nove. Inoltre, la

2] Cfr. H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966² (trad. it. *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1970); Id., *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice At the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1955; *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento: storia e testi*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1971; A. Lanza, *Introduzione a: G. Gherardi da Prato, Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno editrice, 1975; D. Guerri, *La corrente popolare del Rinascimento. Berte, burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Firenze, Sansoni, 1931.

3] Cfr. C. Muscetta, *Struttura del «Pecorone»*, "Siculorum Gymnasium", nuova serie, anno XX, n. 1 (gennaio-giugno 1967), pp. 1-35; Id., *Le ballate del «Pecorone»*, in: *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, Università di Catania, 1968, vol II, pp. 161-163.

molteplicità di altri modelli letterari “riciclati” attira l’attenzione di chi legge piuttosto verso la complicata costruzione della macrostruttura dell’opera che verso i singoli paradigmi. È tuttavia caratteristico che nel mondo narrativo si raccontino altre numerose “novelle piacevoli”,⁴ solo che non tutto ciò che vi si narra merita, nell’opinione dell’autore, di essere riportato per esteso. E dunque se le nove novelle che leggiamo nella finta relazione sono state considerate degne di essere riferite, deve essere sotteso un qualche criterio o motivo su cui è lecito interrogarsi. Una spia utile per cercare una risposta a tal quesito si trova, a quanto pare, già nel brano che contiene il primo racconto. Dal punto di vista narrativo la novella di Melissa giunge alla questione – costruita secondo uno schema ben noto e tipico per la fiaba – su chi fra i protagonisti maschili abbia avuto il maggior merito nel salvare dall’incanto la protagonista femminile e a chi, di conseguenza, spetti il diritto di diventare suo marito.⁵ Nella risposta a questa domanda dovrebbe risolversi il racconto, tanto più che la questione diventa argomento di un lunghissimo dibattito con la partecipazione degli dei. E invece il problema rimane senza una soluzione concreta, ma nessuno degli uditori, né il narratore, se ne preoccupa, nonostante in altri casi tutti siano d’accordo sul fatto che “la novella senza conclusione espressa fa l’uditori rimanere tutti sospesi”.⁶ C’è infatti qualche cosa d’altro che ferma completamente su di sé l’attenzione di tutti: sono i problemi di come riferire il narrato alla realtà, di cosa sia una “relazione storica e cosa invece una “leggiadra e artificiosa fizione [...] che moralmente intendere si dee”.⁷ Dietro queste domande non è poi difficile intravedere questioni relative all’atteggiamento da assumersi verso la tradizione storica tramandata in testi narrativi di vario tipo: in una prospettiva più ampia si trattava di problemi di storiografia e di spirito critico; in una prospettiva più ristretta si trattava del proprio passato. Sono tutti argomenti che, come sappiamo, animarono le polemiche fiorentine all’inizio del Quattrocento.⁸ In questo complesso meccanismo la novella trova quindi la sua ragion d’essere solo in quanto funzionale rispetto a quello che sta succedendo a livello del macrotesto. Esso, a sua volta, risulta significativo in quanto riflesso di situazioni reali del più immediato contesto sociale in cui

4] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 29, 40; III, 177; IV, 65, 310 (tutte le citazioni del *Paradiso* seguono questa edizione).

5] Ivi, II, 82-285.

6] Ivi, III, 182.

7] Ivi, II, 293-294.

8] Cfr. H. Baron, *The Crisis*, cit. e Id., *Humanistic and Political Literature*, cit., *passim*.

l'opera nasce. Il significato del racconto non è dunque risultato né della sola narrazione, né della sola cornice, ma di un'interazione dei due livelli; sono significati forse irraggiungibili senza il ricorso a quella tecnica di livelli gerarchizzati e senza la conferma del contesto. Sarebbe quindi ingiusto dire che la novella abbia un ruolo secondario nel *Paradiso*, ma sarebbe anche esagerato attribuire alle narrazioni che vi troviamo un carattere indipendente e fare della cornice un vero elemento decorativo, convenzionale o formale. Al contrario, è forse nel *Paradiso* che la cornice e il macrotesto raggiungono il più alto grado di funzionalità e di significazione, se confrontati con altri simili testi di quei tempi. Come si è detto, questa funzione si realizza tuttavia nel *Paradiso* attraverso vari modelli letterari, movimenti e spostamenti di accenti che vi possono assumere anche vari significati.

La linea viene infatti tracciata dall'autore sin dall'inizio, mediante il ricorso a convenzioni letterarie caratterizzate da significati oramai determinati in modo assai fisso. Tutto il primo libro del *Paradiso* descrive un viaggio fantastico ed allegorico che l'autore compie nel sonno. Nel suo stile ricercato, nelle abbondanti allusioni profetiche e rivelatrici non sarebbe forse insensato scorgere delle pretese di prosa "alta", forse di emulazione del modello dantesco. Il *Paradiso* si apre così con una visione simbolica che nello stesso tempo funge da impostazione dell'opera e da guida all'interpretazione di ciò che dovrà seguire. Lo conferma anche un sottile legame che unisce la parte introduttiva e le parti più strettamente narrative: la visione, non controllata razionalmente dall'autore, suscita in lui dei dubbi e delle domande relative al suo significato; le stesse domande vengono riprese, e poi più ampiamente e diversamente trattate, nelle parti successive del "romanzo", in varie chiavi ben annunciate dal narratore:

ora con una lietissima disputazione, ora con problema utile e piacevole, ora con una leggiadrissima causa declamando, ora con una ornatissima fizione.⁹

Ciò suggerisce senza dubbio una lettura che riporti il tutto alla luce del simbolismo imposto dall'introduzione, che vi costituisce il livello testuale più elevato, al di sotto del quale si situeranno le parti narrative, in cui le articolazioni gerarchiche continuano ancora, assumendo, come si è visto, importanti cariche funzionali. Che la cornice funzionasse nelle convenzioni delle raccolte novellistiche quattrocentesche il

9] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., I, 8.

più delle volte come veicolo di significati simbolici, sembra un'affermazione ormai acquisita e non stupisce neanche il fatto che dopo un'emulazione dantesca l'autore abbia cercato anche di cimentarsi con il più famoso modello narrativo toscano.¹⁰ L'immagine idealizzata della brigata del *Paradiso* si situa quindi in questo modo ad un livello intermedio tra l'alto simbolismo dell'introduzione allegorica e il concreto valore delle narrazioni; essa concretizza l'astrattezza della visione profetica e viene a sua volta integrata ed esplicitata dalle enunciazioni dei personaggi che ne fanno parte. È grazie a tale costruzione che alcuni problemi chiave, per esempio le questioni politiche e sociali pesantemente presenti nel *Paradiso*, ottengono un'ulteriore messa in rilievo. Nella visione simbolica dell'introduzione si dedica molto spazio al problema, evocato poi anche esplicitamente, de "la pace e lla caritade e llo insieme amarsi",¹¹ mentre il paradiso nei ricchi giardini degli Alberti è l'emanazione di una più diffusa felicità sociale:

fue adunque in questo felicissimo e grazioso anno la città di feste e di letizie gioconda: i famosi cittadini governatori di tanta repubblica lietissimi e contenti nella pace sicura, i mercanti ottimo temporale avieno, per che li artefici e la minuta gente senza spese e gravezza, sendo convenevolmente l'anno abbondante, in questa felicità si vedieno. E volentieri ciascheduno a festeggiare e godere si trovava.¹²

Da questo punto di vista simbolica sembra anche la data – 1389 – in cui l'autore situa le fittizie faccende. I problemi del governo e dell'organizzazione sociale diventano inoltre il tema di una delle dotte dispute della brigata. Molti dei personaggi che popolano le pagine del *Paradiso* si identificano per il pubblico fiorentino quattrocentesco con determinate attività e idee politiche. Vista, in più, l'urgenza della problematica politica e sociale nel contesto in cui l'opera nasce, anche altre questioni sollevate nel *Paradiso* – soprattutto quelle relative alla cultura fiorentina e al suo *status*, alla storia patria e alla lingua volgare – sembrano iscriversi nell'ambito di quel grande dibattito provocato dalla necessità di rapide decisioni per far fronte alle mire espansionistiche della Milano viscontea.¹³ L'immagine degli incontri nel *Paradiso* grazie alle sue specifiche determinanti lineari e gerarchiche è quindi

10] Cfr. L. Marino, *The Decameron «Cornice»: Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna, Longo, 1979.

11] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., I, 1.

12] Ivi, III, 11.

13] Cfr. H. Baron, *The Crisis*, cit. e Id., *Humanistic and Political Literature*, cit., *passim*.

un'articolazione del complesso messaggio politico e sociale veicolato dall'opera.

Per esprimere quel messaggio nell'ambito di una cornice di stampo novellistico l'autore ricorre ad un'immagine dinamica e suddivisa in alcuni "capitoli" ben distinti. Nel *Paradiso degli Alberti* appaiono dunque, sulla scia del Boccaccio, dei personaggi che si riuniscono in vari luoghi per stare insieme in compagnia, unendo contemporaneamente il piacevole all'utile nelle conversazioni che occupano una parte notevole del tempo narrativo. Tuttavia, rispetto al grande modello, vi sono qui delle differenze che si possono ritenere per significative dal nostro punto di vista e che creano nell'opera un equilibrio tra l'ideale e il reale assai particolare e decisamente diverso da quello decameroniano. Anzitutto le riunioni non sono effetto della fuga dei protagonisti dalla realtà e non servono loro a fini terapeutici di qualsiasi genere, fisici, psicologici o morali (anche se ad un altro livello ciò può essere vero per l'autore che presenta se stesso come un vecchio che ricorda i tempi felici dell'adolescenza), bensì esse costituiscono un armonioso intervallo in mezzo a occupazioni più serie: un pellegrinaggio ai luoghi sacri della Toscana, un viaggio per lavoro, per affari o motivi politici, per attività pubblica di vario tipo.¹⁴ In più, anche nell'ambito di quegli intervalli, i momenti di puro divertimento, descritti spesse volte solo di sfuggita, sembrano meno importanti delle dotte esposizioni filosofiche e scientifiche, delle serie discussioni sulla natura umana, sulla conoscenza della realtà e sulla politica, che accompagnano le feste. Nel paradiso dei protagonisti, riunitisi per cercare piacere e soddisfazione, l'esperienza seria della vita reale, acquisita fuori di quei momenti eccezionali e destinata a servire ugualmente oltre i limiti del paradiso, entra nella maniera più diretta con tutto il suo impeto. In questo senso le riunioni della brigata sono una continuazione del reale, non una contrapposizione ad esso. All'interno del mondo narrativo sarebbe quindi difficile parlare di profonde fratture fra mondi: quello della realtà, quello della comunicazione e quello delle stesse novelle. La letterarietà si mantiene poi, sempre nell'ambito del mondo narrativo, entro certi limiti abbastanza ridotti anche in altri sensi: ricordiamo che il *Paradiso degli Alberti* può chiamarsi una raccolta novellistica solo con una buona dose di approssimazione, in quanto le novelle vere e proprie, presentate dai

14] Cfr. G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982.

protagonisti, vi occupano un posto decisamente non esclusivo nell'insieme delle conversazioni. Inoltre, a differenza del Boccaccio, i narratori non sono *silhouettes* più o meno astratte o anonime, identificabili quasi solo per il finto nome letterario che viene loro attribuito dall'autore, bensì personaggi storici e concreti, noti per la loro attività nei vari settori della vita pubblica fiorentina di quei tempi intellettuale, artistica, politica, sociale. La società del *Paradiso* rispecchia poi anche nella sua struttura piuttosto una situazione storica concreta che non uno schema di provenienza prevalentemente o addirittura esclusivamente letteraria, in quanto attorno a quei personaggi di rilievo, che influiscono e formano le opinioni della comunità con la loro autorità consapevolmente accettata da altri, gravitano per propria scelta, ma senza perciò perdere la propria fisionomia (come dimostrano le loro discussioni) dame e gentiluomini sconosciuti di nome che compongono una élite fiorentina non solo più squisita, ma anche saldamente ancorata nel reale. Su tale sfondo i momenti di idealizzazione, non necessariamente di imitazione letteraria, acquistano maggior spicco.

Il processo di formazione e di composizione di quella raffinata società che raggiunge la sua maturità negli incontri della villa albertiana si svolge in alcune tappe significative. Il primo incontro, la prima radunanza, i primi dibattiti, e quindi il primo modello sociale proposto nel *Paradiso degli Alberti* si situano ad una certa distanza non solo dai giardini dei ricchi patrizi fiorentini, ma anche dalla loro atmosfera e dalla società che li frequenta. È curioso che il primo organizzatore e il primo capo della brigata ideale, composta prevalentemente di contesse, nobili e personaggi di corte, sia un grande feudatario toscano, erede di una lunga e ricca tradizione familiare, cultore della vita e della civiltà cortigiana, stretto parente di importanti signori governanti in altre terre della Penisola. Non pare poi fortuito neanche il fatto che si tratti del rappresentante di una casata legata da alleanze di lunga data alla Repubblica fiorentina. Infatti la società riunitasi nelle possessioni del conte Carlo Guidi di Poppi mantiene il modo di vita che le è proprio, ma accentua a più riprese e dà prova della sua apertura verso la città e la borghesia. Non a caso gli ospiti più onorati e più graditi del conte sono da una parte grandi politici della Repubblica – Guido di Tommaso e Andrea Betti –, dall'altra personaggi comici, quasi emblematici della cultura, del gusto e del buon senso popolareschi, che in quell'ambiente fanno quasi le veci dei buffoni di corte, imitando in chiave grottesca

la ritualità aulica: Biagio, Matio e Tone. Ed è lo stesso conte a sottolineare il fatto, annunciando

la improvvisa venuta di due tanto cari e perfettissimi cittadini alla loro tanto famosa repubblica con due tanto sollazzevoli uomini a ogni lietissima compagnia”.¹⁵

Non sembra poi neanche un caso il fatto che il primo luogo ideale di incontro sia la pianura di Campaldino, una volta luogo di battaglia tra guelfi e ghibellini, ora divenuto luogo di riconciliazione e di letizia comune. In tale contorno emblematica addirittura può sembrare la circostanza che quella felice convivenza di tutti abbia luogo alla conclusione (per il conte e i suoi) e all’apertura (per i borghesi fiorentini) di un pellegrinaggio ai luoghi sacri della Toscana, che altro non è che l’esaltazione della grandezza della patria, prima ancora che della tradizione cristiana. E se in quel simbolico cambio della staffetta l’atmosfera cavalleresca prevale ancora sulla superficie delle narrazioni in cui non mancano numerosi richiami alla cultura medievale (basti citare la grandiosa figura del maestro Scotto presentato qui piuttosto come un mago prima che un filosofo), nelle questioni dibattute cominciano a riecheggiare, anche se indirettamente, gli echi delle polemiche che nella Firenze dei primi decenni del Quattrocento divisero i sostenitori dell’idea di una Firenze sempre repubblicana e gli ammiratori delle tradizionali grandezze cesaree. Questi echi, le opposizioni e gli scontri nel corso del dibattito stanno a dimostrare che la convivenza del “vecchio” e del “nuovo” sul prato di Campaldino, apparentemente armoniosa, in realtà nasconde non pochi conflitti e fratture. Emblematica tuttavia appare di nuovo la maniera in cui essi vengono pacificamente risolti, conformemente a come verrà poi detto *expressis verbis*:

dove è la virtù, la modestia e la clemenza, la pietà e *giustia nel politico vivere*, quivi è il fermo sedere e durare.¹⁶

Chi fa le veci dell’arbitro, colui unanimemente assunto ad autorità morale ed intellettuale della brigata di cui non si mettono in dubbio i giudizi, è Luigi Marsili che nel mondo narrativo arriva dal conte Guidi per ultimo e all’improvviso, quasi a sottolineare che egli veniva di fuori

15] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 50.

16] Ivi, II, 434.

e che la sua estraneità garantiva l'obiettività e la novità delle sue sentenze. In realtà il grande erudito, nel senso ancora medievale, fu noto nella Firenze di quel tempo per la sua posizione "di mezzo" nelle polemiche che dividevano allora i tradizionalisti e gli innovatori, lontano dal radicalismo di alcuni esponenti della nuova corrente culturale, ma in un certo senso rivoluzionario nella sua scelta di mettere il proprio sapere alla portata di tutti organizzando i famosi corsi aperti, per cui fu fortemente criticato appunto dai conservatori.¹⁷ Emblematica può anche sembrare non solo l'analogia tra l'attività reale del Marsili e la sua funzione all'interno del mondo narrativo, bensì addirittura anche quella che connette l'apertura del suo insegnamento e l'ampio intento didascalico del *Paradiso degli Alberti*. È quindi sempre il Marsili narrativo a risolvere una delicata questione sul perfetto modello sociale, posta esplicitamente da un giovane rappresentante di una famiglia feudale, evidentemente alla ricerca di una soluzione alla crisi che travagliava la raffinata brigata dei Guidi, e che implicitamente rimane, come abbiamo visto, centrale sia nel codice simbolico del *Paradiso*, sia nella reale situazione culturale fiorentina di quel tempo. Dopo le dovute cortesie rivolte al conte Guidi e dopo le astratte lodi del sistema feudale e del signore che dovrebbe essere

come buono padre a' figlioli e loro amare non meno per la loro utilità che per sua, e altrimenti facendo si converte in tiranno, il quale per violenza il suo stato conviene mantenere e per conseguente non puote molto durare",¹⁸

Marsili si pronuncia chiaramente a favore del sistema repubblicano. È interessante che i motivi che lo spingono verso tale scelta siano motivi di ordine pragmatico: meglio sarebbe vivere sotto il governo di un individuo eccezionale per la sua virtù e forte da poter vincere tutto il male, ma siccome ciò è impossibile in pratica, la miglior soluzione rimane la repubblica:

Ormai potete concludere e determinare quanto udito avete, più tosto prendendo ferma isperanza, per trascorrimto di tempo, di signoria di buona legge, la quale assai leggiermente si truova, che di giustissimo re, quasi impossibile a trovarlo.¹⁹

17] Ivi, p. 127, n. 7.

18] Ivi, II, 435.

19] Ivi, II, 463.

Dopo questa sentenza del Marsili in breve tempo la società feudale sparisce dalla scena narrativa del *Paradiso*: sono la città e la società urbana che definiscono allora i nuovi spazi ideali. Tuttavia anche quando lo spazio ideale viene ad identificarsi con quello cittadino, l'immagine che ne dà il *Paradiso* non perde il suo carattere dinamico ed evolutivo e non smette di svilupparsi, illustrando le trasformazioni di una società che sta per elevarsi a nuovi livelli di dignità e che tenta di appropriarsi di tutto ciò che può esserle utile nella realizzazione del più alto modello del "politico vivere". Il movimento che vi si osserva dopo quella particolare *translatio auctoritatis* dal castello alla città consiste in linea di massima nella simbiosi e nell'unione dei ceti intellettuali di vario stampo, ma in generale aperti alle nuove tendenze e al nuovo modello di vita, con la *high-life* politica e finanziaria fiorentina. Il primo incontro urbano messo in scena dall'autore avviene nella casa di Coluccio Salutati e, sebbene tra gli intellettuali che vi si riuniscono non ci sia lo spazio per quel tipo di novellare che interessa al finto relatore del *Paradiso* (cioè un novellare esclusivamente di divertimento oppure un novellare impegnato che funge da tecnica persuasiva di divulgazione) e di conseguenza non ne venga riferita nessuna narrazione, quell'incontro costituisce un'importante tappa preliminare nel formarsi della società ideale che si riunisce nella villa albertiana. Proprio a confronto con quel primo momento va definita la seconda fase, che rappresenta il punto di arrivo e di maggior rilievo nella linea argomentativa dell'autore. Le riunioni vere e proprie del *Paradiso* possono aver luogo prima di tutto grazie all'iniziativa e all'invito alla partecipazione che agli intellettuali vicini al Salutati viene rivolto da parte del patrizio e della sua cerchia di amici. Esse possono continuare grazie alla cortesia e all'apertura del padrone di casa nei confronti di tutti gli altri che vogliono aderire a quella compagnia rispettando le regole di una convivenza raffinata ed elegante. Gli incontri significano poi non soltanto la simbiosi dei due gruppi, ma anche la divulgazione del sapere, lo scambio di esperienze di vita, l'"amaestramento" e il perfezionamento intellettuale e morale di tutti – essi sarebbero impossibili senza un sincero interesse da parte di quelli che vi aderiscono per propria scelta senza costrizioni di nessun genere. Se questo prova le aspirazioni spirituali nutrite dai profani non iniziati al ragionamento speculativo, non stupisce poi, data la massiccia presenza di essi, il ricorso sempre più frequente al novellare didascalico, così profondamente radicato nella cultura della borghesia fiorentina. Non c'è dunque nulla di strano nel fatto che i ritmi del narrare si facciano sempre più insistenti e che quella metà del testo che descrive il paradiso contenga ben sette novelle su nove. Nello studio

del Wesselofsky che accompagna la prima edizione critica del testo²⁰ vengono identificati e presentati i protagonisti più importanti del romanzo. Si è giustamente rilevato che si tratta di personaggi che rappresentavano posizioni ideologiche diverse, anche opposte e in conflitto tra di loro, ma che nell'idillio del *Paradiso* i conflitti riecheggiano solo da lontano, senza distruggere la simbolica armonia di quel luogo e di quella brigata (il che confermerebbe ulteriormente l'impostazione diversa da quella semplicemente realistica del "romanzo").²¹ Ma allora non spiccano forse nella società riunitasi nella villa albertiana anche alcune assenze significative? Quella del Sacchetti per esempio (benché nei racconti riportati dall'autore del *Paradiso* si trovino non pochi echi del *Trecento-novelle*), quelle del Rinuccini e del Niccoli forse, e di altri ancora. Un'interpretazione della composizione di quella società, assenze e presenze comprese, nonché del suo significato, rimane ancora tutta da fare.

Non ci sarà dunque nulla di sorprendente nel fatto che in un novellare impigliato in una rete così fitta di simboli ed allusioni si accentuino caratteristiche che sembrano integrarla. Per la loro azione le novelle si situano il più delle volte all'interno di quello stesso mondo borghese fiorentino, assumendo il carattere di una specifica cronaca in cui, non senza una nota di orgoglio, viene tramandata una particolare tradizione di cultura. Anche se sullo sfondo vi sono sempre presenti le domande fondamentali sulla condizione umana rilevate sin dall'inizio dall'autore, ai livelli del testo gerarchicamente superiori, ora l'approccio verso quella problematica di fondo si fa diverso: in primo piano affiora il modo meno astratto, più istintivo e naturale, addirittura più umano nell'affrontare la vita e i suoi problemi, che ritrovano così un loro posto nell'ambito di una quotidianità sapientemente vissuta e apprezzata, anche se non priva di momenti tragici e dolorosi. Benché non di rado ciò dia spunto a racconti che sembrano risolversi tutti nel comico e nelle risate spensierate, per difendere l'uditorio dalla stanchezza e dall'eccesso di intellettualità, non per questo vi mancano spesso volte momenti di più intensa drammaticità o, accanto ad una certa grossolanità, anche passi di eccezionale sensibilità e raffinatezza. Il novellare non è tuttavia solo un modo di argomentare o una tecnica di divulgazione, non si limita a costituire un passatempo giocoso adatto per i momenti di distensione; raccontar novelle equivale in un certo senso ad identificarsi con una determinata tradizione di cultura degli

20] *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, cit., vol. I, parte I, pp. 47-367.

21] A. Lanza, *Introduzione*, cit., p. XXXI-XLIII.

ambienti borghesi, da una parte ancora vicini alla sensibilità e al gusto popolare, dall'altra avidi di sapere, alla ricerca di nuove soluzioni a problemi vecchi e nuovi, e nello stesso tempo sensibili all'antico fascino della cultura di corte che può sembrare loro finalmente accessibile. Di questa identificazione culturale ora si ribadisce anche l'orgoglio e la dignità.

La specifica collocazione delle novelle all'interno di quei vari percorsi del *Paradiso* suggerirebbe anche una loro tipologia pragmatica: la novella svolgerebbe le funzioni di un *exemplum*, di un argomento, di una prova, di una *quaestio* introduttiva o di una comica messa al bando della serietà, confermando anche in questo modo l'eclettismo e l'enciclopedismo dell'autore, rilevati già a suo tempo.²² A quanto possiamo congetturare, date le lacune del testo, le prime due novelle raccontate nella villa albertiana dovevano rappresentare due interventi a proposito di un problema che torna costantemente nelle discussioni del *Paradiso*: quello dell'amore e delle sue forme. Si doveva trattare di due interventi polemici che venivano da parte di due personaggi completamente diversi – una giovane fiorentina e un vecchio professore universitario – e presentavano due punti di vista completamente opposti. Il primo racconto – che non conosciamo – doveva ricordare “uno miracoloso caso e di memoria dignissimo”²³ e confermare le ferme convinzioni della narratrice. Il secondo – che possiamo oggi leggere nel *Paradiso* – non è altro che una *quaestio* che rimane aperta al giudizio e alla riflessione dell'uditorio, cui il narratore non vuol rispondere personalmente, lasciando questa fatica ad ognuno degli uditori (e coinvolgendovi anche i lettori dell'opera). Dopo tre novelle comiche torna nel novellare l'impegno serio. Anche un motivo tradizionalmente noto in chiave comica²⁴ può dare spunto a ragionamenti seri come dimostra il commento:

Certo la piacevole novella d'Alessandro ha fatto più cose: la prima, mostrare quanto fu la prudenza [...], ancora ha fatto bello esemplo alla controversia di sopra trattata, mostrando quanta forza ha le virtù [...]; ancora ha fatto la terza [...].²⁵

22] Cfr. F. Garilli, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CXLIX 1972, pp. 1-47.

23] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., III, 95.

24] Ivi, p. 243, n. 4.

25] Ivi, IV 178-179.

Qui comincia anche il crescendo delle novelle che trattano ora dell'amore tra un uomo e una donna e arrivano al motivo dell'amore cortese più raffinato a cui partecipa un connazionale fiorentino. E quando la brigata comincia a discutere della forma più sublime dell'amore, quello della patria, il testo del *Paradiso* finisce tronco... È interessante notare che nelle novelle torna sempre un numero assai ridotto di questioni e problemi, ma essi vengono trattati ogni volta su piani diversi: ciò che viene ribadito in un racconto rimane sullo sfondo in un altro o rappresenta un presupposto su cui si fonda il terzo. Nonostante quelle limitazioni, le novelle del *Paradiso* nella maggior parte dei casi restano aperte alle interpretazioni più svariate e rimangono senza le risposte conclusive dei protagonisti della cornice.²⁶ Sarebbe questo un altro simbolo atto a sottolineare la pluralità e la tolleranza della società proposta dall'autore del *Paradiso*? Dovrebbe esso indicare che nelle polemiche fiorentine a proposito del proprio futuro e della propria cultura niente è ancora deciso quando l'opera nasce? Queste e altre domande devono rimanere ancora senza risposta, in quanto queste brevi osservazioni autorizzerebbero a formulare piuttosto le prime ipotesi, ancora tutte da verificare, che non ad azzardare qualche interpretazione troppo rapida. Il *Paradiso* rappresenterebbe un rifiuto delle ideologie strettamente municipali e di quelle troppo astrattamente intellettuali a favore di un modello di società oligarchica? È veramente fuori d'ogni dubbio l'attribuzione dell'opera a Giovanni Gherardi da Prato? Quello che invece pare davvero indubitabile è il fatto che la ricchezza del *Paradiso degli Alberti* merita ulteriori approfondimenti, i quali potranno forse far luce su molti punti ancora oscuri delle aspre lotte ideologiche che animavano Firenze nel primo Quattrocento.

26] A proposito dell'apertura della novella cfr. H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, W. Fink, 1969.

LA NOVELLA DEL TEMPO FALLACE E IL *PARADISO DEGLI ALBERTI* DI GIOVANNI GHERARDI DA PRATO

Il *Paradiso degli Alberti*, attribuito a Giovanni Gherardi da Prato, continua ad attirare un'attenzione abbastanza limitata da parte degli studiosi. Si tratta, in effetti, di un testo complesso ma incompleto, assai caotico e, nell'insieme, abbastanza oscuro, difficilmente collocabile nella situazione culturale dell'epoca. È un labirinto che con il suo gusto tardo-gotico, l'enciclopedismo talvolta pedante e l'ecllettismo non sempre grazioso non promette una gratificazione sufficiente al lettore o al critico che volesse assumersi la fatica di percorrerlo. Se, nonostante tutto, qualcuno volesse rischiare una simile impresa, troverebbe sicuramente utile una "mappa" che, pur senza l'ambizione d'indicare delle vie d'uscita, gli indicherebbe almeno una parte delle fenditure e dei percorsi incrinati o chiusi. Fra le varie discrepanze e fratture che sembrano caratterizzare il *Paradiso* in modo da comprometterne a volte la trasparenza del messaggio, non irrilevanti – seppur non di primissima importanza – sono quelle che accompagnano la famosa novella del tempo fallace, ripresa, a quanto pare, dal *Novellino*.¹ L'uso ideologico o, se si vuole, il recupero in chiave morale che l'autore pratese tenta di farne, rimane così intricato in diverse tensioni, problematico, senza risolversi in una proposta univoca.

All'interno del curioso "romanzo" – per riprendere il termine proposto dal primo editore del *Paradiso* e autore di quello che continua

1] Cfr. G. Gherardi da Prato, cit., II, 316-383. A proposito della novella si vedano A. Lanza, *Introduzione*, a: G. Gherardi da Prato, cit., pp. XIII-XVI; L. Cuomo, *La novella del tempo perduto*, in: *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 23-47; F. Garilli, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXLIX (1972), pp. 1-47.

ancora ad essere lo studio più ampio dedicato a quest'opera² – la novella del tempo fallace funziona in una prospettiva almeno triplice, giacché essa si presenta non soltanto come variante di un tema noto grazie alla diffusione delle *Cento novelle antiche*, ma anche come elemento all'interno della complessa struttura del romanzo e come intervento polemico nella discussione che occupa il secondo libro dell'opera. È la mancata sincronizzazione di questi tre livelli che sembra pregiudicare lo statuto del racconto, allo stesso tempo invitando tuttavia ad interpretazioni nuove e meno convenzionali.

La novella che leggiamo nel *Paradiso degli Alberti* riprende abbastanza fedelmente i punti principali della trama nota dal *Novellino*. Alla corte palermitana di Federico II si presentano alcuni maghi che durante una festa, al modo dei giullari, danno un saggio della loro arte, provocando una tempesta in mezzo ad una giornata bellissima e soleggiata (mettendo così in opera il proverbiale “fulmine a ciel sereno” e sconvolgendo pure l'atmosfera serena e festiva che regna tra i personaggi della corte). Per la loro prestazione essi chiedono, ancora in modo giullaresco, una ricompensa: vogliono l'assistenza militare di un cavaliere imperiale, che dovrebbe aiutarli in una guerra. Dopo averlo ottenuto, partono insieme per un paese lontano, dove riescono a realizzare tutti i loro progetti. Trascorrono in pace lunghi anni; il cavaliere partito da Palermo governa con successo il paese e mette su una famiglia felice, ma all'improvviso i maghi lo invitano a tornare in patria. Lì con sua grande sorpresa, il cavaliere ritrova la situazione di partenza: la corte di Federico II, la stessa festa dell'inizio del racconto, i personaggi immutati. I maghi spariscono e nessuno crede al racconto del cavaliere.

Lo schema del racconto implica logicamente varie possibilità di interpretazione, riconducibili per la maggior parte al punto centrale della narrazione, che sta nell'ambiguità dei modi di rappresentare il reale. La novella racconta una vicenda impossibile, perché contraria alle leggi più elementari che applichiamo per rappresentarci il mondo in cui viviamo; essa sembra, infatti, contraddire la verità proverbiale, che il tempo è uguale per tutti, perché unico e irreversibile. È innanzitutto la soluzione a questa contraddizione che interessa al lettore abituato convenzionalmente a far rientrare le vicende narrate in una logica

2] Cfr. *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (“Scelta di curiosità letterarie” 86 I-II e 87 I-II).

univoca, e giacché il testo non gliela offre, la deve cercare nell'interpretazione. Non c'è dubbio che la novella racconti la storia di un incanto: la presenza e l'efficacia dei maghi lo mette fuori discussione. Ma in che cosa effettivamente consiste questo incanto? Una serie di risposte complesse potrebbe ricondurci alla natura del tempo, all'idea che esso contenga in sé le possibilità che secondo il senso comune potrebbero sembrare contraddittorie. Tuttavia, per immaginare che il tempo possa subire alterazioni e che esiste una specie di "arte" di manipolarlo, il lettore dovrebbe forse essere capace di concretizzare quest'idea in qualche maniera, mentre il mondo narrativo, e in particolare le convenzioni novellistiche, spingono verso risposte più semplici e più vicine al senso comune. L'interpretazione più conforme alle convenzioni della forma letteraria e che sembra, al tempo stesso, la più verosimile è quella secondo cui qualcuno fra i protagonisti è stato vittima delle arti magiche e che di conseguenza una delle versioni della vicenda – o quella del cavaliere, o quella dell'imperatore e della sua corte – deve essere falsa. La decisione dove stia la verità e dove l'inganno, o il sogno, o l'allucinazione spetta all'interprete, in quanto la narrazione non lo precisa mai.

Nel *Novellino* la vicenda si risolve tutta in una festa, chiudendosi così in un modo analogo a come iniziava:

Lo 'mperadore li faceva contare la novella; que' la contava: "T' ho poi moglie; e figliuoli c'hanno quarant'anni. Tre battaglie di campo ho poi fatte; il mondo è tutto rivolto: come va questo fatto?" Lo 'mperadore li le fa raccontare con grandissima festa a' baroni e a' cavalieri.³

L'autore del *Paradiso* non altera – a parte pochi ritocchi – nessun punto di questa trama, ma riempie lo schema di materia "letteraria", fino a farlo diventare un racconto ricco ed ornato, non soltanto di una lunghezza superiore di varie volte rispetto a quella dell'antica novella, ma per molti versi anche più denso di contenuto. Il gusto del narratore sembrerebbe propendere per l'ornamento retorico – l'espressione vuota, la descrizione inutile, il dettaglio superfluo –, ma invece la maggior parte di queste modifiche si rivela ben funzionale e tutt'altro che gratuita nel conferire al racconto una sua identità.⁴

3] Cfr. *Il Novellino*, in: *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 818.

4] Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 316-426.

Innanzitutto la vicenda che inizia con la visita dei maghi alla corte dell'imperatore si tinge di forti colori fiabeschi. Alcuni particolari storici, aggiunti dal narratore, rimangono in realtà esterni al racconto. Così il fatto di legare la festa, da cui inizia la novella, all'incoronazione di Federico II serve solo da pretesto per offrire una descrizione di festività che non si limitano al palazzo, ma investono tutta la città:

Cominciata adunque la festa con tante magnificenze e pompe, con tanta copia d'aspettacoli e sollazzi che immaginare mai si potrieno, sì in ripresentazioni d'arme, zuffe, torneamenti, giostre e battaglie, sì navali come pedestre ed equestre, sì ancora d'innumerabile dolcezza ed ermonia di sommi musichi, sonatori e cantatori in varii e magnifichi giuochi, balli e sollazzi, che chi in quelli tempi in Palermo si trovò affermava non essere stato altrimenti nel mondo che se stato fosse nella più gioconda e bella parte del cielo. Quivi quasi tutta la terra, per li raggi del sole temperare, era di tende di seta e da varii colori e porpore tutta altamente, colle pareti delle strade ornate d'infiniti capoletti e draperie tessute <d>infinite storie, tanto ricchissimamente coperta, con copia grandissima d'infinte frondi e mai, con abbondanza inestimabile di svariati, olorosi e freschissimi fiori che tutto lo spazzo agiuncato coprieno. E di ridotto in ridotto fontane erano ordinate con aqua dolcissima e chiara, con condotti abundantissimamente in grandissime conche rovesciando, e di sopra co infiniti zampilli rinfrescando e rugiadando tutto l'aiere e le fronde; dove una aura dolce, fresca e odorosa soavemente ispirava, tanto dolcemente dalle fontane e da le frondi prodotta che ciascheduno stracco o affannato refrigerava e rinfrescava. [...] Or che è mestieri più dirne o ragionare? ché il tempo a tanto dire mancherebbe.⁵

Diversa sembra invece la funzione dell'attribuzione di un nome storico – quello di Michele Scoto – al mago che soggiorna alla corte imperiale e poi diventa l'interlocutore del monarca e il regista della vicenda. All'interno della narrazione l'attribuzione resta senza implicazioni e rimane abbastanza approssimativa: l'astrologo dell'imperatore, che appare all'inizio del racconto vestito per l'occasione di un "abito come se fosse caldeo", sembra un qualsiasi ospite passeggero e sconosciuto, quando dice a Federico:

Serenissimo prencipe, elli è ormai circa a uno mese che noi siamo in questa vostra corte lietamente con doni, piaceri, stati ricettati e veduti, né ancora abbiamo fatto cosa che a piacere o maraviglia o sollazzo sia stato alla vostra maestà sacra.⁶

5] Ivi, II, 320-9.

6] Ivi, II, 330.

La trasformazione di Michele Scoto in mago è del resto conforme alla tradizione dell'immaginario popolare, per il quale una sapienza eccezionale, astratta e incomprensibile doveva comportare pure la conoscenza delle arcane scienze ed essere vicina alla magia, come provano le leggende che hanno per protagonisti filosofi famosi, Aristotele e Virgilio, o grandi letterati, Dante e Boccaccio.⁷ L'importanza del riferimento si scoprirà al livello argomentativo, quando il narratore vorrà servirsi della novella per dimostrare la verità di

uno casso assai famoso e noto e pubblicamente fatto da tale che, ssecondo che certo si crede, non fu in Italia già moltissimi secoli più dotto e famoso mago.⁸

Il carattere fiabesco della novella viene riconfermato, man mano che procede la narrazione. Fiabesca diventa per esempio la cortesia praticata da Federico: i negromanti sono magnificamente ospitati alla corte senza che ci si aspetti da loro qualcosa, ma sono loro stessi che chiedono di poter offrire in cambio un loro servizio, e il desiderio dell'imperatore

Altro non voglio per lo presente da voi se non che, sse voi sapete, fatte l'aieri rinfrescare e a piova il tempo ridurne, per maniera che tanto caldo non sia; e se questo fare non potete, in pace su vi levate, perché altro al presente non disidero o chieggio...⁹

sembra essere uno scherzo disinvolto, per ribadire il fatto che lui non avrebbe bisogno di nulla, ma non vuol contraddire il desiderio degli ospiti. La stessa aria di disinvoltura accompagna anche l'offerta di scegliere il cavaliere che deve seguire i negromanti:

Voi vedete qui pienamente la nostra corte e baronia; e però quale è di vostro piacere eleggete, ché io vi giuro per la nostra corona che voi l'arete.¹⁰

Anche il seguito della novella fa largo impiego del meraviglioso e viene scandito secondo i ritmi della fiaba e del romanzo

7] A proposito della leggenda di Michele Scoto (o Scotto) cfr. A. Graf, *La leggenda di un filosofo*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* (prefazione, note e appendice di G. Bonfanti), Milano, Mondadori, 1984, pp. 293-320. Il volume contiene saggi dedicati anche ad altri personaggi storici divenuti oggetti di leggende nell'immaginario popolare.

8] Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 314.

9] Ivi, II, 332.

10] Ivi, II, 338.

cavalleresco. Arrivato in un paese lontano e misterioso, fra sfarzi e piaceri, il messo imperiale vince brillantemente tre battaglie, minuziosamente descritte, applicando ogni volta tecniche diverse per sconfiggere il nemico. Dopo la vittoria finale prende in possesso il regno, si rivela un signore clementissimo e quindi amatissimo da tutti i sudditi, sposa la figlia del monarca sconfitto e diventa amico persino della suocera. Non viene a mancare una numerosa prole che degnamente continua la tradizione del padre:

E fatto la festa miracolosa della essaltazione del duca e della nuova sposa, coronato, secondo le loro ceremonie e leggi, lui re e lei reina di tanto abbondante e potentissimo regno, sì che la terra tutta festeggiava, dimenticato l'avversità che avieno poco dinanzi auta, parve al nuovo re questo quasi un miracolo; e contentissimo non solamente del regno nuovamente aquisato né della ferventissimamente amata sua donna, ma somamente della effezione che mostravano i suoi cittadini e ancora della reverenza innistimabile che vedea che avieno alla vechia reina, a llui suocera e divenuta tenerissima madre, onde lieto, felice, glorioso li pareva oltre a ogni altro sua vita menare. E in poco tempo fatta la reina sua donna pregna, al tempo ordinato e debito partorì uno fanciullo di mirabile bellezza con somma letizia e magnifica festa di tutto il suo reame.¹¹

Le modifiche che l'autore del *Paradiso degli Alberti* introduce nella parte finale della novella – più breve di quelle precedenti – sono di un carattere ben diverso e segnano un netto contrasto con l'anteriore idillio fiabesco. Si direbbe che i maghi, invitando improvvisamente il cavaliere a tornare a Palermo, guastassero il bel tempo analogamente a come avevano fatto durante la festa iniziale. Questa volta si tratta, però, del clima psicologico ed effettivamente il racconto ribadisce quegli aspetti della vicenda che attingono a questa sfera. Il ritorno alla corte palermitana non è, infatti, occasione di festa e non porta soddisfazione a nessuno: l'imperatore è preoccupato, se il suo ordine, dato al cavaliere, sia stato correttamente eseguito, e si sente insicuro di fronte ad una situazione inspiegabile; il cavaliere, pur rassegnandosi a non essere creduto da nessuno, per tutto il resto della sua vita soffre per la nostalgia della felicità passata e soprattutto per la mancanza dei suoi cari.

Fu questo caso molto pieno di maraviglia non meno di chi lui udia e conosceva che ssi fosse la ferma sua illusione; e veduto nel tutto lo' mperadore non poterlo trarre

11] Ivi, II, 393-5.

di questo pensiero, prestissimamente fé cercare di Michele e del compagno; e non potendosi in alcuno luogo trovare, lo 'mperadore ne rimase non meno con dispiacere che co meraviglia. E dando alla festa compimento, mai dapoi per alcun tempo a messer Olfo si poté trargli del capo, anzi quasi sempre poi pensoso e doloroso della sua perdita rimase e vivette, prima il più lieto, il più solazzevole essendo stato che barone che avesse Federigo in sua corte.¹²

L'episodio finale della novella non solo è opposto alla convenzione della fiaba, ma ne costituisce addirittura un ribaltamento, in quanto strutturalmente esso si situa nella posizione strategica di una conclusione integrativa, aggiunta ad un convenzionale racconto di avventure cavalleresche per modificarne sostanzialmente il senso. Il significato degli ampliamenti che hanno arricchito la novella del tempo fallace nella variante del *Paradiso degli Alberti* sembra addensarsi appunto in quel ribaltamento, ma l'interpretazione complessiva del racconto, conformemente alla struttura del "romanzo", viene delegata alla cornice sia all'apertura che alla chiusura della narrazione:

per questo udirete quanta forza abbia la illusione diabolica nella fantasia de' mortali: sendo chiaro e mostrato a llui non esser vero né possibile quello che credea, e pure pertinace e fermissimo istava in suo proposito; e così mentre vivè tale fantasia mai da llui si partì. [...] Sì che omai vedete quanta forza hanno le illusioni diaboliche.¹³

Infatti, tutte le novelle del *Paradiso degli Alberti* sono strettamente legate al fittizio contesto narrativo in cui vengono collocate e all'interno del quale risultano funzionali, il più delle volte come mezzi di argomentazione. In quel contesto – che nel suo insieme rappresenta simbolicamente un processo idealizzato di auspicata integrazione della società fiorentina – le narrazioni fanno parte delle conversazioni e dei dibattiti che si svolgono durante una serie di incontri corrispondenti a varie fasi di formazione e di maturazione di una compatta élite cittadina.¹⁴ La novella del tempo fallace fa parte integrante di una discussione che occupa la maggior parte del secondo libro del *Paradiso*. È un momento delicato nello svolgersi dell'intreccio: prima che possano

12] Ivi, II, 424-5.

13] Ivi, II, 315, 426; Cfr. il mio *Il «Paradiso degli Alberti»: la novella impigliata*, qui sopra.

14] Sul significato ideologico e politico di tale impostazione, cfr. H. Baron, *Elementi innovatori ed elementi tradizionali nella letteratura storico-politica intorno al 1400*, in Id., *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 1970, pp. 89-105.

immaginarsi le serene riunioni tenutesi alla villa degli Alberti, un incontro tra i rappresentanti dell'antica aristocrazia toscana e quelli della Repubblica fiorentina segna un momento di *translatio auctoritatis*, di comune accordo e nel rispetto della comune tradizione locale. Nelle conversazioni che accompagnano quel momento ritorna la questione del tempo visto in una duplice prospettiva: da una parte esso costituisce un elemento di continuità, la garanzia e la misura di una tradizione, un criterio di gloria e di autorità, dall'altra esso rappresenta una barriera che si pone tra il presente e il passato, ostacolando la conoscenza di una realtà tramontata. La novella del tempo fallace si inserisce in questa discussione in maniera tutt'altro che univoca.

L'autore del *Paradiso* la fa raccontare a Luigi Marsili, personaggio ben noto ai lettori della Firenze quattrocentesca, in quanto noto divulgatore delle scienze.¹⁵ La scelta del narratore sottolinea chiaramente la funzione del racconto: anch'esso vuole essere una dimostrazione divulgativa, citata qui per illustrare, in primo luogo, il fenomeno delle illusioni diaboliche che ingannano la ragione umana:

il novellare le più volte è cagione di buona dottrina, io per mia voglia arei piacere d'udire sopra ciò [le illusioni] qualche novella che mi desse più di fede per essere moderna e più a noi devulgata e nota.¹⁶

La novella si riallaccia quindi solo indirettamente alla discussione relativa al significato del tempo. È il motivo principale del successivo ragionamento e dell'argomentazione che spiega poi sufficientemente le strategie applicate dall'autore nella rielaborazione del motivo narrativo. Il contrasto tra le due parti della novella serve a sottolineare il distacco tra il falso diabolico e la verità; il carattere fiabesco, e quindi irreali, del primo mette in rilievo il suo *status* di finzione e d'inganno, l'illusione creata dal diavolo sembra un idillio, ma è soltanto un sogno che non può durare e dal quale un bel giorno bisognerà destarsi. L'effetto dell'inganno da parte del demonio non può essere altro che la tristezza e la sofferenza della vittima, mentre la sorpresa del lettore può fargli immaginare la sorpresa dell'ingannato. In tale logica rientra pure

15] Il fatto caratteristico per *Il Paradiso* di rappresentare una brigata di narratori composta di numerosi personaggi storici, sicuramente noti ai lettori dell'epoca per il loro operato pubblico, è stato interpretato in maniere addirittura opposte. Mentre per il Wesselofsky esso sarebbe una prova del carattere "cronachistico" del romanzo, per il Baron si tratterebbe di un evidente elemento di idealizzazione, distante appunto dalla realtà.

16] Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 311.

la compassione che il lettore può provare per il cavaliere sfortunato, e anche se il racconto lascia in sospeso la decisione quale versione dei fatti, e quindi del tempo, corrisponda alla verità,¹⁷ l'adesione dell'uditorio all'opera di persuasione narrativa era decisa ancora prima che avesse inizio il novellare:

Maestro, a vvoi credere si dee sì per la vostra autorità e sì ancora perché voi inducete per pruova il divotissimo e quanto ogni altro dotto Augustino, sommo martello contro all'eretica pravitate.¹⁸

Con tutto ciò il messaggio del racconto non risulta affatto univoco. Se da una parte la dimostrazione fatta dal Marsili può sembrare sufficiente per provare l'esistenza delle illusioni diaboliche, dall'altra essa mette in discussione i modi stessi di percepire la realtà. La trasformazione del tempo fallace in tempo ingannatore,¹⁹ senza una possibilità di recupero univoco e definitivo, si riallaccia così alla parte iniziale della discussione descritta nel secondo libro del *Paradiso*, in cui il motivo del tempo portava a dibattere sulla distinzione tra il reale e il fittizio. Infatti, l'affermazione che

Queste cose da llunga per altra via non si possono avere che per congetture evidenti, per altorità delli antichi o per pubrica opinione²⁰

suscitava subito riserve e precisazioni:

...vogliate le storie non mescolare colli velami poetici e saranno più laudabili e più da fede prestare...

...questo moralmente intendere si dee ...e così discorrendo potrassi chiaro vedere la legiadra moralità dai poeti detta e cantata...

17] Per esempio, alla fine della novella, è il protagonista "ingannato" che menziona la falsità delle opinioni, evidentemente quelle opposte alle sue: "...facea [messer Olfo] ciascuno maravigliare oltre a modo, e lui confortando e mostrandogli il suo errore colle pruove del tempo, del luogo, delle genti che quivi vedìa; a' quali non altrimenti rispondea: – *I vostri falsi concetti e illuse oppenioni* quello che io so che ho fatto non mai mi caderanno di mia mente, considerato quanta infinita dolcezza porto m'hanno-." (cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit. II, 422).

18] Ivi, II, 310.

19] A proposito delle sfumature del motivo, cfr. L. Cuomo, *La novella del tempo perduto*, cit., p. 25.

20] Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 73.

...non favoleggiare sì largamente con noi e volerci dire che [la protagonista] in sparviere si trasformasse...

sintetizzate poi dallo stesso Marsili:

Elli è cosa assai chiara e nota che' poeti fanno loro fizioni e sotto metafora dicono quello le più volte ch'è di buona e piacevole dottrina, e alcuna volta parte di storia e parte di fizione piace loro di dire, secondo che a lloro materia vegono acadere; fingesi adunche di varie e diverse cose.²¹

Certamente questo doveva essere anche il modo in cui pensava di procedere l'autore del *Paradiso* apportando ad un racconto del *Novellino* a tutti "devulgato e noto" le modifiche che ne rafforzavano fortemente – come si è detto – le caratteristiche convenzionalmente letterarie. Del resto, all'inizio del "romanzo" egli esponeva esplicitamente il suo intento:

Parmi adunque nelle cose che voi da mme recitate e scritte volete, o cordialissimi amici miei, con vostra pace certo ordine dovere servare; nel quale ordine nel tutto seguire non mi pare l'oratoria gravezza, la quale più e meglio atta si è a' costantissimi storici che alla gioconda e lieta nostra materia; né ancora in tutto la forma poetica, imperò che qui né alla purissima comedia e turbata con lietissimo fine, né <alla er>oica tragedia con termine e morte de' regi e delli potentissimi regni, né alla durissima satira con riprensione modesta o acerba è nostra forma e materia. Ma più tosto a mme pare alcuna volta ricorrere all'una forma del dire e all'altra, quello recitando overo scrivendo che noi già dicemo e ragionamo [...] nel tempo, nel quale, ora con una lietissima disputazione, ora con probema utile e piacevole, ora con una legiadriissima causa declamando, ora con ornatissima poetica fizione lietamente quello passavamo.²²

Non veniva dunque minato in questo modo lo stesso fondamento della persuasione contenuta nel racconto? Aniché illustrare una verità particolare, la narrazione del Marsili non rimetteva piuttosto in dubbio un problema generale? L'eclittismo del Gherardi non si mostrava così piuttosto controproducente, tanto diverso dall'univocità e dalla

21] Ivi, II, 293, 294, 297, 304.

22] Ivi, I, 7-9.

ridondanza per esempio di un Sercambi? Persino i protagonisti dell'incontro sembrano esitare, quando

lodarono tutti la chiaragione del maestro, come che paresse a' più questo durissimo a poter credere.²³

Lasciando aperta la questione del valore dimostrativo della novella, l'autore ne ribadisce automaticamente altri aspetti e spinge verso altre interpretazioni. Ne risulta di maggior rilievo il profilo psicologico del cavaliere, immeritatamente e gratuitamente sconfitto o beffato;²⁴ suggestive potrebbero mostrarsi alcune analogie con un altro famoso racconto del *Novellino*, quello delle tre anella,²⁵ che pure sembra riferirsi all'impossibilità di giudizio e di distinzione della verità senza per questo comprometterne l'esistenza. Ma innanzitutto la novella del tempo fallace si inserisce nella prospettiva più ampia del *Paradiso*, che è sostanzialmente quella della ricerca di un tempo ideale, inevitabilmente trascorso

perché sovente adiviene che comunicando i piaceri auti tra lli amici non s'ha meno di consolazione nel processo del tempo che ssi sia stato in sul fatto.²⁶

È il tempo “della antica, gloriosa e famosissima nostra patria”,²⁷ ma soprattutto il tempo della propria giovinezza:

Il perché io intendo, o amici cordialissimi miei, primo ch'io più oltre proceda, alla vostra sincera ed egregia amicizia narrare come nella mia tenera etade la ubertosa e piacevolissima alpe del nostro Apennino [...] con compagnia a mme sommamente graziosa e benigna vidi e visitai, e quanto in collazione di molte gioconde e piene di festa, alte e piacevoli novelle ragionossi e udissi...²⁸

Le esperienze personali del narratore non si esauriscono tuttavia nei limiti del senso comune. *Il Paradiso degli Alberti* si apre con la

23] Ivi, II, 310.

24] Cfr. F. Garilli, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, cit., p. 25, che parla della “penetrazione psicologica”.

25] *Il Novellino*, cit., nov. LXXIII.

26] Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., III, 1. L'ambiente rievocato nell'opera potrebbe infatti sembrare un paradiso perduto, ma il gioco interpretativo non sarebbe lecito, dato che il titolo dell'opera viene dall'editore ottocentesco.

27] Cfr. ivi, II, 1. Anche in altri luoghi i riferimenti all'antichità sono frequentissimi e sembrano quasi d'obbligo ogni volta che si vuol sottolineare la gloria e la grandezza collettiva.

28] Cfr. ivi, II, 12.

descrizione di una strana visione, in cui l'autore compie un "lungo viaggio tanto filicamente in brevissimo tempo".²⁹ Il periplo, di cui neanche il protagonista capisce i particolari pratici, gli fa percorrere grandi distanze sia nello spazio che nel tempo. E le conclusioni che ne trae sembrano preannunciare la problematica del tempo fallace:

Or come poote questo essermi adivenuto? Or che meraviglia è questa? Mostrasi questa illusione o altro fantastico avvenimento? Io pur so ch'io vidi, io senti', io toccai, aoperando ogni senso sommamente e ispedito. Se 'l corpo avea o nno, non voglio di tanto giudicare né dire, imperò che troppa saldissima ammirazione m'è non essere se non solamente per spazio d'uno naturale giorno in questo lungo viaggio me vedere dimorato; e in me chiarissimo appare tanto avere fatto e veduto quanto per l'arietro detto sì vv'hoè. Se occhi io non avea, io pur vidi; se il senso dell'udire o veramente lo stromento di quello mancava in me, pure il simile m'adivenne. Io per me stupefatto rimango [...] redarguendo gl'isfrenati e bestiali pensieri de' miseri mortali che [iscorrono] in tanta temeraria oppinione che altro che veghino e sentino credere non vogliono né intendere [...] in questa misera vita e volatile tempo, conchiudendo e dannando ogni altra vita futura essere dopo la morte dell'uomo. O velenosa e falsissima oppinione e aversa a ogni virtude umana e divina! O frivoli e stolti concetti! O iscurissima tenebra d'espressissima ignoranza! O al postutto confusione fallacissima delli stolti tanto credenti!³⁰

Così si chiude un giro del labirinto e si ritorna al punto dove sembra di essere già passati. Ci tentano, certo, altri percorsi...³¹ Ingannatori pure questi, o soltanto fallaci?

29] Ivi, II, 1.

30] Ivi, I, 182-8.

31] Significativa nel *Paradiso* pare per esempio la logica di uno specifico eclettismo letterario annunciato all'inizio dall'autore: ad una visione di reminiscenza vagamente dantesca seguono brani modellati strutturalmente sull'esempio delle raccolte narrative, entro i quali non solo viene presentata tutta una gamma di applicazioni retoriche del racconto, ma anche una tipologia dell'amore (alla quale si accennava nella visione) e una cronologia, che dalla leggenda di stampo mitologico, attraverso il fiabesco cavalleresco, passa a temi di tradizione municipale e quasi d'attualità.

“CACCIATO E ISFOLGORATO
DALLA FORTUNA...”: VARIAZIONI SUL TEMA
DELL’ESILIO E GLI INIZI DELLA
NOVELLA ITALIANA

Tra gli studi critici dedicati alla novellistica “di stampo boccacciano” numerosi sono quelli dedicati alle cornici, non solo in lingua italiana ma anche in dimensione europea.¹ La cornice, infatti, rappresenta una caratteristica essenziale di un determinato tipo di raccolta narrativa: alcune antologie e storie dei generi letterari la trattano addirittura come un fondamentale criterio tipologico, distinguendo raccolte “a cornice” da quelle che ne sono sprovviste. Considerate una volta anzitutto come procedimento formale o espediente che poteva conferire all’opera letteraria la necessaria “unità”, ma d’interesse artistico inferiore a quello avvistato nelle stesse novelle, le cornici hanno attirato poi l’attenzione dei critici sia come istanze narrative in cui si suggeriva una lettura ed un’interpretazione dei racconti, sia come discorsi in un certo senso metanarrativi che inquadravano e modificavano quello che veniva veicolato ai livelli testuali “inferiori”.

Tra i vari aspetti e motivi presenti nelle cornici, merita un momento di riflessione la frequente ricorrenza – quasi un convenzionale luogo comune – delle trame che hanno il loro nucleo nell’allontanamento dei protagonisti dai luoghi e dalle situazioni abituali per la loro esistenza “normale” e quotidiana. Il “novellare” fa parte di solito di un dialogo

1] La raccolta novellistica “a cornice”, grazie appunto alle svariate funzioni di questo espediente narrativo, sembra costituire un genere letterario specifico e non riconducibile alla novella *tout court*, già di per sé difficilmente definibile. Per uno sguardo complessivo cfr. M. Jeay, *Donner la parole. L’histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XV-ème – XVI-ème siècles*, Montréal, CERES, 1992.

che si svolge in circostanze insolite o addirittura singolari e drammatiche.² Prima di avvicinare i casi concreti che si riscontrano in alcune narrazioni novellistiche, sarà tuttavia utile ricordare una tipologia, anche sommaria, relativa all'allontanamento da un luogo considerato "naturale" per l'individuo.

Il fenomeno vanta ormai una *Sekundärliteratur* sterminata, ma in questa sede vorrei riferirmi in particolare ad un modesto studio di Janina Abramowska che, ispirandosi ai suggerimenti di Michail Bachtin e di Jurij Lotman, propone alcune distinzioni elementari che sembrano un buon punto di partenza ai nostri fini.³ Anche se possono sembrare ovvie e addirittura banali, esse permetteranno di tracciare una specie di *mapping* e di collocare le situazioni concrete riscontrate nelle cornici nell'ambito di un vasto spettro di possibilità virtuali. In primissimo luogo, allontanarsi significa, dunque, abbandonare lo spazio chiuso e familiare rappresentato dalla propria casa per affrontare una realtà più o meno sconosciuta. Può trattarsi di una decisione libera oppure scaturita da costrizioni di vario tipo, mentre la destinazione può essere deliberata, casuale o forzata. Fuori dell'ambiente domestico ci si può limitare ad essere osservatori passivi, ma si può anche diventare – volontariamente o meno – protagonisti di vicende eccezionali. Le opposizioni casa vs. mondo, immobilità vs. movimento, stabilità vs. rischio, abituale vs. nuovo, proprio vs. forestiero, ecc. si possono associare a valutazioni diverse e contrarie, ognuno dei poli assumendo, a seconda del caso, un valore positivo o negativo, anche alla luce di pregiudizi e stereotipi di carattere ideologico. Si aggiunga infine che la figura di chi abbandona la propria casa può essere percepita da due prospettive diverse: come individuo appartenente alla propria collettività di origine che per vari motivi "si estrania", oppure come forestiero che viene, con varie intenzioni, a far parte di una collettività nuova. Anche al ritorno a casa – del resto tutt'altro che scontato – si possono attribuire segni diversi: esso può equivalere negativamente a una sconfitta, a una rinuncia o alla ricerca di un rifugio, ma nella tradizione letteraria il ritorno è connotato piuttosto positivamente, essendo un indiscusso *happy end* vissuto senza riserve. Esso coincide con il superamento degli

2] Cfr. K. Loysen, *Conversation and Storytelling in Fifteenth- and Sixteenth-Century French Nouvelles* (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures), New York, Peter Lang, 2004.

3] J. Abramowska, *Peregrynacja*, in: *Przestrzeń i literatura*, a cura di M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław, Ossolineum 1978, pp. 125-158; ora in: Ead., *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań, Rebis, 1995, pp. 294-340.

ostacoli, con la vittoria sull'avversario (che aveva messo a repentaglio la pace domestica preesistente), con il ritorno all'equilibrio. Il ritorno a casa può tuttavia funzionare come un *happy end* soltanto nelle società che godono di una certa stabilità, in cui si avverte univocamente e positivamente la consapevolezza di avere nel mondo un posto proprio e stabile, nonché un forte legame con la collettività, con la casata e con la famiglia. L'allontanamento – indipendentemente dalle motivazioni – è un'esperienza chiusa ed eccezionale, non una regola.

In questo vasto panorama, l'esilio – storicamente impossibile da quantificare in termini reali o come fenomeno sociale – assume tuttavia un significato del tutto particolare, non foss'altro per il fatto che esso toccò in sorte a personaggi illustri e importanti: la condizione di esule segnò profondamente l'esistenza e l'esperienza di grandi figure della storia e trovò espressione in opere di grande valore e lunga durata. In una prima accezione ristretta, l'esilio avrebbe significato l'allontanamento forzato di un cittadino dalla patria, una forma di repressione, ma il termine ha esteso notevolmente il suo campo semantico, certamente sotto le pressioni delle svariate situazioni reali. Esso può riferirsi ugualmente ad un allontanamento volontario, principalmente per evitare violenze, persecuzioni, conseguenze negative di una situazione politica o sociale, ma anche per fuggire problemi fiscali o legali. L'esilio può riguardare individui ma anche intere etnie, può essere interno – senza uno spostamento fisico, bensì limitato alla sfera psicologica – o esterno. A volte la differenza tra l'esilio e l'emigrazione non sembra affatto scontata. Per evitare definizioni restrittive, nelle nostre considerazioni potremmo definire l'esilio in modo assai generico come uno spostamento da un luogo abituale ad un luogo diverso e estraneo, in cui il desiderio di abbandonare il primo prevale decisamente sul desiderio di raggiungere il secondo.

Nella novellistica italiana i motivi connessi a quel complesso insieme di idee e di concetti emergono fin dall'inizio.⁴ Nell'esaminare le sue varianti significative ci sembra d'uopo ricorrere ad un breve questionario, in cui proponiamo di prendere in considerazione i seguenti criteri:

- I. esilio volontario/esilio involontario (forzato)
- II. motivazione
- III. luogo di partenza (caratteristica dominante)

4] Anche in questo caso la novellistica si riallaccia in modo più o meno innovativo all'immaginario popolare e alla precedente tradizione narrativa e persino mitologica, riciclando un motivo archetipico universale, carico di significati simbolici e parabolici.

- IV. luogo d'esilio (caratteristica dominante)
- V. tipo di contrasto (peggioramento/miglioramento della condizione)
- VI. ritorno/non ritorno
- VII. esperienza positiva/esperienza negativa

Il punto di riferimento principale – al di là di ogni dubbio giustificato e persino obbligatorio in questo genere di confronto – sarà ovviamente la cornice del *Decameron*. In questa sede sarebbe superfluo ricordarne dettagliatamente la trama. Si tratta di un allontanamento volontario e ben ponderato dalla propria città – patria – di un gruppo di parenti, vicini e amici, le cui motivazioni vengono esplicitate in un articolato discorso della “ideatrice” dell’impresa, Pampinea. La sua lunga giustificazione dimostra che si tratta di una decisione tutt’altro che scontata. È un allontanamento privo di qualsiasi riferimento di carattere politico (la politica è in generale poco presente nelle pagine del *Decameron*) e di qualsiasi forzatura umana, ma in realtà volontario piuttosto solo “in superficie”, in quanto ad uno sguardo più attento si rivela condizionato e scelto per un’ineluttabile forzatura del destino, dato che la vita dei protagonisti si trova in costante pericolo, minacciata dalla peste che infuria in città e dal degrado sociale che la accompagna. Richiamandosi, dunque, sia alla “natural ragione” che alle leggi e all’esempio degli altri, i protagonisti affermano il loro diritto di difendere la propria incolumità e – visto che rimanere sul posto si ridurrebbe ad un inutile e assurdo “essere testimonie di quanti corpi morti ci sieno alla sepoltura recati [...] o ascoltare se i frati di qua entro [...] alle debite ore cantino i loro uffici”⁵ – decidono che la miglior difesa sarà quella di partire. Allontanarsi sarà inoltre utile dal punto di vista morale, in quanto nella città devastata regna la dissolutezza e la corruzione; la morte corporale vi si accompagna alla morte spirituale, ugualmente minacciosa. Anche questo contribuisce a creare quel clima d’insopportabile oppressione in cui esiliarsi sembra l’unica degna soluzione. Pampinea non manca di notare, del resto, che pure sotto quest’aspetto la realtà fiorentina è proprio contraria alla normalità:

veggiamo coloro i quali per li loro difetti l’autorità delle pubbliche leggi già condannò ad essilio, quasi quelle schernendo, per ciò che sentono gli esecutori di quelle o morti o malati, con dispiacevoli impeti per la terra discorrere [...]”⁶

5] G. Boccaccio, *Il Decameron*, edizione critica secondo l’autografo hamiltoniano a cura di V. Branca, Firenze, presso l’Accademia della Crusca, 1976, I, *Intr.*, 56.

6] Ivi, I, *Intr.*, 57.

Se in città trovano rifugio quelli che ne dovrebbero essere esiliati, si devono "autoesiliare" quelli che non vogliono arrendersi di fronte a tale corruzione.

Del resto i protagonisti della cornice decameroniana non fanno altro che seguire l'esempio di molti concittadini:

io giudicherei ottimamente fatto – dice Pampinea – che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo, e fuggendo come la morte i disonesti esempli degli altri onestamente a' nostri luoghi in contado, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, ce ne andassimo a stare, e quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo.⁷

La preoccupazione per le questioni dell'onestà ritorna pure nel breve dibattito che segue la proposta:

se alla nostra salute vogliamo andar dietro, trovare si conven modo di sì fattamente ordinarci, che, dove per diletto e per riposo andiamo, noia e scandalo non ne segua.⁸

L'esilio scelto dai narratori decameroniani ha una durata ben limitata. Al momento della partenza la questione non aveva destato troppe preoccupazioni e vi si accennava solo in maniera indiretta: la discretissima Filomena dubitava fortemente "se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo più tosto e con meno onore di noi che non ci bisognerebbe", mentre Pampinea si dichiarava pronta a dare a tutti esempio "per lo quale di bene in meglio procedendo la nostra compagnia con ordine e con piacere e senza alcuna vergogna viva e duri quanto a grado ne fia".⁹ Trascorsi quindici giorni dalla partenza, la gentile brigata decide di tornare a casa, non senza un animato dibattito: "i ragionamenti furono molti tralle donne e tra' giovani, ma ultimamente presero per utile e per onesto il consiglio del re ...".¹⁰ A differenza della dettagliata

7] Ivi, I, *Intr.*, 65.

8] Ivi, I, *Intr.*, 77.

9] Ivi, I, *Intr.*, 74, 98.

10] Ivi, X, *Conclusione*, 8.

argomentazione addotta all'inizio per convincere i protagonisti alla partenza, alla fine devono bastare poche affermazioni generiche:

accìo che per troppa lunga consuetudine alcuna cosa che in fastidio si convertisse nascer non ne potesse, e perché alcuno la nostra troppo lunga dimoranza gaviillar non potesse, e avendo ciascun di noi la sua giornata avuta la sua parte dell'onore che in me ancora dimora, giudicherei, quando piacer fosse di voi, che convenevole cosa fosse omai il tornarci là onde ci partimmo.¹¹

Nulla fa pensare che siano cessate le disastrose condizioni che erano state all'origine della decisione di partire, e le preoccupazioni menzionate non hanno in quel momento una ragion d'essere più fondata di quanto avessero avuto prima. La chiave della svolta sarebbe piuttosto da ricercarsi nel fatto che entro quella breve durata si è compiuto l'obiettivo ideale e il senso dell'allontanamento. A parte il fatto che si era concluso il pieno ciclo che aveva dato ad ognuno della brigata la possibilità di essere per una giornata il "principale" onorato e ubbidito come maggiore,¹² vengono messi in risalto due aspetti di quel volontario, breve esilio, con un leggero, ma significativo spostamento di accenti rispetto al momento della partenza. Si tratterebbe in primo luogo di

dovere alcun diporto pigliare a sostentamento della nostra sanità e della vita, cessando le malinconie e' dolori e l'angoscie, le quali per la nostra città continuamente [...] si veggono.¹³

Il secondo aspetto è quello che riguarda il modo in cui quell'obiettivo è stato raggiunto:

il che secondo il mio giudizio noi onestamente abbiam fatto; per ciò che, se io ho saputo ben riguardare, quantunque liete novelle e forse attrattive a concupiscenza dette ci sieno, e del continuo mangiato e bevuto bene e sonato e cantato (cose tutte da incitare le deboli menti a cose meno oneste), niuno atto, niuna parola, niuna cosa né dalla vostra parte né dalla nostra ci ho conosciuta da biasimare; continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza mi ci è paruta vedere e sentire.¹⁴

11] Ivi, X, *Conclusione*, 6.

12] Ivi, I, *Intr.*, 95.

13] Ivi, X, *Conclusione*, 3.

14] Ivi, X, *Conclusione*, 4-5.

Ciò che si riferiva alla realtà fisica e corporea viene relegato in secondo piano, mentre vengono messi in evidenza l'aspetto morale e quella che si potrebbe definire come l'arte di vivere. Durante quel breve periodo, lontano dalle frenetiche preoccupazioni della vita cittadina, i protagonisti – consapevoli del fatto che “le cose che sono senza modo non possono lungamente durare” – hanno saputo creare un ambiente cortese e raffinato, alto e nobile, sereno e dedito ad onesti piaceri.¹⁵

Trovandosi per forza di cose in una situazione eccezionale, liberi loro malgrado dalle preoccupazioni della *routine*, avendo a disposizione tutto il tempo e intere giornate, i protagonisti della cornice creano un rituale in cui uno spazio significativo viene dedicato non solo al piacere, sia questo rappresentato dal “continuo mangiare e bere bene”, o da “liete novelle” e risate, oppure da passeggiate tra paesaggi incantevoli, e ancora da balli e canti. La narrazione che ci offre Boccaccio mette in risalto soprattutto l'importanza del dialogo.

Infatti anche a un lettore poco attento del *Decameron* non possono sfuggire le aperture al dialogo segnalate in vari luoghi del testo. L'opera si presenta già nel titolo come relazione di una serie di incontri e conversazioni: “Comincia il libro [...] nel quale si contengono cento novelle, in dieci dì dette da sette donne e da tre giovani uomini”.¹⁶ Sin dall'inizio del suo narrare il Boccaccio assume apertamente un atteggiamento dialogico, intendendo istituire rapporti diretti con il suo pubblico privilegiato, le donne, rivolgendosi direttamente a loro: “Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose...”.¹⁷ Alla partecipazione al dialogo e al dibattito attorno al libro invitano palesemente le impegnate pagine dell'*Introduzione* alla IV giornata e delle *Conclusioni dell'Autore* in cui si richiamano alla memoria le voci già in corso – anche e soprattutto quelle ostili – che dialogano con il Boccaccio-narratore, e si ribadisce l'importanza della benevolenza e dell'appoggio che l'autore si attende dai suoi interlocutori.

Il dialogo non soltanto caratterizza la relazione che l'autore del *Decameron* intende istituire con i suoi lettori, ma al tempo stesso esso funziona come parte integrante dei dibattiti che si svolgono tra la lieta brigata. A metterlo in rilievo serve la curatissima forma rispettata rigorosamente da tutti. Il dialogare è regolato da precise norme di etichetta e di civiltà. Gli incontri hanno luogo sempre alla stessa ora e nello

15] Ivi, I, *Intr.*, 95.

16] Ivi, *Proemio*, 1.

17] Ivi, I, *Intr.*, 2.

stesso luogo, si svolgono secondo procedure formalizzate e sempre uguali. La cura costante della forma fa sì che nessuno manchi di rispetto per il re o la regina della giornata, nessuno trasgredisca l'ordine nel parlare, nessuno proponga temi all'infuori dei limiti prestabiliti, nessuno mostri impazienza nell'ascoltare, né interrompa l'oratore. Il senso di questo dialogo consiste fra l'altro nell'opporre un ordine imperturbato alla disgregazione della civiltà dalla quale i narratori fuggono. L'unico disturbo viene provocato dall'irruzione di due rozzi servitori all'inizio della VI giornata – Tindaro e Licisca – respinti con delle risate carnevalesche, fragorose ma impregnate chiaramente di senso di superiorità, nonché dalla ferma decisione della regina:

mentre la Licisca parlava, facevan le donne sì gran risa, che tutti i denti si sarebbero loro potuti trarre [...] la reina con un mal viso le 'mpose silenzio e comandolle che più parola né romor facesse.¹⁸

Al dialogo possono partecipare soltanto quelli che presentano alti criteri morali. Perciò, tra i rischi connessi al prorogare oltre misura l'esilio, Panfilo cita anche questo: “Senza che, se voi ben riguardate, la nostra brigata, già da più altre saputa da torno, per maniera potrebbe moltiplicare che ogni nostra consolazion ci torrebbe”.¹⁹

L'esilio serve, dunque, principalmente come prova di carattere e come esperienza che arricchisce chi la sta vivendo, soprattutto grazie a quella “civil conversazione” *ante litteram*. L'essere fuori delle costrizioni del quotidiano permette un dialogo più libero, uno scambio di idee più aperto e più innovativo, pur nel rispetto delle forme. Il ritorno alla normalità avviene in una condizione morale, fisica e spirituale migliore di quella iniziale. Di nuovo, è un percorso in qualche misura analogo a quello che compiono i lettori del *Decameron* secondo l'auspicio dell'autore:

Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravvenente letizia sono terminate.²⁰

18] Ivi, VI, *Intr.*, 11, 15.

19] Ivi, X, *Conclusionone*, 7.

20] Ivi, *Proemio*, 4-6.

Il gran motivo della cornice riecheggia poi – e la cosa sembra piuttosto scontata – in alcune novelle della raccolta. Anche se a volte non sembra chiara la linea di demarcazione tra esilio e emigrazione, il senso dell'allontanamento dalla patria risulta piuttosto evidente, a cominciare dalla novella di apertura (*Dec.*, I, 1), raccontata “acciò che, quella udita, la nostra speranza in lui [Dio], sì come in cosa impermutabile, si fermi e sempre sia da noi il suo nome lodato”.²¹ I suoi protagonisti sono italiani residenti da tempo in Francia, accomunati da un certo senso di solidarietà ma lontanissimi gli uni dagli altri per il loro status sociale e per le motivazioni che li hanno spinti a vivere all'estero: per Ser Musciatto Franzesi, “di richissimo e gran mercatante in Francia cavalier divenuto”,²² si trattava di una brillante carriera politica; per i fratelli fiorentini in Borgogna, “li quali quivi a usura prestavano”,²³ della possibilità di svolgere una sospetta ma lucrativa attività economica; per Ser Ciappelletto, “il piggioro uomo che mai nascesse”,²⁴ con ogni probabilità, della fuga da qualche persecuzione penale o da una esplicita condanna. Per tutti, l'allontanamento dalla patria offriva la possibilità di portare alla perfezione il proprio carattere: o di grand'uomo d'affari, spregiudicato ed efficace, o di minuto sfruttatore spietato, o di perfetto depravato. Tra emigrazione ed esilio si qualifica pure lo status dei tre fratelli fiorentini (*Dec.*, II, 3), i quali decidono di lasciare la loro città natale per non far vedere la povertà in cui erano ricaduti per il loro smisurato e dissennato spendere. Anche per loro il vivere lontano dalla patria è una prova di carattere che riescono a superare, una *chance* che non si lasciano sfuggire per rifarsi di quell'avvilimento di cui erano loro stessi colpevoli.

Il modo d'intendere la funzione dell'esilio diventa più palese nel confronto fra altre due varianti del motivo, una ambientata nel mondo aristocratico, l'altra nel mondo comunale.²⁵ Le due novelle sono situate direttamente l'una dopo l'altra: nella prima (*Dec.*, II, 8) il virtuoso conte d'Anguersa parte per l'estero per fuggire le possibili e minacciose conseguenze di false accuse (si tratta essenzialmente del motivo noto

21] Ivi, I, 1, 2-3.

22] Ivi, I, 1, 7.

23] Ivi, I, 1, 20.

24] Ivi, I, 1, 15.

25] Riprendo qui la nota distinzione proposta per il *Decameron* più di un mezzo secolo fa in G. Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, “Studi sul Boccaccio”, II, 1964, pp. 81-216, ora in: Id., *Il Boccaccio: Le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 1-91.

dalla storia biblica della moglie di Putifarre), nella seconda (*Dec.*, II, 9) a fuggire, sempre per via di false accuse connesse alla sfera erotica, è la virtuosa moglie del mercante Bernabò da Genova. Anche loro superano la prova di carattere, e benché nelle due novelle sia la Fortuna a decidere del lieto fine “oltre alle speranze” dei protagonisti,²⁶ per i narratori e per i lettori ciò non è altro che una giusta ricompensa per la loro integrità morale. Né molto diverso sembra il caso di Tedaldo degli Elisei (*Dec.*, III, 7) che, respinto dalla sua amata, dopo vari e vani tentativi per riacquistare l’amore perduto,

a doversi dileguar del mondo, per non far lieta colei che del suo mal era cagione di vederlo consumare, si dispose. E, presi quegli denari che aver potè, segretamente, senza far motto ad amico o a parente, fuor che ad un suo compagno il quale ogni cosa sapea, andò via [...].²⁷

Non tutti i protagonisti decameroniani sono tuttavia in grado di superare la prova. Così, la fuga di tre coppie di innamorati in cerca di libertà per vivere la propria passione (*Dec.*, IV, 3) finisce in sanguinosa tragedia. Ciò non cambia, tuttavia, la prospettiva generale: essere lontano da casa propria è piuttosto un’occasione da sfruttare e di solito si rivela utile; e si vedano persino casi “radicali” come quello del rapimento della moglie di Messer Ricciardo da Chinzica (*Dec.*, II, 10) che trova nel rapitore che se la porta via un uomo preferibile al vecchio marito e nel rapimento l’occasione per liberarsene.

L’impostazione che ci propone Boccaccio merita evidentemente il confronto con quella lunga tradizione testuale – e l’immaginario ad essa connesso – in cui l’allontanamento dalla casa e soprattutto il viaggio o la peregrinazione rappresentano metaforicamente l’acquisizione dell’esperienza, vitale per la statura spirituale del protagonista: a partire da racconti mitologici e biblici, attraverso le fiabe e la poesia epica, fino a Dante, ammirato maestro del Certaldese. Come accade sempre per le strategie narrative minuziosamente elaborate dal Boccaccio e poi precisamente messe in opera, il loro senso andrebbe ricercato nel sottile gioco tra analogie e innovazioni, tra continuità e rottura, tra

26] Così è formulato il tema della giornata “nella quale, sotto il reggimento di Filomena, si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, riuscito a lieto fine” (*Dec.*, II, *Intr.*, 1). Non stupisce il fatto che in quel mondo narrativo, quando vengono a mancare la costanza e la sicurezza della pace domestica, ci si trova incondizionatamente esposti alla mutevolezza della fortuna e agli imprevedibili effetti della forza del destino.

27] G. Boccaccio, *Il Decameron*, cit., III, 7, 6.

consenso e contraddizione. Si tratta, tuttavia, di un confronto che esula dai limiti di questo breve saggio.

Il grandioso tessuto narrativo del *Decameron* diventa presto, come si sa, una specie di "tela aida" sulla quale i cosiddetti epigoni si applicheranno a sovrapporre i loro "ricami", non sempre di grande eccellenza. La distanza che separa le loro narrazioni dalla raccolta boccacciana non sembra tuttavia sempre effetto della loro inconsapevole mediocrit , ma potrebbe ben risultare sia da una loro particolare – e ben diversa dalle nostre – interpretazione delle novelle, sia da un calcolato tentativo di piegare il modello ai loro intenti, diversi da quelli del pur ammirato Autore. In tale chiave si possono leggere anche i riferimenti al motivo che ci interessa in questa sede. Vediamone due esempi significativi.

Giovanni Sercambi di Lucca sembra adottare nella cornice della sua raccolta di novelle uno schema in superficie analogo a quello del *Decameron*: un gruppo di persone si allontana dalla citt  nativa per evitare la moria, proponendosi tuttavia sin dall'inizio di tornare quando i brutti tempi saranno passati:

[...] pensonno con un bello exercizio passare tempo tanto l'arie di Lucca fusse purificata e di pestilenza netta; e raunati insieme, li ditti diliberonno di Lucca partirsi e per la Italia fare i loro camino con ordine bello e con onesti e santi modi.²⁸

Il motivo narrativo suggerito dal Boccaccio viene tuttavia sfruttato per veicolare contenuti ben diversi, in quanto l'esilio volontario dei lucchesi assume due aspetti originali: politico e religioso. Analogamente a come avveniva nella cornice del *Decameron*, si tratta di una scelta "in superficie" volontaria, ma in realt  determinata dall'incombente pericolo di morte. Tuttavia, mentre nella raccolta boccacciana si trattava di un'iniziativa privata che riguardava un esiguo gruppo di amici e parenti, desiderosi di seguire l'esempio di altri gruppi simili, pi  o meno anonimi, nella cornice sercambiana si tratta di una scelta civica. La posta in gioco non   solo la propria vita, bens  il destino dell'intera comunit , e la morte incombenente non   solo quella materiale, bens  anche spirituale. Anzi, la questione della morte fisica e l'aspetto materiale della peste sembrano essere presto spinti in secondo piano da

28] G. Sercambi, *Novelle*, a cura di G. Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1995, vol. I, *Intr.*, 5-6. La raccolta di novelle   databile agli anni di poco posteriori al 1400.

considerazioni di carattere spirituale e moralizzante. Lo preannunciavano del resto già le prime parole con cui Sercambi dava inizio al suo narrare:

È la natura umana creata e fatta da Lui a Sua somiglianza acciò che tale umana natura la celestiale corte debbia possedere, se di peccati non è ripieno; e quando per follia dessa dal celestie paradiso è privata non se ne dà dare colpa se non ad essa umana natura, e simile se E' li dàe diversitadi per li nostri peccati comissi [...].²⁹

L'epidemia della peste non è altro, infatti, che una severa e collettiva punizione dei peccati mandata da Dio; per sottrarsi al pericolo di annientamento la comunità deve dar prova della capacità di rompere con il passato e rinascere dimostrando una corretta condotta morale:

neuna medicina può riparare, né ricchezza stato né e altro argomento che prender si possa sia sofficiente a schifar la morte altro che solo il bene, ch'è quello che da tutte pestilenzie scampa; e quella è la medicina che salva l'anima e 'l corpo.³⁰

Per questo, appunto

alquanti omini e donne, frati e preti et altre della città di Lucca [...] diliberonno, se piacer di Dio fusse, [...] prima accostarsi con Dio per bene adoperare e da tutti i vizii astenersi; e questo facendo la pestilenzia e li altri mali che ora e per l'avenire si spettano, Idio per sua pietà da noi cesserà.³¹

Nell'allontanarsi dalla città contagiata, i protagonisti sercambiani non soltanto intendono fuggire un luogo nefasto, ma vogliono anche avvicinarsi alla desiderata meta spirituale, seguendo l'insegnamento del loro nuovo *leader*:

poiché diliberati siemo per campare la vita e fuggire la peste, debiamo eziandio pensare di fuggire la morte dell'anima, la quale è più d'averne cura che lo corpo. E acciò che l'uno e l'altro pericolo si fugga, è di necessità pregare la via di Dio e' suoi comandamenti e, con quelli savi modi che si denno, guidare le nostre persone.³²

29] Ivi, I, *Intr.*, 1.

30] Ivi, I, *Intr.*, 4.

31] Ivi, I, *Intr.*, 5.

32] Ivi, I, *Intr.*, 7.

Da una parte, stare lontano dalla patria coincide con il compimento di un lungo viaggio di carattere penitenziale, con un'importante tappa a Roma, dedicata soprattutto alle pratiche devozionali. Dall'altra, quella esperienza serve a mettere a punto la nuova organizzazione sociale e politica dei lucchesi. Infatti, per poter mantenere il giusto rigore morale, i lucchesi si organizzano in una società di tipo signorile: dopo aver scelto un "preposto", tutti gli giurano l'ubbidienza, gli affidano la gestione delle finanze comuni e la scelta dell'itinerario. È lui che comanda per l'intera durata della permanenza fuori Lucca, è lui che nomina i responsabili dell'organizzazione del viaggio, è lui che stabilisce il ritmo delle giornate. Non si tratta, come nel *Decameron*, semplicemente di assegnare i compiti alla servitù, bensì di nominare veri e propri funzionari del nuovo potere signorile. Del raffinato clima di uguaglianza e reciproco rispetto che regnava nel *Decameron* non rimane traccia. In tale contesto cambia anche la funzione attribuita all'atto di narrare: esso non deve servire ad altro che all'indottrinamento degli ascoltatori e questa delicata missione viene affidata esplicitamente e personalmente ad un fedele e autorevole portavoce del preposto. La figura dell'unico narratore è poi facilmente identificabile, grazie ad un acrostico iniziale, con lo stesso Sercambi, noto tra i suoi concittadini come storico e cronachista.³³ La brigata sercambiana non dialoga, ma ascolta e impara, limitandosi a lodare gli insegnamenti morali, condannare i vizi e concedersi a volte qualche risata. La voce dell'unico narratore – e autore della relazione di viaggio – è accompagnata solo da canzoni e poesie moralizzanti; se ci sono tracce di polemiche e divergenze d'opinione, esse rimangono solo velate ed allusive.³⁴ Le analogie tra questa raffigurazione fortemente ideologica – e idealizzata, in quanto il nuovo assetto sociale e politico s'identifica implicitamente nella narrazione sercambiana con la volontà di Dio – e il reale impegno politico dell'autore sembrano confermare questa interpretazione.³⁵ Siccome l'unico manoscritto che contiene l'opera è mutilo

33] Le cronache del Sercambi rimangono tuttora una delle più importanti fonti per la storia lucchese (G. Sercambi, *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese, pubblicate sui manoscritti originali*, a cura di S. Bongi, cit., e in versione moderna: *Croniche di Giovanni Sercambi lucchese, dal volgare all'italiano*, a cura di G. Tori, Lucca, Pacini Fazzi, 2015, 2 voll.).

34] Cfr. P. Salwa, *Il mito di Roma nelle novelle di Giovanni Sercambi*, "Testo", 11 (1986), pp. 38-49.

35] Giovanni Sercambi fu un impegnato e attivo politico locale, sostenitore della potente famiglia dei Guinigi che nel 1400 riuscì ad instaurare a Lucca la propria signoria, grazie, appunto, a un colpo di stato orchestrato da Sercambi, in quel tempo gonfaloniere di giustizia della Repubblica. Nel personaggio del *preposto* è facile riconoscere l'idealizzata immagine di Paolo

e tronco, non sappiamo nulla sul ritorno dei lucchesi in patria. Comunque, le reali vicende storiche di Lucca e l'instaurazione del potere signorile appoggiato dal Sercambi sembrano offrire una soluzione a questo enigma.

Per Sercambi, dunque, l'esilio è una scelta operata dai giusti – si direbbe inevitabile e ovvia – di fronte alla corruzione che scatena l'ira di Dio e contro la quale non si vedono altri rimedi. Volendo sfuggire al peccato ci si deve sottoporre ad un periodo di prova e di perfezionamento. Se gli obiettivi sono quelli consoni, secondo l'autore, all'attuale situazione politica della patria – pragmatici e concreti – la fase dell'esilio li nobilita e li sublima.

Non stupisce il fatto che in un'opera di così evidente carattere politico il motivo dell'esilio o quello del bando ritornino pure in numerose novelle. Nel mondo narrativo sercambiano l'esilio di un protagonista e di un gruppo di persone permette di individuare e di caratterizzare un determinato momento storico, quasi a confermare il ruolo emblematico che il fenomeno ebbe nella realtà politica toscana di quell'epoca (*Nov.*, CV, 5: “nella nostra città, molti cittadini lucchesi per male stato di Lucca si partirono”; CXXVIII, 5: “essendo in Vinegia per lo male stato di Lucca andati a stare”), oppure serve a descrivere più generalmente la condizione politica e sociale (*Nov.*, CXXXVI, CXXXVII). L'esilio sembra quasi una condizione “abituale” nell'instabile mondo dei potenti (*Nov.*, CXXXVIII, 9: “i Rossi di Parma furono cacciati”). Il tema ritorna addirittura in una delle canzoni:

chi caccia e chi è cacciato
e tel che piglia quel ch'un altro leva
così non mai han tregua
i corpi governati di fortuna (*Nov.*, CXXXVII, 3).

Ben nota all'autore sembra la condizione precaria dell'esiliato

Dante di Firenze non potendo stare in Firenze, né in terra dove la Chiesa potesse, si riducea il preditto Dante alcuna volta con quelli della Scala, et alcuna volta al signore di Mantova, e tutto il più al duce di Lucca, cioè con messere Castruccio Castracani (*Nov.*, LXXI, 6),

Guinigi (P. Salwa, *Narrazione, persuasione, ideologia. Una lettura del Novelliere di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991, pp. 25-27).

stando i preditti [...] oggi in un luogo domane in uno altro come li sbanditi fanno (CXVIII, 9),

mentre in una serie di novelle viene invece messa in risalto la conflittualità che nasce con il ritorno degli esiliati in patria (*Nov.*, CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII, CXLV).³⁶ L'esilio emerge anche nei racconti di tipo fiabesco, dove dà luogo a serie di avventure miracolose (*Nov.*, LXXXVI) o porta ad una esemplare presa di coscienza, quando l'umiliazione subita insegna al figlio dell'imperatore il vero valore del proprio ruolo sociale (*Nov.*, LXV).

Il bando non è tuttavia solo l'"appannaggio" dei potenti: è una frequentissima forma di punizione per vari tipi di trasgressione o di reato (*Nov.*, LXXXII, LXXXIII, LXXXVIII) applicata a persone di modesta condizione sociale. Sembra che per Sercambi si tratti di una soluzione incompiuta e lasciata a metà: il trasgressore non può più far male ed è quindi "neutralizzato", ma ciò non equivale alla giustizia, soprattutto se il malfattore nonostante tutto si può godere lo stesso i frutti dei suoi reati (*Nov.*, LXXXII). Spesse volte il bandito commette altri crimini che portano all'unica giusta soluzione finale che per il narratore è la pena capitale (*Nov.*, CXV, 57: "li fé tagliare la testa come la ragion vuole", CXXXIII, 20: "con belli et onesti modi la donna morire fé").

Si potrebbe sostenere che nella raccolta novellistica del Sercambi il motivo di esilio/allontanamento focalizza due aspetti dell'intero progetto narrativo. Da una parte si tratta di una forte carica idealizzante e moralizzante: l'abbandono dello spazio domestico può equivalere all'abbandono dei vizi quotidiani e di *routine*, al rinnovamento spirituale e alla ricerca di una vita nuova e migliore. Dall'altra, invece, l'esilio è un elemento intrinseco della realtà sociale e soprattutto politica che va valutato e affrontato con mezzi pragmatici ed efficaci. Si tratta di fenomeni e situazioni fondamentalmente diversi e che vanno valutati, e soprattutto gestiti, con criteri diversi.

La terza raccolta che vorrei ricordare in questa sede è *Il Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino, opera che fino ad oggi rimane sostanzialmente

36] Il problema fu di grande attualità nella Lucca del Sercambi e riguardava anche la sua posizione personale nel nuovo assetto politico della città. Nelle croniche egli si lamenta lungamente dei danni che gli porta la fedeltà al signore, cfr. G. Sercambi, *Croniche*, a cura di S. Bonghi, cit., II, CCCLXXIV-CCCLXXXVIII: *Del danno che Iohanni Sercambi di Lucca ha ricevuto per essere stato amico della casa de' Guinigi e del signore Paolo Guinigi* e dedica un ampio spazio alla questione anche nella cosiddetta *Nota ai Guinigi* (ivi., pp. 397-407).

anonima in quanto nessun tentativo di individuarne l'autore storico ha portato a risultati soddisfacenti.³⁷ Una delle piste da seguire in questo senso sarebbe appunto, a seconda di chi scrive, legata al motivo dell'esilio che nel *Proemio* della raccolta appare in un modo tale che merita un momento di riflessione. Come nei casi precedenti, anche qui il narratore si autopresenta:

[...] ritrovandomi io a Doàdola, isfolgorato e cacciato dalla fortuna, come per lo presente libro leggendo nello fotturo potrete udire, e avendo inventiva e caggione da potere dire, cominciai questo negli anni di Cristo MCCCLXXVIII, essendo eletto per vero e sommo apostolico della divina grazia papa Urbano sesto, nostro italiano; regnando lo ingesuato Carlo quarto, per la Dio grazia re di Buemmia, e imperadore e re de' Romani.³⁸

Questa breve presentazione è ricca di puntuali riferimenti alla politica. Nell'inquieto anno 1378 a Firenze si ricorreva più frequentemente del solito a condanne al bando che dovevano colpire collettivamente, a ondate, gli avversari politici.³⁹ Nel definire meglio o caratterizzare in modo succinto e adeguato quel momento storico l'autore si serve spontaneamente di riferimenti alle massime autorità politiche, a lui ben note. Anche la scelta di Dovadola per rifugio sembra alludere a condizionamenti di carattere politico: Dovadola era infatti un feudo dei conti Guidi, casata ben presente nelle vicende politiche toscane e fiorentine. La presenza della problematica politica sarà poi massiccia nelle novelle, di cui più della metà riprendono brani interi della *Cronica* del Villani; essa viene introdotta nel discorso come “uno morale e alto ragionamento”.⁴⁰ Tutto ciò non permette tuttavia di precisare meglio le condizioni dell'esilio del narratore, e la lettura delle novelle – “del presente libro” – risulta da questo punto di vista deludente. La questione

37] L'unica edizione critica della raccolta è Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo editore, 1974. Per quanto riguarda le attribuzioni e le proposte relative all'autore, cfr. ivi l'*Introduzione*, pp. VIII-XIII; P. Stoppelli, *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del «Pecorone»*, “Filologia e critica”, II (1977), n. 1, pp. 1-34; Id., *I sonetti di Giovanni di Firenze (Malizia Barattone)*, “FM” Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma, I, 1977, pp. 189-221, e recentemente A. Casadio, *«Il Pecorone»: una nuova ipotesi di attribuzione*, “Letteratura Italiana Antica”, XVII (2016), pp. 175-190.

38] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit., *Proemio*, 14-22.

39] Per una sintesi, riferita al *Pecorone*, della ricchissima bibliografia in merito, cfr. P. Salwa, *La narrativa tardogotica toscana*, Firenze, Cadmo, 2004 (ed. orig. *Historie zmyślone – historie prawdziwe. Ideologia i polityka w dawnej noweli toskańskiej*, Warszawa, Semper, 2000).

40] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit., VIII, 3-4.

rimane sospesa e perciò – come tante altre questioni relative al *Pecorone* – resta ambigua fino alla fine. Le allusioni politiche si intrecciano, tuttavia, con quelle di tutt'altra natura. L'autore intraprende il suo compito seguendo apparentemente la scia tracciata dal Boccaccio:

per dare alcuna stilla di refrigerio e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io, mi muove zelo di caritevole amore a principiare questo libro, nel quale, per la grazia di Dio e della sua santissima Madre, tratteremo di uno frate e d'una sorella, i quali furono profondatissimamente innamorati l'uno dell'altro, come per lo presente potrete udire; e sepponsi sì saviamente mantenere, e si seppon portare il giogo dello isfavillante amore, che a me dierono materia di seguire il presente libro.⁴¹

Il giovane uomo menzionato dal narratore non sarebbe poi altro che egli stesso, come si può facilmente desumere dal fatto che il suo nome – Lauretto – è un semplice anagramma dell'"autore". Ammettendo, dunque, che il suo esilio avesse motivazioni politiche, non era tuttavia questo che gli dava tanto fastidio da raccontarne più estesamente le miserie. Il soggiorno a Dovadola – vicino a Forlì, luogo delle sue antiche passioni –, l'ozio forzato e il troppo tempo libero a disposizione sembrano aver ben ravvivato la memoria delle cose passate. La raccolta di novelle sarebbe in un certo senso un *by-product*, un effetto imprevisto dell'esilio. Notiamo infine che, contrariamente alle raccolte citate in precedenza, nel *Pecorone* non si accenna al ritorno in patria e in questo senso non vi è un lieto fine. Infatti, non è questo il punto, il narratore ha già raggiunto il suo obiettivo dal momento in cui ricorda la felicità passata:

e' detti due amanti con singularissimo diletto più e più volte s'abbracciarono insieme con molte amoroze e dolcissime parole [...]. E così il detto frate Oretto ebbe dalla Saturnina quella consolazione e quel diletto che onestamente si può avere. E così puoson fine a' lor disati e dilettevoli ragionamenti, e ciascuno si partì con buona ventura.⁴²

La funzione dell'esilio sembra interamente esaurirsi nel fatto che esso offre un'occasione "materiale" e uno stimolo psicologico per tornare con la mente ai momenti felici del proprio passato. "Ricordarsi i tempi felici nella miseria" non è motivo del dolore, bensì porta riflessione, pace e consolazione. Un sapiente atteggiamento mentale permette di

41] Ivi, *Proemio*, 1-10.

42] Ivi, XXV, 2, 123-132.

trasformare anche l'esclusione forzata dal proprio ambiente abituale in tempo di serena tregua dalle stressanti battaglie quotidiane. Con questa impostazione sembra coerente il fatto che il motivo dell'esilio appaia piuttosto sporadicamente nelle novelle – sia quelle “familiari” della prima parte della raccolta, che quelle “storiche” copiate dalla *Cronica* di Villani – e non vi diventa mai centrale, riducendosi a qualche ricordo scontato delle reciproche “cacciate” avvenute tra varie fazioni politiche nelle città d'Italia, oppure a far da sfondo ad avventurose vicende di carattere fiabesco.

Ciò che può invece sorprendere è la consolazione stessa che si offre lo sfortunato autore/amante. Carlo Muscetta, decenni fa, suggeriva che si trattasse addirittura di un intento parodistico.⁴³ Il ricordo rievocato con nostalgia è infatti una strana storia, psicologicamente immotivata, in cui i due amanti, “per mitigar la fiamma dell'ardente amore, del quale ismisuratamente ardieno”,⁴⁴ si incontrano castamente nel parlatorio di un convento e si raccontano a vicenda delle novelle, all'inizio spesso salaci, poi di carattere storico erudito, a volte smisuratamente lunghe, ma definite come “la leggiadra inventiva e la vaga maniera e l'innamorati ragionamenti che insieme teneano”.⁴⁵ Enigmatica rimane sempre la questione in quale misura le vistosissime incongruenze del *Pecorone* siano effetto involontario dell'incapacità del narratore, costituiscano messaggi cifrati o “obliqui” da scoprire, oppure risultino da un “assemblaggio” approssimativo di due testi preconfezionati e eterogenei.⁴⁶

Le osservazioni presentate qui sopra non sono che un abbozzo degli usi che del motivo dell'esilio fa la novellistica italiana dei primi secoli. Anche in questo particolare e limitato campione si rispecchiano le parentele della novella con la cronaca, l'aneddotica, la fiaba, la parabola. Adattato a usi e manipolazioni diverse, da una parte esso illustra bene l'eccezionale versatilità della narrazione breve, mentre dall'altra ricorda che ogni convenzione può essere trasgredita e trasformata nell'amplissimo e multiforme *diapason* tra il sublime e il “basso”.

43] C. Muscetta, *Struttura del «Pecorone»*, “Siculorum Gymnasium”, nuova serie, anno XX, n. 1 (gennaio-giugno 1967), pp. 1-35; Id., *Le ballate del «Pecorone»*, in: *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, Università di Catania 1968, vol II, pp. 161 e sgg.

44] Ser Giovanni, *Il Pecorone*, cit., *Proemio*, 12-14.

45] Ivi, *Proemio*, 10-12.

46] P. Salwa, *Ritorno al Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino*, qui sopra.

LE TRE FORTUNE DEL *DECAMERON* NELLA FRANCIA DEL CINQUECENTO*

L'apparizione, nel 1545, della traduzione francese di Antoine Le Maçon del *Decameron* segnò un momento importante nella fortuna francese del Boccaccio.¹ Non si trattava della prima versione francese in assoluto delle novelle toscane, bensì della prima traduzione moderna, attenta a restare fedele al testo originale e a renderne dovutamente i pregi artistici. Nel *Dizain aux lecteurs* l'editore, nel suo impegno a far pubblicità all'opera, non esitava a dichiarare, scherzando pure sul nome del traduttore:

Voyez Lecteurs ceste belle leçon,
Plus a priser que nul riche ediffice,
Que pour vous a basty nostre maçon,
Maçon accreu du roy par son service.
Si congnoistrez que moins n'est son office
(Si bien faisant) de livres translater
Que manier finances & compter:
Car Bocace est ici mieulx recongneu,
Que si luy mesme a se faire escouter
Fust de Florence en France revenu.²

* Questo studio è stato preparato nell'ambito di una ricerca finanziata dal programma Andrew W. Mellon Foundation East-Central Europe Research Fellows, svolta presso la Maison des Sciences de l'Homme a Parigi (1996).

- 1] A proposito si veda p. es. *Il Boccaccio nella cultura francese*, a cura di C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 1971, e il catalogo della mostra *Boccaccio en France. De l'humanisme à l'érotisme*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1975.
- 2] Tutte le citazioni relative all'edizione Roffet della traduzione di Antoine Le Maçon secondo *Le Decameron de Messire Jehan Bocace Florentin, nouvellement traduit d'Italien en François*

I pregi della nuova traduzione – e dell’opera stessa – vengono inoltre più volte ribaditi nei testi che accompagnano l’edizione: *Le privilege du Roy*, le lettere *A tres haulte et tres illustre princesse Marguerite de France* dello stesso Le Maçon e *A la serenissima Madama Margarita, Regina di Navarra* di Emilio Ferretti,³ nonché nella dedica *Aux lecteurs* dell’editore Roffet. Ciò che sembra essenziale nel determinare il valore della nuova traduzione sono la sua veste linguistica e lo stile. Lo stesso traduttore sembra aver inizialmente dubitato del senso dell’impresa – suggeritagli dalla principessa Margherita di Navarra – non perché temesse di aver difficoltà con la lingua toscana, avendo passato un anno a Firenze, bensì perché quella francese gli pareva troppo povera per rendere la ricchezza dello stile boccacciano. Avendo tuttavia lodato anche la qualità della sua lingua materna, ritiene che le novelle sono ora “sinon bien au moin fidelement traduites”. La qualità della cultura e della lingua francesi vengono sottolineate anche da Emilio Ferretti che adduce a proposito una spiegazione interessante:

sapendo bene che la iurisdictione & iudicij son quelli che ingrassano le lingue, perché di tutte le cose gli huomini litigano & se sono ingegnosi in cosa alcuna, sono ingegnossissimi ne’ litigi & per la natura de le contentioni & per l’utile, né credo che sia regione dove si piatisca più spesso & con più cura che in questo regno, la qual cosa – come per l’abbondantia de’ medici, l’abbondantia degli infermi – così si vede aperta & chiara per la moltitudine de iudici, avvocati, procuratori, sollicitatori, notai & altri simili argomenti dei processi...

Più esplicito di tutti sembra tuttavia l’editore Estienne Roffet, il quale dichiara con orgoglio:

La nation Françoisse se peult bien vanter aujourd’huy (seigneurs lecteurs) que la presente traduction du *Decameron* de Bocace nous est une tres grande preuve & tesmoignage certain de la richesse & abondance de nostre vulgaire François. Car d’autant que par l’industrie & vigilance des bons & doctes personnaiges de ce Royaume, il a este durant ce regne traduit & mis en nostre langue plus grant

par Maistre Anthoine Le Maçon conseiller du Roy & tresorier de l’extraordinaire de ses guerres, Imprimé à Paris pour Estienne Roffet dict le Faulcheur Libraire, demeurant sur le pont saint Michel à l’enseigne de la Roze blanche, 1545.

- 3] Naturalizzato francese nel 1537, autore tra l’altro di un commento su Tacito, professore a Valence, diplomatico e consigliere al parlamento parigino, titolare della cattedra di diritto civile ad Avignone, morto in quella città nel 1552. Cfr. E. Picot, *Les italiens en France au XVI-ème siècle*, Bordeaux, 1918, ristampa anastatica: Roma, Vecchiarelli editore, 1995, pp. 101, 275, 278, 279.

nombre des hystoires Grecques & des livres latins, que non pas des Italiens & Toscans & que ceulx qui peuvent rendre jugement sur cecy tiennent & confessent que notre cothidien language se reange plus facilement en traduction avecques le Grec que avec le Latin tant pour la maniere de parler comme pour la proximité de plusieurs motz, accentz & prononciations, il fault bien qu'il s'ensuye necessairement que le Toscan filz ains  du Latin, n'est moins facile a tourner en nostre commun parler que le Latin mesmes ou le Grec...

Sia per l'editore che per il traduttore la nuova versione si mette cos  in netto contrasto con le edizioni precedenti, che tuttavia dovevano ancora farle la concorrenza e forse addirittura minacciare la sua circolazione, se i promotori della nuova iniziativa sentivano l'esigenza di screditare esplicitamente gli sforzi dei predecessori, e di avvertire i lettori. Antoine Le Maçon ricorda quindi:

quelque telle quelle traductions d'aucuns qui se sont vouluz mesler de le traduire, qui y ont si mal besongn  qu'il n'est possible de plus. Et eulx pensans que ceste traduction feust le mielux qu'on eust sceu escrire en Francoys, ont voulu ainsi inferer, qu'on ne le sceut mieux rendre en nostre langue, qu'il estoit en ladictre traduction...

ma anche in questo caso l'editore   più esplicito:

Si ne devez ignorer que le present *Decameron* (c'est à dire – affin que les dames & le commun peuple l'entendent – *Les dix journées* de Bocace) a est  pieça traduit par quelques ungs qui eussent mieulx fait de cacher leur ignorance ou sacrilege & impieté par eulx commiz en dechirant & mettant en pieces & par lopins la dignit  de ce beau livre, que d'entreprendre chose autant mal seante   eulx comme deplaisante à tous ceulx qui y voudront lire en conferant ceste traduction à la leur. Quoy faisans – ie me persuade & assure – que chascun de vous y trouvera telle difference comme d'ung fin or à XXIII karatz à une cendrée d'argent qui ne tient que huit ou neuf deniers; ou bien (ainsi que l'on dit communement) autant à dire que d'ung clair voyant à un borgne ou d'ung borgne   ung aveugle.

Il tentativo di screditare la concorrenza riaffiora ancora nell'edizione lionese del 1560 uscita dai tipi del benemerito e famoso Guillaume Rouille. Dopo aver affermato che il *Decameron*  

le plus beau & plus estimé livre Toscan pour le subiect & matières dont il parle, que iamais ayt est  fait en Italie par Bocace ne autres quelconques de sa nation

l'editore ritorna sulla

richesse & abondance de notre vulgaire François [...] si bon, si courtisan & si bien representé que les cachées richesses & incongneu ornement de notre bien parler se peuvent non conferer seulement, ains aussi preferer à toutes les autres estrangères

per ribadire, riprendendo lo scherzo sul nome del traduttore:

Je m'arresteray à vous ramener en conte l'autre traduction du vieil temps, car elles estoit de si peu de merite que i'estime que nul homme de bon esprit ne voudroit maintenant la regarder seulement par le titre, aussi que je pense qu'elle ayt pris telle fin que l'on pouvoit attendre d'elle après ceste-ci qu'un très expert Maçon a si bien fondée & bastie qu'elle n'est point pour se demolir à iamais...

La concorrenza non sembrava quindi essere cosa da poco e troppo frettoloso sembra in effetti il giudizio di coloro che credettero al successo incontrastato della nuova traduzione, la quale avrebbe immediatamente sostituito e soppiantato quella precedente. Le cose dovettero andare diversamente, se in *Les joyeuses narrations advenues de nostre temps*, pubblicate a Lione nel 1557 e ripubblicate ancora nel 1596, le novelle tratte dalla vecchia versione superano di numero quelle provenienti dall'edizione più recente,⁴ se continua ininterrotta la circolazione dell'antica versione moralizzata della novella di Griselda (*Decameron*, X, 10), mentre una bella tiratura della traduzione di Le Maçon, effettuata da Plantin nel 1559, si vende così male che nel 1562 quasi 500 copie vengono smerciate come fondi di magazzino.⁵ Del resto non poteva forse andare diversamente, dato che la tradizione era già divenuta ben salda, grazie anche alla pubblicazione di novelle separate, rifacimenti in versi e in forma teatrale.⁶ Il *Decameron* nella sua antica veste francese – riproposta più volte al pubblico – esce ancora nel 1541, avendo servito come una delle fonti principali sia per il compilatore del *Parangon de nouvelles honnestes et delectables* del 1531, che

4] *Les joyeuses narrations advenues de nostre temps*, Lyon, B. Rigaud i J. Sangrin, 1537; cfr. L. Sozzi, *Boccaccio in Francia nel Cinquecento*, in: *Il Boccaccio nella cultura francese*, cit., p. 278, n. 182.

5] A proposito cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard 1982, pp. 99-106; L. Voet, *The Plantin Press (1555-1589)*, Amsterdam, Van Hoes, 1980.

6] Cfr. P. Chavy, *Les traducteurs d'autrefois (Moyen Age et Renaissance)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

per Nicolas de Troyes e il suo *Grand parangon des nouvelles nouvelles* del 1536.⁷

Evidentemente, la differenza – voluta e ribadita – tra la tradizione precedente e la nuova edizione del 1545 imponeva anche l'impellenza di riprendere gli argomenti relativi all'aspetto morale dell'opera. Le versioni anteriori, munite di varie moralità e commenti, sembravano aver già adattato lo spirito boccacciano alle esigenze e alle aspettative dei lettori francesi, nonché pacificato le esitazioni e i dubbi dei “curatori delle anime”. Ora si trattava di dimostrare che la nuova prospettiva entro cui veniva collocato il *Decameron* non comprometteva per niente la sua utilità come strumento di perfezionamento, anche se il valore didattico sembrava assumere delle caratteristiche nuove e moderne. L'argomentazione moralizzante si ritrova nella maniera più generica e ancora più convenzionale nel *Privilegio del re*:

affin que par la communication & lecture dudict livre les lecteurs d'icelluy de bonne volonté puissent y acquerir quelque fruit de bonne edification. Mesmement pour congnoistre les moyens de fuyr a vices & suyvre ceulx qui induisent à honneur & verité...

mentre la difesa vera e propria – dopo qualche accenno da parte del traduttore che sembra imitare Boccaccio nel prevenire le accuse – viene affidata a Emilio Ferretti, il quale considera il *Decameron* un “libro non necessario, ma ricco, utile & vario”, che “lasciato l'argomento degli apologhi & de le favole & fondatosi ne la verità” mostra l'incoerenza della fortuna, la varietà delle genti e dei costumi, la grandezza dell'opera di Dio, la saggezza che gli uomini trovano nell'esperienza dei viaggi. Vi si possono inoltre trovare sentenze serie, importanti e utili, e nulla che nella sua esperienza personale sia mai stato stimolo a agire disonestamente, ma al contrario, molti sono stati gli spunti utili per comprendere alcuni difetti che neanche gli amici gli avevano fatto vedere. Tutti poi si richiamano a Margherita di Navarra, al suo “bon jugement acompaigné de l'auctorité” e alla “grandeur de tant favorable protection, soustien & adveu”.

7] Cfr. H. Hauvette, *Etudes sur Boccace (1894-1916)*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968 (ristampa anastatica a tiratura limitata), p. 226; si veda p. es. *Le Cameron autrement dit Les Cent nouvelles composées en langue latine [sic!] par Jehan Boccace et mises en françoys par Laurent de Premierfait*, Paris, Alain Lotrian, 1537. Cfr. inoltre *Le parangon de nouvelles honnestes et delectables à tous ceulx qui desirent veoir et ouyr choses nouvelles et recreatives soubz umbre et couleur de joyeuseté*, Lyon, Romain Morin, 1531.

Sottolineando le qualità eccezionali della nuova iniziativa editoriale, i curatori del volume non si rivolgono ad un pubblico particolare, al contrario. Da una parte essi alludono all'ambiente di Margherita di Navarra e ai lettori colti, in grado di valutare giustamente la distanza che separa la nuova edizione dalle precedenti, nonché di apprezzare la serietà e l'impegno del traduttore, la fedeltà all'originale e i pregi artistici della sua versione. Dall'altra parte essi sembrano prendere di mira le "commun peuple" e le diverse preferenze letterarie di quelli che cercano una lettura edificante (o almeno vogliono avere la garanzia di non incorrere in testi pericolosi) o di coloro per i quali le lodi della lingua francese sono il primo riconoscimento del fatto che un prodotto di casa propria non è inferiore ai migliori prodotti d'importazione. Tuttavia, alla nuova traduzione sembra possibile attribuire una collocazione più precisa, grazie appunto al contrasto in cui essa si pone rispetto alle altre versioni delle novelle del Boccaccio pubblicate in quell'epoca in Francia. Infatti, le varie edizioni del *Decameron*, che in realtà si rivolgono a categorie di lettori ben distinte e rispondono a diverse funzioni, esigenze, culture e interessi, si possono suddividere, in linea di massima e per comodità tipologiche, in tre gruppi.

Il primo è essenzialmente quello che si fonda sulla traduzione, col tempo fortemente rimaneggiata, preparata nel 1414 da Laurent de Premierfait.⁸ Sin dall'inizio si tratta di una tradizione in cui sono ammissibili e presenti vari interventi del traduttore. Laurent de Premierfait vuole rendere il testo non solo più facilmente accessibile ai lettori per i quali lavora, ma anche comprensibile in tutti i suoi dettagli; perciò lo adatta alle abitudini del pubblico ricorrendo ai procedimenti che esso è solito riscontrare nei testi che legge o ascolta. Sono precisazioni spazio-temporali, concretizzazioni e aggiunte di dettagli, passi eruditi o brevi moralizzazioni, in cui il più delle volte il traduttore si sofferma su punti che riguardano le scelte, i problemi e i valori (avarizia, ricchezza e saggezza, giustizia, amicizia, ecc.) nei quali più direttamente si potevano rispecchiare i suoi destinatari, cioè prima l'ambiente della corte borgognona

8] Cfr. P.M. Cucchi, *The First French «Decameron»: Laurent de Premierfait's Translation and the Early French 'Nouvelle'*, in: *The French Short Story*, ed. P.A. Crant (French Literature Series – 2), Columbia, University of South Carolina Press, 1975, pp. 1-14; G. Di Stefano, *Dal «Decameron» di Giovanni Boccaccio al «Livre des Cent Nouvelles» di Laurent de Premierfait*, in: *Boccaccio in Europe* (proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975), ed. G. Tournoy, Louvain, Leuven University Press, 1977, pp. 91-110. Sulla figura del traduttore cfr. R.C. Famiglietti, *Laurent de Premierfait: the career of a humanist in early fifteenth-century Paris*, "Journal of Medieval History", 9 (1983), pp. 25-42.

e poi altri personaggi ricchi e potenti. È dunque una traduzione che rimane essenzialmente fedele all'originale, ma che si potrebbe qualificare come testo "commentato".⁹ In questa ottica non c'è lo spazio per far risaltare le qualità stilistiche e retoriche della narrazione boccacciana. Il testo francese sembra a volte piuttosto burocratico che letterario, e a tale effetto ha sicuramente contribuito anche il fatto che Laurent de Premierfait non lavorava direttamente sull'originale, ma si serviva di una versione latina intermediaria. Se ne scusava così:

et pour ce que je suis françoys par naissance et conversation, je ne scay plainement langage florentin qui est le plus preciz et plus esleu qui soit en Italie

sperando che "deux longs & griefs labours [de convertir] le livre des Cent nouvellés en latin et en françoys" rendono l'originale

le moins mal [...], en gardant la verité des paroles et sentences.¹⁰

Se tale scelta "strategica" potrebbe già essere una spia della posizione secondaria attribuita allo stile della lingua volgare, questo approccio corrisponde per altri versi perfettamente alle dichiarazioni di Laurent contenute in altre sue opere. Infatti, nella traduzione di Cicerone (*Le livre de Tulle de Viellesse*, 1405) affermava:

pource que en langaige vulgar ne peut estre gardée plainement art de rhetorique, je useray de paroles et de sentences promptement entendibles et cleres aux liseurs et escouteurs de ce livre, sanz rien laisser qui soit de son essence. L'autre chose est que ce qui semble trop bref, je le allongeray, en exposant par mots et par sentences;

mentre nella seconda traduzione del *De casibus* del Boccaccio (1409) scriveva riferendosi alle modifiche introdotte rispetto alla sua prima versione (1400):

Aussi peut ung potier casser et rompre aulcun sien vaissel, combien qu'il soit bien fait, pour lui donner autre forme qui luy semble meilleure. [...] Les livres latins

9] Cfr. P.M. Cucchi, *The First French «Decameron»*, cit., che ricorda i vari giudizi sul lavoro del Premierfait, qualificando la sua versione come "explained".

10] Cfr. L. de Premierfait, *Prologue du translateur du livre des Cent nouvelles de Jehan Bocace de Certald*, ms. della Bibliothèque Nationale di Parigi, B.N. fr. 129, ff. 1-4.

ditez et escritz par les philosophes, poètes et historiens enseignez en toutes sciences humaines sont moult loing et desservez de l'entendement que dame Nature donne communement aux hommes. Pour ce donc convient, ce me semble, que les livres latins en leurs translacions soient muez et convertis en tel langaige que les liseurs et escouteurs d'iceulx puissent comprendre l'effect de la sentence sans trop grant et trop long travail de entendement.¹¹

Queste osservazioni si potevano benissimo applicare anche al testo volgare di un autore come Boccaccio che godeva di una grande stima proprio come dotto moralista, “homme bien eseigné en science et histoires divines & humaines”.¹² Il traduttore lo confermava del resto espressamente:

...j'ay estendu le trop bref en plus long et le obscur en plus cler langaige afin de legierement entendre les matières du livre...

perché il *Decameron* è

moult autre et different des fables des poètes soient comiques et satiriques ou tragiques qui seulement servent aux delitz ou prouffis des personnes populaires [...] ou aux reproches ou diffames des personnes haultains ou moiens,

e vi si trovano “prouffis meslés de plaisirs honnestes”, visto che

combien que selon le hastif jugement de celui ou de ceulx qui sans precedente et longue consideration dient et pronocent leur sentence, les *Cent nouvelles* semblent plus servir à delectation que au commun ou particulier prouffit, neantmoins l'escouteur ou liseur qui longuement & meurement advisera le compte de chacune nouvelle, il trouvera es histoires racomptées plus profit que delict, car illec sont tous vices morsillés & reprins et les vertues et bonnes meurs y sont admonesteées & louées.¹³

A facilitare il compito del lettore serviranno poi non solo gli interventi diretti del traduttore all'interno del testo, ma anche i brevi *argu-menta* in cui verranno indicati determinati percorsi di lettura autorevolmente consigliati, e verrà suggerita una interpretazione dei singoli

11] Cito secondo P. Chavy, *Les traducteurs d'autrefois*, cit.

12] Cfr. L. de Premierfait, *Prologue du translateur*, cit.

13] Ivi.

racconti. Inoltre, allo stesso scopo servirà “la seconde partie de la table, la quele est de choses extraordinaires” e le indicazioni ai margini del testo, corrispondenti ai luoghi segnalati nella tavola.¹⁴ Accanto ad alcuni fatti straordinari (“de la mortalité qui fu à Florence”, “des songes”, “comment messire Thorel fu porté à Pavie par nigromancie”), ad alcune caratteristiche strutturali (“proheme de la seconde journée”, “la conclusion de l’acteur et sa reponce sur les reprehensions des envieux”) e alla critica del clero (“de la perversité des frères mendians”), vengono rilevati punti che potevano interessare il pubblico cortigiano ed aristocratico (“des officiers de court”, “des conditions des princes”, “de oublier melancolie”), soprattutto quelli relativi alla casistica amorosa (“de l’ardeur d’amours”, “des folz jaloux”, “de la difference qui est en l’amour des jeunes hommes et l’amour des anciens”, “de la subgection afferant de la femme à l’omme”, “argumens contre fol amour”, “de vraie amour”, “de vraie amistié”, “pour exhorter les dames à estre piteable à leurs amoureux”), ecc.

Su questa tradizione “aristocratica” s’innesta, a partire dal 1485 quando dalla bottega di Antoine Verard esce la prima edizione a stampa del *Decameron* francese, una vigorosa linea “popolaresca”. Mi rendo ben conto di tutte le riserve che deve suscitare la distinzione tra “aristocratico” e “popolaresco” in riferimento al campo letterario, soprattutto quando si tratta di un’opera come il *Decameron*.¹⁵ In questo caso mi riferisco soltanto al fattore esterno al testo che ne determina la circolazione (da una parte pochi e ricchi manoscritti, dall’altra edizioni popolari a buon prezzo), e si ripercuote sul suo carattere (interventi del compilatore o, successivamente, dell’editore, da una parte per rilevare punti significativi nell’ambito di una cultura di corte, dall’altra per ribadire l’aspetto didascalico dell’opera). Infatti, presentando il libro sul mercato e offrendolo ad un pubblico più ampio e meno colto, Verard compie alcune operazioni di carattere essenzialmente analogo a quelle effettuate anni prima da Laurent de Premierfait. Anch’egli vuole rendere l’opera più facilmente

14] Cfr. ms. 5070 della Bibliothèque de l’Arsenal di Parigi. A questa seconda parte della tavola segue ancora la terza “la quele est de chançons”. Il manoscritto risale probabilmente agli anni 1440-1450 (cfr. M. Debae, *La bibliothèque de Marguerite d’Autriche*, Leuven-Paris, Peeters, 1995, pp. 113-117, n° cat. 79) e appartiene alla stessa famiglia dell’B.N. fr. 129 e del Palat. 1989. Soltanto questi tre manoscritti presentano l’intero testo della traduzione del Premierfait.

15] Ho tentato di illustrare alcuni aspetti di questo problema nel mio studio *Amore tragico* (*Decameron, IV, 1*) e *livelli di cultura: dall’argomentazione al sentimentalismo*, in P. Salwa, *Raccontare in breve. Cinque studi sul racconto*, Varsavia-Roma, UN-O editore (Accademia Polacca delle Scienze, Conferenze 107), 1996, pp. 27-35.

accessibile ai lettori per i quali lavora e sottolineare quegli aspetti del testo che ritiene essenziali per i suoi destinatari. Anch'egli adatta perciò la raccolta di novelle alle abitudini del suo pubblico, ricorrendo ai procedimenti che esso è solito riscontrare nei testi che legge o ascolta. Visto tuttavia che si tratta di un pubblico diverso, diversi devono essere anche i procedimenti adottati. Anzitutto diversamente si presenta il personaggio dell'autore e l'impostazione generale della narrazione: non si evocano più i dolori di amori non corrisposti, bensì l'importanza di tutt'altra esperienza:

En considerant que les anciens philozophes & autres gens clerics dignes & approuvez ont dit que ouyr les ditz de plusieurs & lire plusieurs livres & tournoier par plusieurs pays & veoir plusieurs choses font l'omme devenir saige, pourveu que les choses qu'il a ouyes, leues & veues il vueille retenir & mettre en son entendement, je doncques Jehan Bocace simple d'esperit desirant la perfection de mon entendement qu'elle est de savoir ainsi come tous hommes naturellement le desirent ay voulu par plusieurs parties des pays habiter affin que aucune chose ie peusse veoir et retenir qui me peust prouffiter. Si tounay tant par ung pays & par autre que arrivay en la noble cité de Florence parties d'Ytalie...¹⁶

La cornice subisce importanti modifiche: spariscono alcuni elementi dell'elaborata struttura del *Decameron* (fra cui la distinzione tra il *Proemio* e l'*Introduzione*, la descrizione della peste, l'introduzione alla quarta giornata), forse perché portatori di messaggi troppo complessi e di arte troppo sofisticata, mentre la descrizione delle singole giornate dopo un primo ampliamento con dialoghi "teatralizzati" si riduce a poche formule ripetitive e schematiche. Meno chiara risulta la suddivisione in giornate e ridotte vengono pure le ballate, anche se all'interno delle novelle vengono aggiunti lunghi passi in rima per segnalare momenti di particolare importanza, tensione emotiva o solennità. Ad ogni novella viene aggiunto un commento morale, spesse volte con accenti popolari.¹⁷ Così l'opera del Boccaccio non è in realtà altro che un pretesto per un discorso che si stacca sempre di più sia dall'originale italiano, sia dalla stessa traduzione di Laurent de

16] *Le Decameron de Messire Jehan Bocace florentin traduit en françoys par Maistre Laurens*, Paris 1485, par Antoine Verard, f. aii r^o-v^o.

17] Cfr. il mio articolo *L'art de vivre et la leçon de vie – Boccace et son adaptateur (Verard, 1485)*, in "Studi Francesi", 73 (1981), pp. 73-82.

Premierfait. Il distacco e la confusione crescono con le edizioni successive.¹⁸ Il processo sembra analogo a quello che si può notare nella storia di Griselda (*Decameron*, X, 10) che ha pure una sua circolazione indipendente, la cui origine è nella versione latina del Petrarca. Al racconto viene imposta una suddivisione in capitoli schematica e “teatralizzata” (“la requeste que les barons & chevaliers firent à leurs seigneur”, “la responce du marquis”, “la première tentation que le marquis fit à sa dame”, “la responce de la dame à son seigneur”, “la responce de la dame au sergeant”), e con ciò l’operetta diventa al medesimo tempo

très noble mirouer de vertu de patience d’obedience de vraye humilité & de constance, auquel se doivent mirer toutes dames mariées voulans & desirans faire leur devoir en mariage envers Dieu et leurs maris pour avoir l’amour de Dieu & de leurs seigneurs & maris et pour avoir la louenge & honneur de tout le monde & comme elles le doivent faire & y sont tenues

e

histoire descrite à la memoire des hommes & non tant seulement affin que les dames & matrosnes de nostre temps doivent ensuyvir la patience de ceste noble dame, laquelle patience semble estre impossible à porter, mais a celle fin que les lecteurs de ceste histoire se doivent bien efforcer d’avoir loyauté, amour & constance envers Dieu, ainsi que ceste noble dame fist envers son mary, combien que – comme dict saint Jacques l’appostre – Dieu ne tempte pas les gens [...] mais aulcunefois Dieu consent que nous ayons souvent des adversitez & maintes tribulations affin que par les tribulations continuelles nostre propre fragilité nous soit monstrée & de tout bien cogneue.¹⁹

18] I due titoli *Le Decameron* e *Le livre des cent nouvelles* confluiscono nella versione *Le livre de Cameron* e poi *Le Cameron*; dalla formula “lequel livre compila et escript Jehan Bocace de Certald, et depuis translaté de latin en françoys par maistre Laurens de Premierfait” nascono quelle in cui si dichiara: “le quel livre ja pieça compila & escript Jehan Bocace de Certald en latin, depuis a esté translaté en françoys par maistre Laurent” e poi “Le Cameron autrement dit Les Cent nouvelles composées en langue latine par Jehan Bocace et mises en françoys par Laurent de Premierfait”; cfr. le edizioni di Jean Petit, Paris, 1534 e 1537.

19] Cfr. *La grande et merveilleuse patience de Grisilids fille d’ung pouvre homme appelé Janicolle du pays de Saluces*, Lyon, Claude Nourry 1525 e *Histoire memorable et delectable à lire à toutes personnes en laquelle est contenu la patience de Gryselydis femme du Marquis de Saluces*, Paris, Noël Le Coq, 1571 (?).

È a questa tradizione, che proponeva ormai un *Decameron* deformato, manipolato, strumentalizzato da diversi editori, e non più la versione originale di Laurent de Premierfait, che si oppone il secondo gruppo di edizioni, in cui si legge la traduzione di Antoine Le Maçon citata all'inizio. Tuttavia, per definire la sua portata mi sembra utile ricordare un altro corpus di riferimento: un terzo gruppo – da collocarsi in un certo senso all'opposto del primo – costituito da edizioni che difondevano l'arte del Boccaccio tra i lettori francesi. Infatti, è lecito supporre che la spinta per l'iniziativa di Le Maçon – benché riportata dallo stesso traduttore ad un suggerimento di Margherita di Navarra – fosse partita da una insoddisfazione più diffusa nell'ambiente colto che si riuniva attorno alla regina. A provocarla dovevano concorrere motivi molteplici: certamente la nuova consapevolezza dei requisiti cui doveva corrispondere una traduzione e la consapevolezza dei progressi e della perfezione che la prosa francese aveva raggiunto nei decenni precedenti,²⁰ ma sicuramente anche l'ammirazione per l'arte del Boccaccio, conosciuta e gustata nella lingua originale. Varie testimonianze confermano una diffusa conoscenza e un successo mondano della lingua toscana in Francia, e se una parte non trascurabile della fortuna francese del Boccaccio si fonda appunto sulle edizioni in italiano, la gloria spetta ad uno degli editori più benemeriti in questo campo, Guillaume Rouille (Guillaume Rouillé, Guglielmo Rovillio), cui dobbiamo varie edizioni del *Decameron* toscano e francese.²¹ Fra il 1546 e il 1583 dai tipi di Rouille sono uscite ben 53 edizioni in italiano (fra l'altro

20] Guillaume Rouille, infaticabile promotore di autori italiani (cfr. la nota successiva), scriveva così all'apertura del volume in cui presentava la nuova versione francese del *De mulieribus claris* del Boccaccio: "puisque la langue françoise [...] est aujourd'huy, comme l'on voyt manifestement, beaucoup plus polie, douce & enrichie qu'elle n'estoit pas au temps de la première traduction: laquelle est à la verité non seulement rabouteuse & très aspre, mais pauvre, difficile & entropuë, plustost par le malheur de ce temps-là, non encores bien debarbarisé & par le vice des copies latines, toutes par ci-devant corumpus & gastées des indoctes escrivains ou de la negligence de ceux qui les faisoient imprimer que par aucune faute de traducteur" (cfr. Bocace, *Des dames de renom*, nouvellement traduit d'Italien en langage françoys, Lyon, Rouille, 1551; la versione francese è stata preparata in base alla traduzione dal latino in toscano di Lucantonio Ridolfi, cfr. più avanti, n. 25).

21] A proposito di questo famoso editore lionese, cfr. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, IX (reprint 1964-65), pp. 13-411; E. Picot, *Les français italianisants au XVI-ème siècle*, Paris, Champion, 1906-1907, tome I, pp. 183-220; N. Zemon Davis, *Publisher Guillaume Rouillé, Businessman and Humanist*, in: *Editing XVI-century Text*, ed. R. J. Schoede, Toronto, University of Toronto Press, 1966, pp. 72-112. Rouille è stato fra l'altro anche l'editore della versione francese di Straparola (*Les facecieuses nuictz du seigneur Ian François Straparole. Aveq les Frables & Enigmes, racontées par deux jeunes gentilshommes & dix Dameoiselles. Nouvellement traduittes d'Italien en Françoys par Ian Louveau*, Lyon, 1560).

Dante, Petrarca, Ariosto, Castiglione, Giovio, la traduzione italiana delle Sacre Scritture),²² in cui spesso si fanno gli elogi della lingua toscana assecondando il parere di molti:

la purità et la dolcezza della lingua toscana pare che sia di presente salita in tanto pregio, che doppo la greca et la latina i toscani medesimi, studiandola, s'ingegnano ogni giorno di renderla più bella; i letterati stranieri l'ammirano et, come l'hanno fatto l'Ariosto, il Bembo e il Sannazzaro nei loro scritti, cercano di imitarla; et insomma non si trova natione cui non piaccia quasi ogni opera composta più tosto in toscano che in altra lingua, la quale cosa cognosco io essere ogni di più vera nel fare stampare et mandare fuori i miei libri.²³

Nel 1555 usciva in formato piccolo e maneggevole il suo *Decamerone*

“nuovamente stampato con un raccoglimento di tutte le sentenze [...] aggiunteci le annotazioni di tutti quei luoghi che di queste *Cento novelle* da Monsignor Bembo per osservatione & intelligenza della Thoscana lingua sono state nelle sue prose allegati”.

Dalla lettera di Jean-Baptiste Du Four,²⁴ che precede il testo dell'opera e in cui, secondo le usanze dell'epoca, si fa l'elogio dell'edizione, veniamo a sapere che gli intenditori si stupivano già che

avendo il Roviglio stampato Dante, il Petrarca & il Cortigiano & altri belli libri Toscani, in quelli suoi piccoli e belli caratteri, non facessi il simile del *Decamerone* del Boccaccio, acciò che tante Principesse e Damigelle potessino più comodamente servirsene.

Il Du Four ricordava anche l'interesse del suo ambiente per la lingua toscana:

sendo hoggi la nobiltà Franzese molto della Thoscana lingua studiosa [...] sarebbe opera gratissima a tante nobili Donne della Corte e tante Principesse, che non solo se ne dilettono, ma ne hanno perfetta cognizione, come nel mio stare alla Corte avevo inteso,

22] L'editore aveva fatto un lungo soggiorno in Italia e per moltissimo tempo, dopo essersi stabilito a Lione, rimase strettamente legato alla tipografia dei Giolito.

23] Lettera a Caterina de' Medici in *Discorso della religione antica dei romani composto in francese dal S. Guglielmo Choul*, Lione, Rovillio, 1559.

24] A proposito di questo personaggio, cfr. E. Picot, *Les français italianisants au XVI-ème siècle*, cit., tome II, pp. 4-17.

facendo poi una lunga lista dei nomi di persone che la padroneggiavano stupendamente:

infra le altre Madama Margherita, unica sorella di questo invittissimo Re, [...] il simile aviene di Madama de Monpensier, Principessa di reale sangue, [...] Duchessa di Castro, [...], Madama di Brun [...], Madamigella di Teligny, [...] Madamigella di Montigni, Madamigella d'Avogord & l'altra d'Humières...

e ancora numerose altre. Per l'autore della lettera l'intento dell'editore non era solo quello di compiacere alle persone citate, ma pure quello di

aiutare, in quanto per lui si poteva, lo studio della nobiltà Franzese nella lingua Toscana, acciò che non pure le Principesse & Dame della Corte habbino in apparare quella lingua maggiore comodità, ma tante altre che per il Regno ne sono, che non solo la intendano & parlano bene, ma anchora leggiadrissimamente la scrivano.

Senza alcun dubbio con questa sua impresa editoriale Rouille si rivolgeva al pubblico francese. Lui stesso nella dedica *Ai Lettori* si dichiarava un francese orgoglioso della “bellezza & leggiadria della lingua nostra” e affermava di voler “giovare a quegli della mia nazione”. L'ottica francese traspariva anche là dove tornava a parlare delle qualità del toscano:

et fra questi [amatori et apparatori della lingua toscana] molti senza dubbio ne ha oggi la Francia, ai quali più che ad altri intendo io di arrecare & commodità & giovamento, essendo certissimo che essi non meno degli altri italiani questa lingua sapere desiderano & compiutamente apparare la potranno. [...] Anzi, credo io che in ciò fare molto miglior modo i nostri Franzesi che gl'altri Italiani & più agevolezza ci troveranno: perciò che essendo essi in una lingua alla Thoscana & differente & assai lontana nati, non potranno la loro con questa mescolare, ma pura, sì come ella è, da buoni libri apprendendola, vaga & gentile, la saperranno poi & ragionare & scrivere.

Nell'edizione di Rouille il *Decameron* e il suo autore sono trattati con il massimo rispetto, quello che si riserva a un grande classico. Il testo è accompagnato da un ampio apparato composto da: *Vita di M. Giovanni Boccaccio brevemente descritta*, *Raccoglimento di tutte le sentenze usate dal Boccaccio*, *Alcune belle forme di scrivere et epiteti usati da M. Giovanni Boccaccio nel suo 'Decamerone'*, *Annotazioni di tutti quei luoghi del 'Decameron' che da M. Bembo per osservazione*

& intelligenza della lingua Thoscana sono nelle sue prose stati allegati e, infine, Versi in lode di M. Giovanni Boccaccio. Ciò nonostante l'editore ritiene ancora necessario scusarsi con il suo pubblico e promettere qualcosa di più in futuro:

Non vi maravigliate, giudiziosi lettori, se con questa impressione non vi habbiamo tutte quelle cose date, che nel principio della presente opera vi promettemo, perciò che havendo poscia riguardo havuto che il volume non divenisse troppo più grande di quello che alla picciolezza di questa nostra lettera par si convenga, dovere essere ben fatto ci avisamo, se, datavene hor parte, il rimanente poi altra volta in maggior forma di lettera stampando alle nostre promesse compiutamente sodisfacessimo.

Altrove sembra giustamente orgoglioso della sua fatica:

per giovare a quegli della mia nazione massimamente, ci ho aggiunto un raccoglimento & una scelta quasi di fiori pur del suo bellissimo giardino colti, li quali, a chi usare scrivendo gli saperrà, gli potranno & dolce & honorato frutto partorire: essendoci sentenze così a gravi come a piacevoli materie accomodate; la quale fatica doverrà, s'io non m'inganno, senza dubbio di molto giovamento essere, perciò che tutte le belle sentenze & belle forme di scrivere, rappresentandosi tutte insieme in brieve raccolto dinanzi gli occhi, daranno agevolezza a chi usare le vorrà di trovarle, le quali forse, essendo per tutta l'Opera sparse, al bisogno dimenticare si sariano potuto facilmente.

Guillaume Rouille non era tuttavia l'unico ideatore dell'apparato, il quale in realtà conteneva

molte sentenze, forme di dire & regole della lingua Toscana, state già da Messer Luc'Antonio Ridolfi, gentilhuomo non meno litterato che di intero & saldo iuditio & molto della lingua Toscana osservatore, nella sua prima giovanezza notate & raccolte in un quinterno, appiccato a un *Decamerone* che gli accattò da lui [Rouille dal Ridolfi] per servirsene nella corretione di questo (quantunque ad altri sia paruto poi altrimenti fare) & assieme la vita di esso Boccaccio dal medesimo Ridolfi composta...

Lucantonio Ridolfi gli era amico e collaboratore, e non sembra che i suoi appunti fossero stati utilizzati contro la sua volontà (o almeno l'incidente non ha provocato rotture o conflitti clamorosi).²⁵ Senza il

25] A proposito di questo personaggio, cfr. E. Picot, *Les français italianisants au XVI-ème siècle*, cit., tome II, pp. 19-26. Si veda pure la n. 20, qui sopra.

consenso del Ridolfi, Rouille aveva probabilmente utilizzato i suoi appunti – secondo quanto ammette lui stesso – qualche anno prima, preparando un’edizione del Petrarca,²⁶ ma aveva trovato un sotterfugio per esprimere la sua dedizione al collaboratore:

volendo cominciare a dimostrarvi colli effetti la stima che io fo di compiacervi in tutte quelle cose che conosco esservi grate, [...] a voi ho voluto indirizzarlo, sì per essere stato di questa mia impressione, come ho detto, la prima cagione & essere congiunta la vostra tavola, la quale in questo modo rendendovi, non vi potete a ragione più di me dolere, come per ricompensarvi in quel modo che io posso di quella affezione che per vostra naturale bontà veggo che mi portate grande.²⁷

Preparando l’edizione del *Decameron* Rouille ha sfruttato evidentemente quell’esperienza, che a ragione poteva considerare positiva. Tuttavia essa non rappresentava l’unico modello di cui si era servito. Infatti, accanto all’apparato situato “all’esterno” del testo boccacciano, a chiarire il senso delle novelle servono le brevi allegorie e i proverbi che accompagnano direttamente tutte le narrazioni. È un procedimento ripreso quasi sicuramente dalle edizioni veneziane del Giolito: in quella del 1542 il testo del *Decameron* è accompagnato dalle note che chiariscono il senso dei singoli vocaboli e delle espressioni toscane; in quella del 1546 viene inserito l’apparato critico che riporta inoltre lezioni alternative e i primi riassunti delle narrazioni; in quella del 1552 le “allegorie” uguali a quelle che più tardi utilizzerà Rouille. Nell’atteggiamento di Rouille non c’è nulla di sorprendente: in varie occasioni l’editore lionese dichiarava *expressis verbis* il suo rispetto filiale per il Giolito, dal quale probabilmente aveva lavorato in Italia e al quale lo legavano varie iniziative professionali comuni.²⁸ Del resto l’esperienza del Giolito veniva sfruttata anche da altri editori italiani: nell’edizione cinquecentesca di un *Decameron* in ottava rima ogni novella sarà accompagnata da un riassunto, un’allegoria e un proverbio, e ogni giornata dalla lista di epiteti caratterizzanti le protagoniste e da un sonetto.²⁹

26] Nel 1550 in cui – a quanto pare – sono uscite ben due edizioni delle poesie petrarchesche; una è stata ristampata ancora nel 1551. Altre edizioni sono seguite nel 1558, 1564 e 1574. Gli appunti di Ridolfi si trovano nella *Tavola di tutte le rime dei sonetti e canzoni del Petrarca, ridotte coi versi interi sotto le lettere vocali*, Lione, Rovillio, 1574.

27] *Dedica a Luc’Antonio Ridolfi* nell’edizione del Petrarca datata l’11 gennaio 1551.

28] Cfr. H. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise*, cit.

29] Cfr. *Le Cento novelle da Messer Brugianino dette in ottava rima*, Venezia, Marcolini, 1554. A proposito si veda R. Alhaique Pettinelli, *Modi di ricezione dell’oralità nelle «Cento novelle» di Vincenzo Brusantino*, in M. Beer et al., *La novella, la voce, il libro. Dal ‘cantare’ trecentesco*

A quel capitolo della fortuna francese del *Decameron* appartiene sicuramente anche il *Ragionamento havuto in Lione da Claudio de Heberberè gentil'buomo francese & da Alessandro degli Uberti gentil'buomo fiorentino sopra alcuni luoghi del 'Centonovelle' del Boccaccio*, pubblicato da Rouille come pendant all'edizione della raccolta boccacciana (i luoghi commentati vi "si ritrovano secondo i numeri delle carte del *Decamerone* stampato in Lione in piccola forma da G. Rovillio l'anno 1550").³⁰ L'autore ne era probabilmente lo stesso Lucantonio Ridolfi e vi riaffiorano gli stessi motivi e addirittura le stesse formule ed espressioni usate prima. Il gentiluomo francese si trova

introdotto in camera di Madama Margherita, unica sorella del nostro invittissimo Re, ove spesse volte molti valorosi signori & Dame d'alte virtù dotate adunare si sogliono di cose alte ragionando & degne

e in quell'ambiente

havendo in una volta tra l'altre udito non pur lei [Margherita], ma molti d'essi Signori & Dame non solo ragionare lungamente con somma leggiadria in questa favella [toscana], ma leggere anchora con gratia grandissima alcune cose in questa medesima lingua scritte

si sente

dalla dolcezza & gravità di questa favella l'animo sì fortemente commuovere che anchora che io sia nato in una lingua molto ornata & copiosa, mi nacque nondimeno [...] un desiderio maraviglioso di perfettamente saperla & ragionare & scrivere.

Per imparare il toscano, il francese si fornisce di libri italiani

la qual cosa & con l'opera & con l'aiuto d'un cartolaio italiano che in Parigi bottega tiene mi venne assai agevolmente fatta

alla penna narratrice barocca, Napoli, Liguori, 1996, pp. 117-136 e Id., *Vicende editoriali attorno a «Le Cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima»*, in: *Scritture di scritture. Test, generi e modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati, M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 307-324.

30] Il volume è apparso per la prima volta nel 1557 ed è stato rimesso in circolazione tre anni più tardi con un frontespizio diverso (*Ragionamento [...] sopra alcuni luoghi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio non stati infino a qui dagli spositori bene intesi*). Cfr. sopra, p. 85, n. 11.

cercandovi

non solamente honestissimo piacere, ma etiandio utilità non mediocre, leggendo il chiaro valore che alle illustri persone è richiesto & i lodevoli costumi che ai virtuosi huomini sono convenienti.

In tal modo il Boccaccio torna ad essere “huomo di gran dottrina & di sommo giudicio”, la cui opera merita il massimo rispetto e verrà in parte commentata dall'autorevole fiorentino. Riferendosi alle discussioni tenute “nella bottega del nostro Rovillio”, questi dichiara:

ne ardirei io – se ben Fiorentino sono & stato già pur qualche poco del Boccaccio studioso – le sue sentenze, parole & periodi così agevolmente & così spesso manomettere & ricorreggere come voi hora interrogandomi dimostrate che altri fatto habbia, parendomi che e' si debba senza dubbio essere molto ritenuto & avere somma, per dir così, religione di porre le mani negli antichi scritti de' lodatissii huomini & savissimi, come il Boccaccio veramente fu, senza chiarissima cagione & senza il consiglio di molti valenti huomini di questa lingua intendenti.

Nel chiarire i luoghi difficili e nell'indicare le lezioni corrette del *Decameron*, il fiorentino di tanto in tanto ricorre a giudizi di valore (eleganza, leggiadria, forza d'espressione, onestà), ma il più delle volte il suo discorso è centrato su informazioni concrete, di carattere storico, geografico, locale. È un'occasione per parlare di problemi filologici e per recensire polemicamente il lavoro degli editori italiani (riservando ripetute lodi alla giunta del 1527 che servì come base per l'edizione lionese di Rouille), nonché per illustrare il proprio programma improntato sull'equilibrio e sul buon senso: “né troppa severità, né troppa sottigliezza, ma somma amorevolezza e la verità”. L'amore e l'ingenuità (o la finta ignoranza) dell'interlocutore francese aggiungono qua e là un accento nuovo e forse leggermente provocatorio:

Ditemi, se attribuendosi all'Italia tutta in universale, oppure ad alcuna provincia o città d'essa in particolare, debba essere italiana, toscana o fiorentina quella lingua nominata, che hoggi è cotanto in pregio, non pure appresso di voi altri Italiani tutti, ma etiandio nella Corte del Cristianissimo & valorosissimo Re nostro & per tutta la Francia tra le nobili & ingegnose persone, si come anchora ho inteso in non punto minor pregio essere nella corte d'Inghilterra & in molte altre honoratissime Corti pur fuori d'Italia?

Ovviamente la risposta non verrà data, e il gentiluomo fiorentino riterrà opportuno sottolineare la differenza di prospettive:

Quelle cose che io v'ho oggi dichiarate sono in Firenze, o a chi ha bene in pratica la lingua Fiorentina, notissime tutte, onde se io non havessi ragionato con voi che Franzese siete & in città di Firenze molto lontana, sì come fatto ho, ne havrei con silentio molte passate, come per se medesime assai note, dubitando – se voi forestiero stato non fuste – che chi mai intendesse cotal mio ragionamento, non giudicasse che quello che v'ho hoggi detto, fusse se non del tutto soverchio, almeno troppo lungamente e forse scrupolosamente provato.

Così, sotto certi aspetti, la fortuna del Boccaccio in Francia sembra riacquistare – come dopo aver chiuso un cerchio – alcuni tratti che la caratterizzavano ai suoi inizi: il *Decameron* ritorna ad essere presentato in versioni ritenute filologicamente fedeli, ma bisognose di un commento, mentre il Boccaccio ridiventa dotto moralista e filosofo. La sua raccolta novellistica ritorna a circolare negli ambienti dotti e dell'alta cultura aristocratica. Il recupero di quelle caratteristiche avviene tuttavia senza compromettere l'arte del Certaldese; anzi, è il rispetto quasi "religioso" di ogni sua sentenza che sembra preoccupare principalmente gli editori. Rouille tenterà di trasferire questa esperienza pure alla sua edizione "tascabile" della traduzione francese di Antoine Le Maçon, in cui inserisce le allegorie esplicative di ogni racconto, analoghe a quelle dell'edizione italiana.³¹

La traduzione di Antoine Le Maçon sembra quindi collocarsi all'incrocio fra queste varie tendenze, o forse a metà strada tra la dotta raffinatezza da un lato, e il didattismo e il sentimentalismo popolare dal l'altro.³² Con l'andar del tempo i due "estremi" perdono tuttavia dell'importanza: la semplicità viene confinata alle edizioni da quattro soldi della Bibliothèque bleue, mentre il gusto toscaneggiante si nutre di edizioni italiane ed internazionali.³³ La fortuna francese del Boccaccio lo vuole soprattutto narratore brillante e *causeur joyeux*.

31] Ho potuto consultare unicamente quella del 1560. Altre edizioni sono del 1558 e del 1580.

32] Cfr. il mio *Amore tragico* (*Decameron*, IV, 1) e *livelli di cultura*, cit.

33] La mancanza di edizioni successive del *Decameron* italiano nel catalogo di Rouille potrebbe essere un indizio che l'iniziativa non ebbe un grosso successo. La raccolta del Boccaccio è invece apparsa più volte nell'Europa del Nord (ad Amsterdam e a Londra).

LA NOVELLA CLASSICHEGGIANTE DI TITO E GISIPPO (*DECAMERON* X, 8) E LE SUE TRASFORMAZIONI FRANCESI

“D al punto di vista della critica letteraria, nel *Decameron* non c'è una sola novella che non sia problematica” ha scritto lo studioso americano Reginald Hyatte in apertura di un suo saggio.¹ E possiamo aggiungere che dal punto di vista della critica letteraria non vi è probabilmente neanche una traduzione letteraria che non sia problematica. “Dire quasi la stessa cosa” sarebbe, secondo Umberto Eco, la parola d'ordine dei traduttori,² ed è appunto quel ‘quasi’ a suscitare la curiosità ed attirare l'attenzione dei critici. Nel caso dell'ottava novella della decima giornata del *Decameron* – la famosa novella di Tito e Gisippo – i problemi del genere si accavalcano in maniera esemplare.

Come si sa, si tratta dell'unico racconto che il Boccaccio abbia deciso di ambientare nel mondo classico. La sua trama, tuttavia, non risale ad una fonte classica, bensì a quelle medievali: alla *Disciplina clericalis*, in primo luogo, e forse, se si vuole dare retta al classico studio di Letterio Di Francia, anche ad un poemetto francese di Alexandre de Bernay intitolato *Athis et Prophilias*.³ Anche se rimangono dubbi su dettagli della trasmissione e su un eventuale ruolo di altri testi, rimane sicura la provenienza medievale, e più lontanamente orientale,

1] “From a literary critical perspective, none of the *Decameron's* novellas is unproblematical” (R. Hyatte, *Reconfiguring Ancient Amicitia Perfecta in the Decameron 10, 8*, “Italian Quarterly”, vol. XXXII, n. 125-126 (Summer-Fall 1995), pp. 27-37).

2] Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

3] Cfr. L. Di Francia, *Alcune novelle del «Decameron» illustrate nelle fonti*, “Giornale storico della letteratura italiana”, vol. XLIV, 1904, pp. 1-103 (in particolare pp. 33-56).

dell'intreccio. Nonostante ciò, le vicende narrate nella novella si iscrivono molto bene nell'ideale classico della perfetta amicizia, ideale tracciato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* o da Cicerone nel *De officiis* e nel *Laelius*. Perché il Boccaccio non abbia scelto esempi genuinamente classici, offerti per esempio anche da Valerio Massimo nei suoi *Facta et dicta memorabilia*, rimarrà il suo segreto d'autore.⁴

La trama si potrebbe riassumere molto brevemente. Al tempo di Ottaviano, due ricchi giovani, un romano e un ateniese, si dedicano insieme ad Atene allo studio della filosofia, e durante i tre anni di vita comune si legano in una forte e profonda amicizia. Ad un certo punto i parenti dell'ateniese gli scelgono una fidanzata, di cui però s'innamora perdutamente l'amico romano. La malattia d'amore diventa addirittura pericolosa per la vita dell'innamorato, il quale malvolentieri, dopo molti tormenti e sotto varie pressioni confessa la verità all'amico. Questi decide di cedergli la moglie e inventa uno stratagemma, per cui l'intero proponimento si realizza in segreto – soltanto i due amici sono al corrente di come stiano realmente le cose. Dopo qualche tempo il romano viene richiamato in patria e volendo prendere con sé la donna che ama, deve palesare tutto. Lo scandalo e l'indignazione vengono superati dopo un suo magistrale discorso, rivolto ai parenti della sua amata, in cui le promesse, le minacce e gli argomenti filosofici vengono sapientemente bilanciati. Passa ancora del tempo, l'amico ateniese, per vari motivi indipendenti da lui, viene ridotto alla povertà e bandito dalla patria. Egli si reca allora a Roma per cercare l'aiuto dell'amico, ma si vergogna di presentarsi apertamente alla sua sontuosa casa. Non riconosciuto, cade in preda alla disperazione, e quando diventa testimone di un assassinio, decide di assumersene la colpa per essere condannato a morte e in tal modo liberarsi una volta per tutte dagli affanni. L'amico lo riconosce per caso e per salvarlo prende su di sé la colpa dell'assassinio. A questo punto ricompare però il vero colpevole che confessa il suo delitto. Le strane vicende vengono a conoscenza di Ottaviano che decide di liberare tutti quanti, premiandoli della magnanimità di cui ognuno ha dato prova.

Boccaccio rielabora profondamente la materia fornita dalle fonti. La novella che ora prendiamo in esame oggi viene giudicata di solito assai severamente. "La lunga storia di Tito e Gisippo – scrive Victoria

4] Valerio Massimo servi come uno dei più consueti e più saccheggianti repertori di esempi a molti autori posteriori: a titolo d'esempio si veda la diffusissima raccolta di facezie di Ludovico Guicciardini, *L'ore di ricreazione*, a cura di A.-M. van Passen, Roma, Bulzoni, 1990.

Kirkham – [...] colpisce i lettori moderni come una delle novelle boccacciane meno riuscite”.⁵ Tuttavia non sempre fu così. Secoli fa la novella ebbe il privilegio di essere fra quelle poche che si meritavano una traduzione latina – cioè una nobilitazione e un’ampia circolazione non solo tra i dotti – forse perché gli umanisti tenevano in gran pregio la retorica, che svolge una funzione importantissima nelle vicende narrate dal Boccaccio.⁶ Infatti, sul piano narrativo sembra dominarvi il discorso quasi “forense” pronunciato dal protagonista – è l’allocuzione più lunga dell’intero *Decameron* – che si trova costretto a usare argomentazioni ben ponderate e calcolate, ma soprattutto efficaci, per difendersi dal processo e dall’eventuale condanna da parte di una radunanza ostile e offesa. Se la stessa retorica riscontra oggi meno applausi ed è comunemente considerata un esercizio freddo, cerebrale e piuttosto noioso, tuttavia anche per i critici moderni il racconto del Boccaccio supera artisticamente i suoi predecessori, rispetto ai quali esso presenta una costruzione dell’intreccio più logica, uno stile narrativo più schietto e sintetico, una maggiore cura di particolari realistici, il modo più efficace di rappresentare le emozioni e i moventi psicologici. Le analisi critiche più sottili scoprono nella novella vari riferimenti “in filigrana”, tramite allusioni e simboli, non solo alla tradizione classica ma anche a quella cristiana.⁷ Quel discorso sofisticato e nascosto può dare luogo a varie interpretazioni, anche contrarie, di cui non saprei essere in questa sede recensore; non si potrebbe, tuttavia, negare che esso faccia parte del messaggio boccacciano. Per Victoria Kirkham addirittura “Boccaccio ricrea per i moderni il mito classico dell’amicizia, l’ideale di stile ciceroniano e la filosofia della vita degli stoici”.⁸

5] “The long tale of Tito and Gisippo [...] strikes modern readers as one of Boccaccio’s least successful *novelle*.” (V. Kirkham, *The Classic Bond of Friendship in Boccaccio’s Tito and Gisippo* (*Decameron* 10.8), in: *The Classics in the Middle Ages: Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, a cura di A. S. Bernardo and S. Levin, Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies (Medieval & Renaissance Texts and Studies), 1990, p. 223.

6] L. Di Francia, *Alcune novelle del «Decameron»*, cit., ricorda due traduzioni latine: di Filippo Beroaldo e del cardinal Roberto Nobili. La traduzione di Beroaldo, pubblicata a Bologna nel 1492, diede inizio a una serie di versioni in varie lingue vernacolari: francese, inglese, tedesca, ma anche polacca e ungherese.

7] L.I. Needler, *Song of a Ravisbed Nightingale: Attitudes toward Antiquity in Decameron X, 8*, “The Literary Review”, Summer 1980, 23, 4, pp. 502-518.

8] “Boccaccio recreates for the moderns a classical mythos of friendship, a Ciceronian ideal of style, and a Stoical philosophy of life.” (V. Kirkham, *The Classic Bond of Friendship*, cit., p. 230).

Tutto ciò costituisce una vera sfida per ogni traduttore. Soprattutto quando egli non dispone facilmente di mezzi che possano uguagliare per raffinatezza o immediatezza quelli usati nel testo di partenza, né sul piano linguistico, né sul piano culturale. Le traduzioni nate in tali contesti costituiscono interessanti fenomeni letterari; tanto più che a volte esse riscontrano – anche oggi – molto successo presso il pubblico dei lettori.⁹ A questa categoria appartengono le prime due versioni integrali del *Decameron* in francese: quella di Laurent de Premierfait (1419) e quella di Antoine Vêrard (1485),¹⁰ il quale certamente utilizzò e saccheggì la prima, modificandola, tuttavia, e piegandola ai propri fini in modo tale da alterarne definitivamente la fisionomia. Al loro interno, la novella classicheggiante di Tito e Gisippo fa dunque parte di una numerosa famiglia di *narrations brèves*. Vedere quale uso facciano i traduttori e/o gli editori francesi del falso intreccio classico boccacciano, non sarà, spero, privo di interesse.

Mettendo a confronto i testi su cui vorrei che ci si soffermasse ora, sembra d'uopo rinunciare ad un raffronto dettagliato e sistematico delle singole frasi ed espressioni per il semplice motivo che i traduttori di quei tempi solo di rado seguivano l'originale fedelmente e da vicino, del resto senza porsi mai consapevolmente questo proposito. Si trattava piuttosto di rimaneggiamenti o adattamenti, conformi alle regole dell'epoca. Lo dichiarava del resto apertamente il primo traduttore francese del Boccaccio, il già menzionato Laurent de Premierfait, che in una delle sue introduzioni scriveva:

[...] a volte i libri latini, dettati e scritti da filosofi, poeti e storici, profondi conoscitori di tutte le scienze umane, sono molto distanti dalle capacità di

9] Soprattutto se si vuole intendere la nozione di traduzione in senso lato, che comprende p. es. le trasposizioni dal linguaggio letterario al linguaggio cinematografico, dei cartoni animati o dei fumetti.

10] I due personaggi che nella tradizione critica firmano le due traduzioni svolsero in realtà ruoli molto diversi: Laurent de Premierfait quello del traduttore, Antoine Vêrard quello dell'editore-imprenditore. Per quanto riguarda l'opera del primo fra gli studi più recenti cfr. A.D. Hedeman, *Translating the Past: Laurent de Premierfait and Boccaccio's «De casibus»*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2008; N. Labère, *Du jardin à l'étude: lectures croisées du «Décaméron» de Boccace et de sa traduction en 1414 par Laurent de Premierfait*, "Rassegna europea di letteratura italiana", n. 20, 2002, pp. 9–53, e S. Cappello, *Le prime traduzioni francesi del Decameron: Laurent de Premierfait (1414), Antoine Vêrard (1485) e Antoine Le Maçon (1545)*, in: *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 36–37: *Fortuna e traduzioni del Decameron in Europa. Atti del trentacinquesimo Convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, a cura di G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 201–217. Per quanto riguarda l'attività del secondo cfr. M.B. Winn, *Antoine Vêrard, Parisian Publisher, 1485–1512*, Genève, Droz, 1997.

comprensione che la natura dà comunemente alla gente. Perciò, dunque, mi sembra che i libri latini nelle traduzioni debbano essere cambiati e convertiti in un linguaggio che i lettori e gli ascoltatori possono capire senza troppo grande e troppo lungo lavoro d'intelletto.¹¹

E in altro luogo avvertiva:

alla meno peggio che ho potuto, salvaguardando la verità delle parole e delle sentenze [...] ho esteso il troppo breve in più lungo e l'oscuro in un chiaro linguaggio per facilitare la comprensione della materia del libro.¹²

Di fronte a questo, sembra più opportuno e più interessante focalizzare lo sguardo sulla “verità delle parole e delle sentenze”, e più precisamente verificare i risultati nel rendere efficacemente in traduzione le caratteristiche salienti della narrazione boccacciana: la logica degli eventi raccontati e la struttura narrativa della novella, le argomentazioni dei protagonisti, le loro motivazioni psicologiche e i riferimenti ad un più ampio contesto culturale. Tanto più che Laurent de Premierfait non ha lavorato sul testo originale del Boccaccio e dunque non ha avuto un contatto diretto con le sue frasi e le sue parole – con la sua “manifestazione lineare”, per usare la terminologia di Umberto Eco – ma, non conoscendo la lingua toscana, si è servito del tramite di una traduzione latina, opera di un oscuro frate Antonio d'Arezzo, preparata appositamente per fargli da “appoggio”, oggi perduta.¹³ Non sappiamo dunque a quale testo “materiale” si riferisse esattamente la sua versione francese. L'idea di tradurre in francese il

11] “[...] advient que les livres latins dictex et escriptz par les philosophes poetes et hystoriens bien enseignés en toutes sciences humaines sont moult loing de l'entendement que dame nature donne communement aux hommes. Pour ce, doncques, convient, ce me semble, que les livres latins en leurs translacions soient muéz et convertiz en tel langage que les liseurs et escouteurs d'iceulx puissent comprendre de la sentence sans trop grant et trop long travail de l'entendement.” (L. de Premierfait, *Le prologue du translateur*, in: J. Bocace, *Les cas des nobles hommes et femmes*, cito secondo ms. fr. 227 della Bibliothèque nationale de France, f. 1v).

12] “le moins mal que j'ay pu en gardant la vérité des paroles et des sentences... j'ay estendu le trop bref en plus long et le obscur en plus cler langage afin de legierement entendre les matières du livre.” (cfr. L. de Premierfait, *Prologue du translateur du livre des Cent nouvelles de Jehan Bocace de Certald*, cito secondo ms. fr. 129 della Bibliothèque nationale de France, f. 4v; anche se il prologo non si trova in tutti i manoscritti conservati, non mi risulta che ci siano dei chiari indizi per non attribuirlo alla penna del traduttore).

13] Cfr. H. Hauvette, *De Laurentio de Primofato, qui primus Joannis Boccacii opera quaedam gallice transtulit, ineunte saeculo XV*, Paris, Hachette, 1903.

Decameron nacque infatti dopo che Premierfait aveva tradotto due trattati latini del Certaldese – *De casibus virorum illustrium* e *De mulieribus claris* – che avevano portato al loro autore la fama di filosofo e saggio, “molto eccellente e esperto in storie antiche e tutte le altre scienze umane”.¹⁴ È su questa scia che si voleva sottoporre ai lettori anche la raccolta di novelle. L’aspetto letterario – la lingua, lo stile, l’arte – veniva considerato secondario rispetto alla “sentenza”, alla lezione morale che si sarebbe potuto trarre dall’opera di un sì autorevole scrittore. E il traduttore che avesse già lavorato su altri suoi testi doveva sembrare il più competente.

Accingendosi a tradurre il *Decameron* nel 1410, Laurent de Premierfait aveva alle spalle anche altre esperienze di traduttore di testi classici, tra cui due opere ciceroniane, *De senectute* e *De amicitia*. Soprattutto quest’ultima doveva fornirgli, nel caso della novella di Tito e Gisippo, la materia per non poche riflessioni ed eventuali commenti e integrazioni, “per facilitarne la comprensione”. Nella traduzione di Premierfait non mancano interventi del genere, disseminati in tutto il testo, in cui di solito si sente la preoccupazione di venire incontro alle aspettative, agli interessi e alle competenze di un pubblico familiare soprattutto con la cultura cortigiana francese.¹⁵ Uno di questi interventi è dedicato, appunto, all’amicizia. Esso si trova, tuttavia, inserito non nella novella di cui parliamo, bensì nella IX, 9, messo in bocca a Salomone:

Ci sono tre maniere di amicizia. La prima è naturale e vera, fondata sul bene di onestà e che può avere luogo solo tra persone virtuose. La seconda è naturale ma non vera, fondata su piaceri e profitti, e ha luogo tra parenti e vicini. La terza non è né naturale, né vera, perché si fonda unicamente su vantaggi temporali.¹⁶

14] “homme moult excellent et expert en anciennes histoires et toutes aultres sciences humaines” (cito secondo J. Bocace, *Les cas des nobles hommes et femmes*, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 16994, f. 1v.)

15] Lo provano tra l’altro l’attenzione per la casistica amorosa e vari riferimenti alle nozioni frequentemente ricorrenti in tali contesti, come p. es. “fol amour”, “folz jaloux”, “envieux”, “conditions des princes” etc. (cfr. P. Salwa, *Un fiorentino in Francia: Ancora sulla fortuna del Decameron*, in: *De Florence à Venise: études en l’honneur de Christian Bec*, réunies par F. Livi et C. Ossola, Paris, P.U.P.S., 2006, pp. 135-146).

16] “trois manieres de amistiés sont: la premiere est naturele et vraie qui est fondée sur le bien de honnesteté qui jamais ne avient se non entre personnes vertueuses; la seconde amistié est naturele et non vraie qui est fondée en delectation et prouffit et avient entre les hommes en lignages et voisins; la tierce amistié n’est naturele ne vraie car elle est seulement sur prouffit temporel” (cito secondo *Le livre appellé Decameron, autrement le prince Galeot surnommé, qui contient cent nouvelles racomptées en dix jours...*, ms. 5070 réserve della Bibliothèque de l’Arsenal, Paris, f. 346r).

Non è difficile riconoscervi l'eco della classifica proposta ancora da Aristotele, ma sarà interessante notare che per il traduttore francese il contesto più pressante per intervenire su quest'argomento è il luogo in cui si parla di gran signori che elargiscono i loro favori non per amicizia ma per "brama di vanagloria". La scelta sembra del resto razionale, visto che la novella di Tito e Gisippo si chiude con una lunga e passionale lode – dell'amicizia ripresa interamente nella versione francese – pronunciata da Fiammetta: un eventuale intervento del traduttore sarebbe dunque risultato ridondante.

La traduzione della novella ripropone assai fedelmente lo schema e lo svolgimento dell'intreccio. Quasi nessuno dei particolari pertinenti a questo livello della narrazione viene tralasciato o deformato. In linea di massima anche i discorsi e le argomentazioni presentate nelle enunciazioni dei protagonisti – e ricordiamo che la retorica svolge in questa novella un ruolo particolarmente importante – sono tradotti in modo tale da rispettarne in linea di massima il tono e il senso generale. Tra i due testi ci sono, tuttavia, delle divergenze nei particolari che rendono la versione francese più piatta, facendole perdere non soltanto la finezza dell'arte boccacciana – l'eleganza del periodare, la limpidezza stilistica, l'espressività del vocabolario – ma anche la ricchezza delle allusioni e dei richiami intertestuali e culturali. Insomma, il testo francese non potrebbe costituire il punto di partenza per le varie interpretazioni cui ho accennato all'inizio.

Così, per esempio, i protagonisti della novella non vengono presentati dalla narratrice come "i nostri pari", ma solo come due distanti cittadini, l'uno romano, l'altro ateniese; di conseguenza viene eliminato l'invito rivolto agli ascoltatori – e di conseguenza anche ai lettori – di confrontarsi con loro. Citando il nome di Ottaviano, il traduttore omette la precisazione che non era "ancora chiamato Augusto, ma nello ufficio chiamato triumvirato lo 'mperio di Roma reggeva", probabilmente perché ciò non direbbe molto ai suoi lettori. Benché Laurent de Premierfait fosse legato in vari modi ai primi umanisti francesi,¹⁷ lavorava su ordine di un funzionario della corte di Borgogna e si rivolgeva ad un pubblico di corte, al quale non avrebbe detto molto neanche il ricordare che "l'onesta povertà sia antico e larghissimo patrimonio de' nobili cittadini di Roma".¹⁸ Per le stesse ragioni il traduttore rimase insensibile ai nomi che avrebbero dovuto contribuire alla verosimiglianza del racconto:

17] Cfr. *Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI: Laurent de Premierfait, études réunies* par C. Bozzolo, préface d'E. Ornato, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004 (si veda soprattutto la prima parte: "L'homme et son milieu", pp. 17-103).

18] *Decameron* X, 8, 69.

i Publio Quinzio Fulvio e Tito Quinzio Fulvio dell'originale diventano semplicemente Publius e Titon, viene omesso il nome del maestro di filosofia Aristippo, mentre il pretore Marco Varrone si trasforma in Marc Ufronne. Ma non si tratta solo di realismo mancato. Il nome della bella Sofronia, tanto desiderata da Tito, allude abbastanza chiaramente alla *sophrosyne*, e quindi fa immediatamente scattare la ricerca di eventuali significati simbolici e metaforici, presenti ma nascosti nella narrazione, non necessariamente coerenti e univoci – come avverrà poi anche con l'ultima novella del *Decameron* – il che si perde completamente nella traduzione con la modifica, apparentemente innocente, del nome della protagonista in Soforine.

Si potrebbero citare altri dettagli che invece sembrano spostare la faccenda nel contesto medievale. La condanna a morte “in croce”, menzionata dal Boccaccio, doveva apparire al francese blasfema e quindi si muta in una banale impiccagione. I due amici studiano insieme sette arti liberali “et aultres nobles sciences”. La passione di Tito rimane pur sempre un “desordonné appetit” ed egli stesso non menziona la sua virtù ma solo le sue forze. Gisippo mendico si trasforma in “méchant” e i due pagani non possono invocare Dio né la divina Provvidenza ma solo la “dame Fortune”.

Le maggiori pecche della versione francese riguardano quelle parti della narrazione che trattano delle motivazioni psicologiche o presentano argomentazioni logicamente serrate. Si potrebbe sospettare che il traduttore – forse ingannato dal troppo succinto, o presumibilmente oscuro stile latino della perduta versione “di appoggio” – non le avesse capite a fondo, o che gli mancassero mezzi espressivi per renderne appieno l'originale, o ancora che rimanesse insensibile a quel tipo di contenuti. A volte il senso sembra perdersi, perché Laurent de Premierfait tenta di rinchiudere in poche parole ciò che il Boccaccio comunicava in una sequenza di frasi:

Nei discorsi del genere bastava lasciar cadere poche parole per creare una certa confusione, alla quale, tuttavia, i lettori dovevano essere abituati. Altre volte bastava distribuire diversamente gli accenti per modificare, forse involontariamente, il senso. Così Gisippo, che “alquanto prima sopra sé stette, sì come quegli che del piacere della bella giovane, avvegna che più temperatamente, era preso”, nella versione francese “se arresta en pensant aucunement en soy, come cellui qui plus treppeement estoit eprins de l'amour de celle belle jovencelle”.¹⁹

19] *Decameron* X, 8, 18-19 e *Le livre appellé Decameron*, cit., Bibl. de l'Ars., ms. 5070 f. 373r.

Più tardi Gisippo sembra addirittura insinuare che gli amici avessero già avuto in comune altre donne e che avrebbe ceduto la moglie all'amico anche come amante. Osservazioni analoghe riguardano pure i due principali sfoggi di retorica contenuti nella novella: il discorso di Tito rivolto agli ateniesi e la lode finale dell'amicizia. In ambedue i casi il traduttore francese omette ciò che crede superfluo o inopportuno (per esempio riferimenti all'"astuzia amorosa" per non abbassare troppo il tono, o alla "santissima amicizia" e i suoi "sacratissimi effetti" per evitare di tirare in ballo il *sacrum*), cerca di semplificare e di sintetizzare, ma l'esito finale risulta a volte alquanto confuso. Anche se all'interno della narrazione quei discorsi raggiungono i loro obiettivi, i pregi della retorica boccacciana risultano definitivamente compromessi. Le goffaggini vengono tuttavia riscattate, in una chiave diversa, dalla chiara esposizione dell'apostrofe finale:

Je prie doncques aux hommes qui considerent la multitude de leurs parens et cousins et le grant nombre d'enfans et qui avec leurs pecunes et grande quantité de servans sont courrouceux et tristes et pas ne considerent que chascun de ceulz cy doubte plus pour soy ung sien tres petit peril que il n'est cousançonneux pour aucuns grans perilz qui peuvent escheoir en la personne de leur pere ou de leurs freres ou de leur propre seigneur, et toutesvoies nous veons tout le contraire d'un vray ami a autre, car le vray ami se expose aux perilz et si est cusançonneux de pourveoir er secourir aux perilz de son ami, ainsi comme dit est en la nouvelle de Titon et de Gisipe.²⁰

Nella traduzione di Laurent de Premierfait indubbiamente si può scorgere lo sforzo di rendere il messaggio della novella, la "verità delle sentenze" evidentemente secondo l'interpretazione che ne dava il traduttore. I tentativi di mettere in risalto un messaggio inequivocabile, andando forse persino contro i sottili intenti dell'autore, si vedono anche nel modo in cui il testo viene presentato in uno dei manoscritti più curati: le annotazioni ai margini segnano i brani in cui si trovano gli argomenti contro l'amore disonesto, le lodi della vera amicizia, la difesa di Tito.²¹ Quest'atteggiamento, senza contrastare apertamente il

20] *Le livre appelé Decameron*, cit., Bibl. de l'Ars., ms. 5070, ff. 378v-379r.

21] Ivi, ff. 372r, 372v, 375r, 378v. Ciò, del resto, è coerente con la convinzione del traduttore: "qui [in questo libro] tutti i vizi sono biasimati e ripresi, e le virtù e buoni costumi sono raccomandati e lodati" ("illec sont tous vices morsillés et reprins et les vertues et bonnes meurs sont admonestées et loées" (*Prologue du translateur*, cit., ms. fr. 129, Bibliothèque nationale de France, f. 3v).

testo boccacciano, fa tuttavia sì che la traduzione francese si distanzi dall'originale, addirittura non tanto sul piano formale, quanto appunto sul piano della fedeltà alla "verità delle parole". Le modifiche, sia quelle apportate consapevolmente per renderlo più comprensibile al pubblico cortigiano francese, sia quelle involontarie, dovute agli errori o alle mancanze dei mezzi d'espressione, mettono in dubbio il senso e le finalità della stilizzazione classica che il Boccaccio scelse per il motivo narrativo ripreso dalla fonte medievale.

Le novelle della decima giornata del *Decameron* presentano esempi di quella virtù che comporta sempre un sacrificio o una rinuncia, e perciò contrastano con il mondo spregiudicato delle giornate precedenti. I trionfi della virtù sono sempre lontani dalla realtà dei narratori: distanti socialmente (quando si tratta del mondo aristocratico), geograficamente (quando avvengono nel lontano Friuli, in Cina o in Egitto), temporalmente (quando si parla del mondo antico). La novella di Tito e Gisippo invita, tuttavia, a confrontare l'idea della proverbiale virtù antica, e allusivamente la professata virtù cristiana, con il mondo contemporaneo "de' nostri pari". Le valutazioni di quel confronto possono essere divergenti: per Howard Needler la novella illustra l'inadeguatezza sia degli ideali classici, sia degli ideali cristiani, e dimostra il loro anacronismo, mentre per Reginald Hyatt, invece, vi si tratterebbe piuttosto di un tentativo di ridurre le distanze tra l'antichità e il mondo contemporaneo e per Barbara Blackbourn di una sofisticata tecnica di insegnamento morale.²²

Nella versione francese il mondo classico perde molto della sua identità. Non solo quella esteriore, dovuta ad un uso più o meno abile delle convenzioni del realismo letterario, bensì anche quella più intima connessa alla rappresentazione di un mondo intellettuale e mentale. L'insegnamento che corona la novella sembra addirittura una moralizzazione tradizionale di gusto medievale, in contrasto con l'apertura o la pluridimensionalità del testo italiano, in cui sarebbe spericolato trovare una sentenza. Ma era appunto sulla chiara fisionomia del mondo antico che si fondavano le implicazioni e i riferimenti intertestuali o interculturali della novella boccacciana. La stilizzazione all'antica diventa nella versione francese un fatto puramente

22] Cfr. R. Hyatt, *Reconfiguring Ancient Amicitia Perfecta*, cit.; H.I. Needler, *Song of a Ravisbed Nightingale*, cit.; B.L. Blackbourn, *The Eighth Story of the Tenth Day of Boccaccio's Decameron: An Example of Rhetoric or a Rhetorical Example?*, "Italian Quarterly", vol. XXVII, n. 106, Fall 1986, pp. 5-13.

ornamentale, privo di funzionalità narrativa o di persuasiva connessione alle conclusioni che interessano il traduttore. A differenza della famosa novella di Griselda (*Decameron* x 10), la storia di Tito e Gisippo non diventa in Francia pretesto per astratte allegorie, ma ritorna piuttosto alla funzione di *exemplum*, dal quale Boccaccio tentò di sollevarla. Così, essa si iscrive in una tradizione non solo viva nella cultura tardomedievale e popolare, bensì destinata anche ad un prossimo *revival* nella formazione colta ma dilettantesca di “gentiluomo filosofante”, testimoniata da grandi successi di varie antologie di facezie, raccolte di sentenze e fatti memorabili.²³ Anche nel caso di Laurent de Premierfait – e ovviamente di frate Antonio d’Arezzo – come nei casi di vari epigoni del Boccaccio, ci si potrebbe chiedere se si trattasse dell’incomprensione del grande autore toscano, nonostante le aspirazioni intellettuali dei traduttori, o piuttosto di meditate scelte stilistiche.

Nella prima edizione francese del *Decameron* a stampa (Vérard, 1485) la traduzione di Premierfait veniva rimaneggiata e addirittura storpiata fino al punto da risultare in moltissimi punti irricognoscibile. Un lettore attento non si stupisce quindi più né di letture/lezioni erronee, né di alcune modifiche gratuite della novella X, 8 (per esempio Citon, “fils de Pulius”, si reca a studiare ad Atene in compagnia di altri numerosi ragazzi romani). È un’edizione preparata indubbiamente per un pubblico popolare. Quanto alla verosimiglianza psicologica, essa sembra ancora più pericolante: Gisipe ama Soforine ma propone all’amico di scegliere liberamente se vuole dividere la ragazza con lui o tenerla solo per sé, come moglie o come amante. Il testo viene sensibilmente abbreviato e alcuni brani, comprese le parti dialogiche e le enunciazioni dei protagonisti, vengono del tutto omessi. Ciò che interessa all’editore è lo svolgimento delle vicende, i nudi fatti, il *plot*, non le argomentazioni o le motivazioni dei protagonisti, né le loro emozioni, né la verità psicologica e tanto meno le sottigliezze della retorica o dei richiami intertestuali. Salta agli occhi il fatto che tra l’altro viene omessa sia la breve introduzione di Filomena, in cui si accenna alla magnificenza di persone semplici e comuni, che la sua invocazione finale, alla quale Premierfait aveva dato un forte risalto. La scelta appare tanto più significativa dal momento che tutte le novelle del Boccaccio

23] Di cui un emblematico campione sarebbero le già citate *Ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini.

nell'edizione Vérard sono accompagnate da un breve commento moralizzatore. Anche questa, ovviamente, ma non è solo l'amicizia che vi viene raccomandata:

En ceste nouvelle est bien monstré la magnificence, liberalité et vraye amytié comme Gisipe qui avoit une si belle et noble femme pour recouvrer la santé de Citon son compaignon qui estoit amoureux d'elle fut si liberal que par vraye amytié la bailla a Citon pour estre sa femme des la premiere nuyt de ses nopces. Apres y est monstré comme Gisipe endura les iniures et murmures des parens de la femme que il avoit baillée a Citon et mist tout a non chaloir pour satisfaire a son amy Citon. Apres est monstrée combien grande et vraye amytié fut faicte quant Citon vit procurer la mort de Gisipe a Romme et qu'il print le cas qu'on luy mettoit enfus et disoit qu'il l'avoit fait pour saulver la vie de son compaignon Gisipe. Aussi y est monstré comme Citon fut liberal voyant Gisipe estre pauvre luy administra tous les biens de son patrimoine pour en user comme luy. Finablement y est monstré comme Citon fut liberal qui donna sa propre seur en mariage a Gisipe en recognoissant le bien que il luy avoit fait autreffoys.²⁴

La *liberalité*, intesa come munificenza alla maniera medievale, sembra interessare l'editore più della perfetta amicizia. Siamo ancora più lontani dall'originaria impostazione del Boccaccio e delle sue fonti. Il mondo classico, del resto, non ha mai ispirato l'editore Vérard: sulla lista delle sue numerose pubblicazioni non ci sono infatti autori latini. D'altro canto siamo lontani ancora dalle interpretazioni così astratte come quella che si troverà nella versione rimata del *Decameron* preparata da Vincenzo Brusantino (1545):

Per Sofronia s'intende la virtude la qual credendosi haver regno in uno, si trova haver recapito in uno altro, dove poi lo abandonato da lei, vergognandosi de se stesso, non si cura de la vita, dove dopoi ornata essa virtù de cortesia a l'uno e l'altro dà vigore e soccorso.

Proverbio: Finta virtude mai non trova loco,/ senza la cortesia un huom da poco.²⁵

24] Cito secondo l'esemplare J. Bocace, *Des cents nouvelles imprimés à Paris*, [1499-1503], Bibliothèque nationale de France, Rés. Y² 205, f. 169v.

25] *Le cento novelle da messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima. Et tutte hanno la Allegoria con il proverbio a proposto della Novella*, Venezia, Marcolini, 1554, p. 518.

E nel medesimo tempo l'illustre lingua francese si arricchiva di una traduzione – fatta da Antoine Le Maçon, uomo di una sensibilità tutta diversa – che seppe rendere la ricchezza del capolavoro boccacciano con rara efficacia e modernità.²⁶ Ma, cambiati i tempi e cambiata la lingua, anche il “programma” del traduttore fu diverso: la conquista di un capolavoro come il *Decameron* per la lingua francese, per dare prova della sua nuova eccellenza.²⁷

26] *Le Decameron de Messire Iehan Bocace Florentin, nouvellement traduit d'Italien en François par Maistre Anthoine Le Maçon conseiller du Roy & tresorier de l'extraordinaire de ses guerres*, Imprimé à Paris pour Estienne Roffet dict le Faulcheur Libraire, demeurant sur le pont saint Michel à l'enseigne de la Roze blanche, 1545.

27] A. Bertolino, *Traduire de l'italien pour «illustrer» le français? La préface au “Decameron” (1545) d'Antoine Le Maçon et ses enjeux*, “Studi Francesi”, 176 (LIX | II), 2015, pp. 270-289.

L'ITALIA FUORI D'ITALIA: IL CASO POLONIA

L'era della globalizzazione mette in rilievo il ruolo di vari mediatori culturali o interculturali, e le scienze della comunicazione rappresentano un indirizzo di studi universitari che da tempo riscuote un indiscusso successo. In tale prospettiva può essere utile rivolgere lo sguardo verso il passato, quando si erano già verificati processi analoghi, anche se su scala assai ridotta in confronto con quella attuale, prima di tutto perché il mondo aveva allora altre dimensioni e altri confini, sia geografici, sia sociali, sia mentali. Nello spazio europeo si era arrivati a mantenere per lunghi secoli un'unica confessione egemone, una comune tradizione intellettuale alta, un universale canone letterario colto, il consenso sulle lingue dominanti per le scienze e la cultura, e strutture sociali altamente omogeneizzate su vasti territori; le aree periferiche del continente seguivano i progressi che erano iniziati presso i più potenti vicini e la zona di globalizzazione si espandeva gradualmente. A questi processi generali si potrebbe estendere lo schema proposto anni fa da Peter Burke per la diffusione del Rinascimento italiano.¹

È una banalità affermare che il ruolo di attivi mediatori culturali – nel passato come oggi, e spesse volte anche a livello popolare – veniva svolto in larga misura da scrittori e letterati. Nella storia culturale polacca, e in particolare nella storia letteraria polacca, di primissima importanza fu la mediazione che portò ad adottare i modelli importati dall'Italia. Gli studi sull'argomento fioriscono da almeno un secolo.² È un campo di ricerca privilegiato per quei moderni (e postmoderni)

1] Cfr. P. Burke, *European Renaissance: Centres and Peripheries*, Oxford UK, Blackwell Publishers, 1998 (trad. it. *Il Rinascimento europeo: centri e periferie*, Bari, Laterza, 1998).

2] Gli studi dedicati alle relazioni culturali italo-polacche – importanti non solo nel campo letterario – sono troppo numerosi per rischiare in questa sede una pur sommaria bibliografia.

mediatori culturali per eccellenza quali sono storici e critici letterari con inclinazioni comparatistiche, confortate da dirette conoscenze di varie realtà linguistiche. Per quanto riguarda le presenze in Polonia di matrici letterarie riconducibili all'origine italiana, da qualche tempo si assiste, a quanto pare, ad un progressivo maturare della consapevolezza che sarebbe opportuna una revisione di alcuni paradigmi tradizionali. Soprattutto si fa strada l'esigenza di dare più risalto al rigore scientifico, in quanto in maniera troppo esclusiva si è cercato a lungo di inquadrare un'importante mole di dati nello semplicistico (e forse ideologico?) schema bipolare Polonia-Italia.³ Le "forzature" risultano ora quanto mai evidenti in relazione alle epoche in cui le influenze italiane furono per la Polonia indubbiamente le più significative, tra il Cinque- e il Seicento, quando le due realtà – la Polonia e l'Italia – erano quanto mai complesse. Le considerazioni che seguono non hanno l'ambizione di proporre soluzioni nuove, ma si limitano a mettere in evidenza alcuni dubbi e punti da chiarire, e a proporre in alcuni casi qualche ipotesi di lavoro da verificare.

In questa sede non avrebbe senso soffermarsi sulla questione di quanto sfumato e pieno di sfaccettature possa essere il significato della nozione "letteratura italiana" in relazione alla prima età moderna. Quanto alla Polonia, invece, potrebbe essere utile ricordare che nel periodo precedente le cosiddette spartizioni della Polonia, avvenute verso la fine del Settecento – una cesura profonda nella storia politica e culturale dello Stato e della società – il dominio della lingua polacca abbracciava solo una parte dell'enorme Confederazione Polacco-Lituana: uno stato allora multi-etnico, multiconfessionale e plurilinguistico.⁴ Accanto al polacco, funzionavano altre lingue ufficiali: il tedesco nella Pomerania protestante (prevalentemente luterana) e il ruteno nel

Una documentata ed attuale rassegna di queste problematiche si può invece trovare in due sintetici volumi: T. Ulewicz, *Iter romano-italicum polonorum czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków, Universitas, 1999 e W. Tygielski, *Włosi w Polsce XVI-XVII w. Utracona szansa na modernizację*, Kraków, Więź, 2005 (trad. ing.: *Italians in Early Modern Poland: the Lost Opportunity for Modernization?*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015).

- 3] In vari studi sull'argomento si può notare la tendenza a sminuire il ruolo svolto dalla Germania e dalla cultura tedesca nella trasmissione in Polonia delle tendenze culturali nate in Italia, e d'altro canto le relazioni italo-polacche vengono in un certo senso idealizzate come evidente segno di simpatia e di affinità culturali tra i due popoli (il che, del resto, sembra indubbio almeno nel caso degli studiosi coinvolti).
- 4] Il plurilinguismo dello Stato lituano-polacco non è stato finora studiato in maniera sistematica; per un approccio preliminare cfr. P. Salwa, *Il plurilinguismo della corte polacca all'epoca del Rinascimento – studio preliminare*, qui sotto.

Granducato di Lituania (in gran parte ortodosso). Tra le persone colte diffusissima fu la conoscenza e persino l'uso "attivo" del latino, mentre tra i numerosissimi servi della gleba la cultura scritta non arrivava affatto. Se, quindi, da un lato si deve riconoscere il fatto che quando parliamo della fortuna di modelli letterari italiani nell'ambito della lingua polacca, intendiamo fenomeni assai circoscritti, anche socialmente, dall'altra ci si deve chiedere quale potesse essere il ruolo di vari intermediari tramite i quali quei modelli potevano arrivare tra i "polonofoni", visti i loro contatti quotidiani con altre lingue e la diffusione europea della moda di seguire "il marchio italiano" nelle svariate zone di attività culturali e non solo. Come esempio si potrebbero citare le poche novelle del *Decameron* che circolavano in polacco a partire dalla seconda metà del Cinquecento: esse si possono indubbiamente ricondurre alle traduzioni latine,⁵ ma non sembra affatto che ciò automaticamente permetta di escludere eventuali "mezzani" tedeschi o ungheresi.⁶

I contatti diretti tra i sudditi dei sovrani polacco-lituani – di varie *nationes* e *populi* – e i sudditi di vari stati italiani si intensificarono con l'arrivo a Cracovia nel 1518 di una regina proveniente da Bari, Bona Sforza d'Aragona, che portò con sé non solo servitori e funzionari di corte ma anche artisti e artigiani. La Polonia divenne meta non solo per diplomatici e ecclesiastici in missione, ma anche per mercanti

5] Cfr. P. Salwa, *Boccaccio e la Polonia*, in: *Boccaccio and the European Literary Tradition*, a cura di P. Boitani e E. Di Rocco, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 181-192 (ivi la bibliografia di studi precedenti). Tuttavia il registro piuttosto popolare, il modesto livello artistico delle traduzioni e l'anonimato di una parte dei loro autori, l'esiguo numero di copie conservate e le loro caratteristiche materiali rendono la questione assai complessa e oggi ancora enigmatica sotto vari aspetti.

6] Un altro caso significativo potrebbe essere quello della fortuna polacca di Machiavelli. Nonostante un clima politico ostile, le idee del segretario fiorentino, e soprattutto la sua "leggenda nera", erano ben note in Polonia ai politici e ai teorici della politica, e venivano sfruttate nelle lotte polemiche del tempo. Oggi sembra tuttavia impossibile individuare le vie per le quali esse vi arrivavano. Non sembra che le opere di Machiavelli fossero tra le opere che gli studenti polacchi si portavano a casa al momento del ritorno dalle università italiane. Spesse volte si trattava poi di una conoscenza superficiale, inesatta e forse di seconda mano; del resto anche l'antimachiavellismo giungeva in Polonia per vie indirette e traverse. Interessante tuttavia rimane il fatto che le edizioni latine dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* e del *Principe* venivano dedicate ai polacchi: *De principe libellus*, Basileae, P. Perna, 1560 ad Abraham Zbąski, *Disputationum de Republica [...] libri tres*, ed. Foillet del 1591 a Jan Osmólski, e dopo il 1620 varie edizioni di *Discursus ad historia magis illis Livii* a Tomasz Zamoyski. Cfr. H. Barycz, *Mysł i legenda Machiavellego w Polsce w wieku XVI i XVII*, "Nauka i Sztuka", 1946, pp. 163-187; Id., *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, Wrocław, Ossolineum, 1965, pp. 267-299.

e imprenditori vari in cerca di guadagno, e col tempo anche per riformatori religiosi eterodossi in fuga dalle persecuzioni dell'Inquisizione. Nella direzione opposta si recavano studenti, ecclesiastici in missione, diplomatici, pellegrini; col tempo si aggiungeranno anche aristocratici in Gran Tour, mentre relativamente poco si sa degli ebrei – già numerosi in Polonia – che pure frequentavano le università italiane e le rotte commerciali della Penisola. E di nuovo non si può fare a meno di ricordare alcune banalità che tuttavia inviterebbero a rivisitare gli stereotipi dei comparatisti. I polacchi entrano in contatti più consolidati soltanto con alcuni centri italiani: in primo luogo Venezia, Roma e le città universitarie del Nord come Padova, Bologna o Ferrara. Data la diversità culturale della Penisola, sarebbe un po' forzato estendere il fenomeno all'intera Italia. D'altro canto i migranti italiani residenti in Polonia provenivano non solo, e non prevalentemente da quei centri, e trovandosi in un contesto sociale, culturale e linguistico "estraneo", si sentivano, a quanto sembra, più affratellati dalla comune sorte che divisi dai conflitti e dalle diversità che si erano lasciati alle spalle nella propria patria.⁷ Ciò sicuramente privilegiava da parte dei polacchi una percezione indiscriminata degli "italiani".⁸ Inutile aggiungere che, come in quasi tutte le altre zone d'Europa, la presenza e l'impatto degli italiani e delle novità – sia materiali che culturali – che essi portavano con sé suscitarono da una parte reazioni favorevoli e tentativi di imitazione o assimilazione, e dell'altra l'ostilità e il rigetto, non solo dovuti all'istintivo ricalcitare di fronte a ciò che non era familiare, ma fomentati anche dal fatto che i forestieri rappresentavano una forte (e pericolosa) concorrenza nella corsa ai privilegi e ai favori dei potenti.

Viaggiatori e mediatori culturali sono in primo luogo giovani maschi: dalla parte polacca provenienti principalmente da benestanti famiglie nobili, da quella italiana persone prevalentemente senza importanti titoli nobiliari ma intenzionate a entrare in contatto in primo luogo con i ceti "alti", ai quali potevano offrire i loro servizi, aspettandosi i profitti che stavano cercando. Non mi sembra questa una

7] Cfr. D. Caccamo, *Eretici italiani in Moravia, Polonia, Transilvania (1558-1611)*, Firenze-Chicago, Sansoni-The Newberry Library, 1970, p. 84.

8] Lo si nota negli appellativi "Włoch", "Włozek", "Italus", a volte usati con sfumature negative nei testi polemici di carattere "italofobico" (come in G. Krasieński, *Taniec Rzeczpospolitej*, a cura di M. Korolko, Warszawa, Semper, 1996; il testo rimasto manoscritto risale agli anni 1655-1669). Cfr. anche H. Barycz, *Italofile i italofoby*, in: Id., *Spojrzenia w przeszłość polsko-włoską*, cit., pp. 48-76. Contrariamente a come avviene p. es. in Francia, mancano riferimenti alle regioni italiane e la consapevolezza delle differenze regionali.

circostanza marginale o neutrale. Si trattava di persone relativamente autonome e indipendenti, dalle quali ci si potevano aspettare energie, aperture e interessi caratteristici per quella fascia di età e per quelle condizioni sociali: da una parte la serietà, l'impegno a costruire i fondamenti della propria carriera, la ricerca di una sistemazione familiare e finanziaria, la dedizione alla formazione intellettuale, e dall'altra una certa frivolezza, la curiosità di cose nuove, la sensibilità alle tentazioni dell'avventura, l'interesse per i divertimenti, il gentil sesso o la moda. Tutto ciò metterebbe ulteriormente a fuoco il problema della scarsa fortuna, se misurata con traduzioni e imitazioni, non solo del Boccaccio, appena ricordato, ma anche di altri celebri autori italiani, a cominciare dal Petrarca. Avrebbe un senso – e quale senso? – chiedersi delle ragioni di questo destino, così diverso da quello francese, tedesco o neerlandese? Perché nessuno degli ex-studenti polacchi di atenei italiani si diede la briga di far conoscere le opere italiane in patria, traducendo o imitando? Perché nessuno degli italiani residenti in Polonia riuscì mai a persuadere qualche amico a tentarlo? Sarebbe ciò dovuto all'ignoranza, alla generale chiusura di fronte a ciò che rappresentava la letteratura volgare italiana, all'insensibilità dei polacchi all'*esprit* e all'arte degli autori stranieri?

Ripercorrendo ciò che sappiamo sulla fortuna della letteratura volgare italiana nella Polonia cinque- e seicentesca – specie se confrontata con altri paesi europei – si devono fare i conti piuttosto con le assenze che con le presenze. Non solo mancano le traduzioni o le riduzioni in polacco dei maggiori autori, ma pure assai ridotta sembra la circolazione dei testi originali, a giudicare da ciò che sappiamo sulle biblioteche di quel periodo. Anche se si tiene conto delle perdite dovute alle numerose guerre e alle burrascose vicende delle famiglie, anche se si ricorda che le edizioni popolari sono più soggette all'usura e al perimento, i testi italiani sopravvissuti in Polonia sono relativamente pochi. Questo sembra invalidare le opinioni di chi attribuiva l'assenza delle traduzioni alla conoscenza del volgare italiano (dei volgari italiani?) tra i polacchi.

È una questione poco chiara e non sembra che la si possa facilmente elucidare. Abbiamo poche tracce o testimonianze dirette ed affidabili relative all'insegnamento dell'italiano,⁹ possiamo solo indovinare che

9] A questo proposito, cfr. M. Chachaj, *Znajomość języka włoskiego w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Uwagi historyka*, in: *Staropolski ogląd świata*, a cura di F. Wolański, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, pp. 31-53; S. Widłak, *Contatti linguistici e interferenze*

i viaggiatori, i mercanti e gli studenti polacchi dovevano pur arrangiarsi in qualche modo nella vita quotidiana in Italia, mentre il problema non si poneva per i corsi universitari che si tenevano in latino, lingua padroneggiata già in patria.¹⁰ Anche gli italiani residenti in Polonia erano abbandonati alla propria inventiva e intraprendenza.¹¹ Qualche lettera conservata lascia intendere che i volgari italiani più familiari ai polacchi dovevano essere – come del resto sembra logico – quelli dell’area veneta.¹² L’ipotesi di un’ampia diffusione della conoscenza dell’italiano – che giustificerebbe l’assenza delle traduzioni in quanto poco utili – pare inoltre contraddetta anche dal fatto che con l’offensiva culturale della Controriforma cominciano a proliferare in Polonia numerose traduzioni dall’italiano dei testi di “varia devozione”, di cui evidentemente si avvertiva un’incalzante domanda da parte dei lettori.¹³

A titolo d’esempio sembra d’uopo ricordare tre figure emblematiche per le nostre considerazioni. Jan Kochanowski (1530-1584) è considerato uno dei maggiori autori del Rinascimento polacco e un mediatore culturale di primo rango tra l’Italia e la Polonia. I suoi contatti con l’Italia si limitavano tuttavia essenzialmente all’ambiente di Padova, città nella quale trascorse gli anni universitari. Dalle sue poesie polacche si desume al di là di ogni dubbio che conoscesse la letteratura volgare italiana, ma le testimonianze in merito hanno un carattere piuttosto *soft* e difficilmente reggerebbero ad un rigoroso criterio filologico. In primo luogo troviamo l’ispirazione a trattare nel proprio volgare – polacco questa volta – i temi che ne erano assenti e che si potevano

italo-polacche e Id., *Dalla storia dell’apprendimento e dell’insegnamento dell’italiano in Polonia*, in: Id., *Italia e Polonia. Popoli e lingue in contatto*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, pp. 57-81 e 113-152.

- 10] Una testimonianza che conferma questo tipo di atteggiamento ci viene fornita da pubblicazioni come manuali di conversazione e dizionari plurilingui in cui l’italiano è presente accanto ad altre lingue straniere utili per i polacchi. Un insegnamento più regolare delle lingue moderne si affermerà a partire dal Seicento con l’istituzione di scuole fondate da ordini religiosi di provenienza straniera.
- 11] A questo proposito ricordiamo la divertente (per i lettori) storiella raccontata da Matteo Bandello nella terza parte delle sue *Novelle*: XXXIV “Il signor Girolamo de la Penna in Pollonia chiede ostie per pigliar de le pillole e, per non l’intendere, a tutti i modi vogliono comunicarlo”.
- 12] Lo dimostrano fra l’altro le lettere scritte in italiano a Andrea Dudith Sbardellati (1533-1589), intellettuale, diplomatico e agente asburgico attivo in Polonia, da corrispondenti polacchi le cui conoscenze linguistiche si basavano sull’esperienza pratica e non su un regolare percorso scolastico cfr. A. Dudith, *Epistulae*, a cura di T. Szepessy e L. Szczucki, Budapest, Akademia, 1990-, 6 voll., in part. vol. IV).
- 13] Un’esauriente bibliografia delle traduzioni si trova in J. Miszalska et al., *Od Dantego do Fo e Od Boccaccia do Eco*, Kraków, Columbinum, 2007.

variamente ricollegare con la tradizione cortese. I modelli italiani servono insomma a Kochanowski come un gran repertorio di immagini, espressioni, soluzioni formali e retoriche da trasferire nell'ambito di un'altra lingua a titolo in un certo senso sperimentale e creativo.¹⁴ Tutto ciò non porta tuttavia ad una consapevole imitazione, a prestiti facilmente identificabili. Sarebbe difficile intravedervi il riconoscimento di un'autorità, e l'attenzione rivolta da Kochanowski alla letteratura volgare rimane tuttavia decisamente secondaria rispetto a quella riservata alla letteratura in lingua latina. Le attualità culturali con cui Kochanowski viene a contatto a Padova lo interessano in primo luogo come continuazione della grande tradizione classica. Perciò gli aspetti classicheggianti della *Sofonisba* del Trissino lo interessano più delle questioni inerenti alla lingua contemporanea. Per questo egli traduce in polacco *De scacchorum ludo* di Marco Gerolamo Vida e non traduce nulla della letteratura volgare. Per questo rimane indifferente alla poesia di Dante e alla narrativa del Boccaccio – pur riecheggiando qualche operetta popolare o dialettale,¹⁵ – ma più sensibile al Petrarca e alle sue reminiscenze classicheggianti. Sono scelte consone – *toutes proportions gardées* – a quelle di numerosi dotti segretari della cancelleria reale, formati pure loro all'ateneo patavino, che si cimentano in varie prove letterarie e versi eruditi esclusivamente in latino.¹⁶

Un altro caso emblematico – e per alcuni versi eccezionale – è quello di Łukasz Górnicki (1527-1603) e del suo *Dworzanin polski* (“Il cortegiano polacco”) del 1566. Benché di modeste origini, anche Górnicki riesce a trascorrere alcuni anni all'ateneo patavino e dopo il ritorno in patria segue la carriera di funzionario reale, la quale gli porterà col tempo un titolo nobiliare e vari benefici. L'opera del Górnicki si presenta al lettore come una traduzione – ossia, seguendo le regole del tempo, piuttosto un adattamento – del celebre trattato di Castiglione. Pur riferendosi al modello italiano, Górnicki mette tuttavia chiaramente in risalto le diversità tra i valori promossi da Castiglione e quelli riconosciuti nei ceti nobili polacchi. Il suo obiettivo non è quello di promuovere un moderno “prodotto d'importazione”, pronto per sostituire quello nativo, oramai sorpassato: si tratta piuttosto di un progetto

14] Cfr. M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*, Kraków, Kasa im. Mianowskiego, 1927.

15] Cfr. M. Lenart, *Patavium, Pava, Padwa. Tło kulturowe pobytu Jana Kochanowskiego na terytorium Republiki Weneckiej*, Warszawa, Wydawnictwo IBL, 2013.

16] Cfr. A. Wyczański, *Między kulturą a polityką. Sekretarze królewscy Zygmunta Starego*, Warszawa, PWN, 1990.

inteso ad offrire ai lettori polacchi un manuale in grado di diventare per loro ciò che il *Libro del Cortegiano* voleva essere in Italia. Se Castiglione idealizza la corte di Urbino, Górnicki fa lo stesso per la corte magnatizia di Prądnik, pur essendo consapevole delle enormi differenze che separavano le due realtà. Il manuale polacco doveva essere perfettamente idoneo ad un uso locale, senza sconvolgere le caratteristiche essenziali e le abitudini dell'ambiente cui si rivolgeva. Intanto l'"originale" serviva a Górnicki come un comodo appoggio, non protetto dai diritti d'autore, non per copiare ma per creare un'opera analoga.¹⁷ Il suo atteggiamento fu assolutamente razionale e pragmatico: egli sfruttava liberamente il modello per alleggerirsi il lavoro, saccheggiandolo quando gli faceva comodo e lo riteneva utile, ignorandolo quando voleva e quando le sue idee se ne allontanavano, piegandolo senza scrupolo ai suoi fini e diffidandone laddove gli pareva di essere più competente e più colto del Castiglione.

Il terzo caso da ricordare in questa sede è una traduzione dall'italiano in polacco che godette di grande successo: *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona* (1618), cioè la versione polacca della *Gerusalemme liberata* del Tasso. Il suo successo è ancora più significativo se confrontato con il destino che toccò alla traduzione di *Orlando furioso* (del resto ad opera dello stesso traduttore, Piotr Kochanowski (1566-1620), nipote del già ricordato poeta Jan) o a quella dell'*Adone*: due testi, secondo la critica, di indubbi valori letterari, ma all'epoca condannati al silenzio e pubblicati solo in tempi moderni. Il successo del poema tassiano si potrebbe assai facilmente attribuire alla strumentalizzazione dell'opera nel contesto ideologico polacco: da una parte segnato dalla Controriforma, particolarmente virulenta dopo il trionfo sulle eterodossie che per decenni avevano minacciato l'egemonia del cattolicesimo e che ora diventavano politicamente subalterne rispetto alla confessione dominante, e dall'altro fortemente antimusulmano a causa dei frequenti conflitti con i turchi alla frontiera sud-orientale dello Stato.

È possibile trovare un denominatore comune a questi casi e a condizionamenti di carattere più generale cui si era accennato? La chiave sarebbe forse da ricercare nel modo in cui nel mondo letterario polacco funzionava e veniva concepita la lingua volgare. Nonostante la coesistenza di varie lingue nella prassi quotidiana – municipale, amministrativa,

17] Cfr. A. Gallewicz, *Dworzanin polski i jego włoski pierwowzór: studium adaptacji*, Warszawa, Semper, 2006 e M. Wojtkowska-Maksymik, «Gentiluomo cortegiano» i «dworzanin polski»: dyskusja o doskonałości człowieka, Warszawa, Wydawnictwo IBL, 2007.

confessionale, politica, commerciale e anche editoriale – in Polonia non si arrivò a un dibattito sulla “questione della lingua” letteraria paragonabile a quello che ebbe luogo in Italia. Non era ancora il momento delle teorizzazioni e i polacchi non ebbero una loro versione della *Défense et illustration de la langue française*, accontentandosi di sperimentare con la propria lingua in vari modi e con grandi successi. A differenza di quanto accadeva in tante altre regioni d'oltralpe, i letterati polacchi dovevano spianarsi la strada su un terreno quasi vergine, in quanto la letteratura polacca precedente non conosceva quelle forme che oramai erano considerate le uniche nobili e artistiche. Nel crogiuolo bollente della cultura polacca del Cinquecento – in rapido sviluppo e soggetta a cambiamenti con ritmi accelerati – la questione della dignità letteraria del volgare italiano non doveva apparire così evidente. L'unica lingua che godeva di un rispetto incontrastato rimaneva il latino – che nello Stato polacco-lituano serviva anche come criterio discriminante delle classi sociali – mentre il volgare poteva essere utile come strumento per imitare i classici, ma non per sostituirli o emularli.¹⁸ Paradossalmente il plurilinguismo relegava tutti i volgari – polacco, ruteno, tedesco – ad uno status subalterno,¹⁹ e ciò poteva ben far sì che nella stessa categoria venisse classificato anche il volgare italiano, che gli studenti polacchi imparavano – ricordiamolo – piuttosto nelle strade e nelle osterie patavine che nelle aule universitarie o in occasione di civili conversazioni salottiere. Le opere in lingua italiana non solo non invitavano alla fatica che una sofisticata traduzione richiederebbe, ma probabilmente non si classificavano neanche per una biblioteca prestigiosa in cui il posto era riservato solo ai testi di un certo rilievo. Perciò anche quando il proprietario poteva ben dilettersi con letture in italiano – e sicuramente c'era chi si dilettava, come il re Sigismondo Augusto, figlio di Bona Sforza –, negli inventari delle grandi biblioteche la letteratura italiana è rappresentata a malapena.²⁰ Ciò

18] Cfr. il volume miscelaneo dedicato alle varie funzioni del latino come lingua delle élite dello Stato polacco-lituano: *Lacina jako język elit*, a cura di J. Axer, Warszawa, DiG, 2004.

19] Notiamo a margine che solo a partire dalla metà del Cinquecento nei libri stampati in Polonia prevale la lingua polacca. Cfr. A. Kawecka-Gryczowa, *Miejsce książki w kulturze polskiej XVI wieku*, w *Polska w epoce odrodzenia. Państwo, społeczeństwo, kultura*, a cura di A. Wyczański, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1986, pp. 411–454.

20] Cfr. K. Hartleb, *Biblioteka Zygmunta Augusta. Studium z dziejów kultury królewskiego dworu*, Lwów, Towarzystwo Miłośników Książek, 1928. Diversamente si comporta, tuttavia, il proprietario toscano di una notevole biblioteca cracoviana. Infatti, le opere italiane in volgare sono degnamente rappresentate nella biblioteca di Gerolamo Pinocci che all'inizio del Seicento si stabilì a Cracovia, dove dapprima si occupò di mercatura, ottenendo poi titoli nobiliari polacchi e svolgendo varie funzioni di rilievo; si distinse anche per i suoi interessi

spiegherebbe anche il fatto che la conoscenza delle opere latine del Petrarca e del Boccaccio da parte degli eruditi polacchi a partire dal Quattrocento non servì a suscitare l'interesse per le loro opere volgari, anche se esse non erano del tutto ignorate. Le traduzioni rimangono in effetti poche e sembrano per altro scelte casuali e personalissime di pochi personaggi eccentrici.²¹ Il bilancio complessivo rimane modestissimo: Jadwiga Miszalska ha calcolato che per quanto riguarda la poesia, durante tre secoli, tra il Cinque- e il Settecento, sono stati una ventina i traduttori che hanno proposto versioni polacche di circa trecento opere, a volte brevi rime, di più o meno venti autori. In più, fino alla metà del Settecento queste prove rimangono spesso volte manoscritte.²² Per contro, a partire dal Seicento, l'Italia diventa un'importante fornitrice di letteratura d'evasione e di consumo, di letteratura più popolare che artistica. Allo stesso livello si potrebbero situare le traduzioni di scritture di devozione, non di rado mescolate a elementi di suspense e impressionanti (relazioni di pericolose missioni in Asia, miracoli mozzafiato, perfezione sovraumana dei servi di Dio).²³

Con tutto ciò le influenze – dirette o indirette – riconducibili ai modelli italiani sembrano rispuntare in tanti autori; la lista comprenderebbe quasi tutti i maggiori nomi del Cinque- e Seicento polacco. Molto più corta sarebbe quella degli autori completamente impermeabili alle novità *more italico*. Si tratta più che altro di perifrasi, allusioni, reminiscenze, criptocitazioni, emulazioni. Di conseguenza sarebbe difficile formulare affermazioni generalizzanti, cercare regolarità o individuare norme. Con la letteratura italiana ognuno si fa il proprio gioco, libero, privato e senza impegno;²⁴ forse anche per questo molti di questi testi non arrivano mai alle stampe. Si ha l'impressione che a questi giochetti letterari non si attribuisse un'eccessiva serietà e importanza. Per

culturali (cfr. K. Targosz, *Hieronim Pinocci. Studium z dziejów kultury naukowej w Polsce w XVII wieku*, Wrocław, Ossolineum, 1967).

- 21] Emblematica la figura di Krzysztof Piekarski (†1672) che dopo una vita impegnata nel servizio militare e poi in vari uffici regionali, onorifici e amministrativi, si ritira in campagna e si dedica alla scrittura, considerata un "operoso otium", traducendo tra l'altro Francesco Andreini, Giovan Francesco Loredan e Federico Malipiero (non si sa tuttavia nulla del suo apprendimento dell'italiano).
- 22] Cfr. J. Miszalska et al., *Da Dante a Fo*, cit.
- 23] Le eccezioni – come la versione polacca del *Pastor fido* del Guarino ad opera di un grande aristocratico, Jerzy Sebastian Lubomirski (B.J. Guarini, *Pastor fido albo konterfekt wierny miłości, z włoskiego języka na polski świeżo przetłumaczony przez jednego Senatora Wielkiego*, Toruń, nakładem Jana Christiana Laurera, 1695) – confermano solo la regola.
- 24] Va ricordato, tuttavia, che si tratta di atteggiamenti caratteristici per tutta la letteratura europea, non solo polacca.

pochi autori i modelli italiani diventano fonte di una sincera ispirazione, significativa per la loro attività artistica, anche se non è sempre possibile distinguere tra l'impegno poetico e il tributo alla moda. Raramente si lasciano scoprire tracce di un interesse più serio per i contenuti intellettuali e che vada oltre la bella forma.

La letteratura italiana in volgare non diventa in Polonia ispirazione per una corrente letteraria che abbia una identità definita e vada oltre i gusti individuali dei singoli autori. Neanche il petrarchismo o il marinismo diventano fenomeni di più ampio raggio, anche se i loro echi si lasciano certamente percepire. L'attenzione verso le novità provenienti dall'Italia non si mostra quasi mai in primo piano e sembra rivolta in primo luogo alla ricerca di elementi che possano essere strumentalizzati al proprio gioco. Essi fanno parte dell'immenso e universale repertorio di forme, motivi e concetti, al quale ognuno può attingere prendendo ciò che gli garba. Non si nota neanche il desiderio di trapiantare le trovate "italianizzanti" nel più largo contesto locale: il più delle volte esse restano il gioco letterario di uomini di mondo, destinato esclusivamente alla loro cerchia. Né si potrebbe dire che gli autori italiani che scrivono in volgare siano apertamente considerati maestri: questo tipo di relazione è riservato piuttosto agli umanisti cinquecenteschi e al mondo della cultura classica.

L'immagine delle mediazioni letterarie che viene così a delinearci difficilmente si lascia ricondurre entro schemi rigidi. Si potrebbe, caso mai, coglierne alcune caratteristiche. In un primo momento l'Italia – o piuttosto alcuni suoi centri, non molto numerosi – attirava le élite intellettuali polacche in quanto patria della tradizione classica latina e luogo dove essa rinasceva in maniera più vigorosa. Fu la letteratura latina, antica e moderna, a suscitare ammirazione, tentativi di assimilazione o emulazione. L'interesse per la letteratura volgare spuntava in un certo senso a margine. Col tempo la situazione cambiò, anche grazie alla moda europea di adottare innovative soluzioni italiane in vari campi della vita intellettuale ed artistica. Tuttavia la letteratura in volgare non diventerà un programmatico termine di riferimento, oggetto di studi o di attenzione particolare. Mancarono le proposte di trasferire di sana pianta sul suolo polacco ciò che nasceva in Italia. Alla letteratura italiana non si erige un monumento più eterno del bronzo.

È vero che gli autori polacchi la saccheggiano con grande fervore – sia grazie ad un contatto diretto, sia grazie ad un intermediario tedesco o latino, più tardi anche francese – ma piuttosto che di intellettuali e accademici si tratta di uomini di mondo e cosmopoliti, amatori di

divertimenti letterari, popolari o di corte. La letteratura italiana fornisce inoltre testi utilitari “per il popolo”, didattici e devozionali. La sua attrattiva sta forse almeno in parte nel fatto che essa permette di allacciare una relazione individuale e personale con il mondo letterario: proponendo e ispirando, ma senza richiedere un riverente imitazione. Tra gli autori italiani si preferiscono spesse volte quelli minori e meno complessi. Ma in fin dei conti le influenze *soft* e “sottocutanee” si possono rivelare più efficaci e più capillari. Alle radici italiane, infatti, si possono far risalire – di nuovo: direttamente o indirettamente – numerose forme letterarie affermatesi col tempo stabilmente nella tradizione polacca, magari con qualche adattamento o modifica (il sonetto, l’ottava, il madrigale), tanti aspetti dell’immaginario poetico o dei modi di espressione nel campo sentimentale.

Il tentativo di descrivere le prime mediazioni culturali tra la Polonia e l’Italia dovrebbe portare pure ad un tentativo, almeno sommario, di conclusione. Abbiamo iniziato i nostri ragionamenti con l’evocare il significato delle mediazioni culturali nel nostro mondo globale che rende facili e inevitabili i contatti ma non risolve automaticamente le incomprensioni, le tensioni e gli attriti. Forse le esperienze del passato possono insegnare qualche cosa: che le mediazioni che possono risultare più efficaci sono quelle spontanee, nate caso per caso, senza partiti presi, lontane da obiettivi astratti, centrate sul privato e sull’individuale, più sul divertimento e sul gioco che sulle riverenze forzate e sulle gerarchie imposte. Questo sembra contare ancora di più quando ci spostiamo su un campo culturale più ampio. Negli anni Settanta del Novecento per la cultura italiana in Polonia Drupi contava più di Dante; ora probabilmente Armani conta più di Guttuso. È davvero un male?

DANTE IN POLONIA: UNA PRESENZA VIVA?

Presentare in sintesi la presenza odierna di Dante in Polonia non è un compito semplice, perché un approccio tradizionale, interessato principalmente, se non esclusivamente, all'elenco delle traduzioni, delle edizioni e degli studi dantologici di carattere accademico, condurrebbe inevitabilmente ad un'immagine ingiusta e limitativa. Del resto, gli studi di carattere bibliografico, i vari "bilanci e prospettive", nonché le bibliografie vere e proprie sono apparsi in diverse occasioni con una certa regolarità e costituiscono una buona base per chi volesse ora ripercorrere in dettaglio la fortuna polacca di Dante.¹ Bisogna precisare sin dall'inizio che si tratta di una fortuna particolare, non sempre facile e brillante, condizionata da fattori di natura molto diversa, a volte lontani da ispirazioni puramente letterarie ed artistiche. La presenza dantesca in Polonia ha assunto ad un certo punto

1] Per una bibliografia dettagliata di questi lavori cfr. P. Salwa, *Dante e la critica polacca degli ultimi anni*, in: *Dante e il mondo slavo*, a cura di F. Źale, Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1984, vol. II, pp. 589-596; Z. Kałuża, *Najnowsze polskie prace o Dantem*, "Zeszyty Naukowe KUL", VIII (1965), n. 4, pp. 47-52. Fondamentale rimane fino ad oggi il lavoro di W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1957 (con riassunto in italiano, tavole cronologiche e l'elenco dei manoscritti e degli incunaboli contenenti testi danteschi conservati nelle biblioteche della Polonia). In lingue più facilmente accessibili di quella polacca cfr. M. Brahmer, *Dante in Polonia*, in: *Dante nel mondo*, a cura di V. Branca e E. Caccia, Firenze, Olschki, 1965, pp. 357-364; K. Morawski, *La dantologia polacca moderna*, "Beiträge zur Romanischen Philologie", 2 (1965), pp. 90-97; K. A. Pully Zbierańska, *Dante in Poland*, "The Polish Revue" (New York), XI (1966), n. 3, pp. 56-61; S. Graciotti, K. Żaboklicki, *La polonistica in Italia e l'italianistica in Polonia (1945-1979)*, Wrocław-Warszawa, Accademia Polacca delle Scienze-Ossolineum, 1983; P. Salwa, *Le traduzioni novecentesche di Dante in Polonia*, in: *L'opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo, 1992, pp. 215-223; Id., *Dante e la critica polacca. Nuovi appunti*, in: *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo, 1995, pp. 167-175.

della sua storia una intensa connotazione “interna”, polacca – direi addirittura nazionale – e perciò i suoi significati attuali si possono cogliere solo se vengono proiettati sul passato.

Per diversi secoli l’opera di Dante non suscitò in Polonia un grandissimo interesse, tanto meno una grande ammirazione. Certo, il nome del poeta era conosciuto e fu anche spesse volte ricordato a partire dal 1416, quando il rappresentante del Regno di Polonia al Concilio di Costanza, Paweł Włodkowic, citò il *De monarchia* in un suo trattato sul potere imperiale. La conoscenza dell’opera politica di Dante nell’ambiente intellettuale dell’Università di Cracovia – anche se non necessariamente diretta – è attestata da varie altre testimonianze.² Per Jan Długosz, invece, che soggiornò per un certo tempo in Italia, il nome di Dante si associa invece con la *Commedia*: nel 1470 il grande cronachista degli Jagelloni menziona (anche se in modo pur sempre troppo generico da permettere qualsiasi ipotesi circa la sua effettiva conoscenza dell’opera dantesca) “Florentinus poeta, Ravennae in exilio moritur [...] cui in vulgari sui italico opere insigni [...] edito, memorabilis apud Italicos habetur”. Accenni a Dante appaiono successivamente negli scritti di vari personaggi di minor rilievo; e del resto le cose non sarebbero potute andare diversamente, dato che tradizionalmente un numero cospicuo di giovani polacchi continuava il percorso educativo proprio nelle università italiane.³ Non stupisce quindi neanche che Mikołaj Rej, il primo poeta che scrisse in volgare polacco, venne qualificato come “Dantes noster”, anche se non si può essere sicuri che si trattasse di un vero e proprio complimento.⁴ Il Cinque- e il Seicento sono secoli di forte presenza culturale italiana in Polonia: non solo i polacchi frequentano l’Italia in cerca di istruzione o per motivi politici, ma non mancano migrazioni nella direzione opposta, di intellettuali che trovano sistemazione presso le corti magnatizie, di mercanti che si dedicano al commercio con l’Oriente, di diplomatici e funzionari legati fra l’altro alla corte di una regina italiana.⁵ L’italiano – dopo il latino – sembra la

2] Cfr. A. Litwornia, *Dante w kulturze staropolskiej*, “Pamiętnik Literacki”, LXXXI (1990), n. 2, pp. 167-208.

3] Cfr. p. es. *Natio Polona. Le università in Italia e in Polonia (sec. XIII-XX)*, mostra documentaria, Ministero Beni Culturali e Ambientali/Ufficio Centrale Beni Archivistici/Naczelną Dyrekcja Archiwów Państwowych, Polska 1990/Italia 1991, Perugia, Cornicchia, 1990.

4] Cfr. J. Slaski, *Noster hic est Dante. Dalla fortuna di Dante nella Polonia cinquecentesca*, in: *Dante e il mondo slavo*, cit., vol. II, pp. 613-618.

5] Sulle relazioni culturali tra l’Italia e la Polonia nel Medioevo e nel Rinascimento si veda ora T. Ulewicz, *Iter romano-italicum Polonorum*, Kraków, Universitas, 1999.

lingua più diffusa negli ambienti colti. In tale contesto la fortuna di Dante sembra pur marginale e poco significativa, soprattutto se la si confronta con l'ammirazione nutrita allora per il Tasso, per l'Ariosto o per il Petrarca.

Fattori esterni di carattere religioso-culturale [cioè l'atteggiamento ostile delle gerarchie ecclesiastiche nei confronti delle idee politiche di Dante] hanno prevalso sulle ragioni estetiche, al tempo stesso contribuendo ad una paradossale valorizzazione del nome del poeta, annoverato da un lato tra i padri della letteratura, e dall'altro tra i frutti proibiti.⁶

È il romanticismo a cambiare drammaticamente questa situazione, analogamente a come avviene in molte altre regioni d'Europa, ma pure in questo caso sembra che siano i "fattori esterni" a prevalere sulle ragioni estetiche o storico-letterarie. Si tratta di decenni particolarmente incisivi per tutta la cultura polacca, in quanto hanno profondamente segnato l'intera vita intellettuale ed artistica posteriore. Le grandi problematiche morali e ideologiche affrontate allora con passione e urgenza (la lotta per la libertà della patria spartita tra le potenze estere, l'esilio, il destino del poeta vate, la fede, l'amore idealizzato e puro) sono temi per i quali si cercano – e si trovano – echi e riscontri in Dante. Il nuovo interesse per il poeta si esprime in varie forme: alle forti influenze dirette sugli autori polacchi (fra cui si annoverano anche i più autorevoli) seguono traduzioni delle opere dantesche e poi studi letterari e pubblicistici. È una situazione che porta durevoli conseguenze che permangono ancora oggi. In primo luogo, l'interesse per Dante nasce, come si è detto, in funzione di specifiche problematiche polacche che condizionano la selezione – e a volte anche la manipolazione – dei testi e delle idee che andranno a costituire la grande eredità dantesca.⁷ Per i polacchi l'Alighieri rimane essenzialmente autore di due sole opere: *La Vita Nuova* e soprattutto *La Commedia*, vista quasi esclusivamente nel suo impegno etico e religioso. Meno interessante si rivela certo il Dante filosofo, il Dante critico letterario ed artistico, il Dante fazioso fiorentino o il Dante antipapale. In secondo luogo, significativo pare il fatto che frequentemente gli studi su Dante fossero frutto di attività svolte fuori delle istituzioni accademiche (che nella Polonia dominata dalle potenze straniere per tutto l'Ottocento non

6] Cfr. A. Litwornia, *Dante w kulturze staropolskiej*, cit., p. 208.

7] A questo proposito cfr. K. Morawski, *Dante w Polsce*, "Życie i Myśl", 1965, n. 3-4, pp. 142-156.

avevano possibilità di sviluppo) e assumevano un carattere piuttosto pubblicistico che rigidamente scientifico. Infine va notato lo statuto particolare delle traduzioni: la loro motivazione non era tanto quella pragmatica di portare i testi danteschi alla conoscenza del pubblico colto (il quale nella Polonia ottocentesca conosceva di solito il francese o il tedesco e, se non sapeva l'italiano, poteva facilmente leggere le opere italiane in una di queste lingue),⁸ quanto piuttosto quella di far fronte ad una sfida artistica ed intellettuale, di colmare una lacuna nel patrimonio letterario nazionale e conferirgli più dignità, o semplicemente di dar prova della propria bravura.⁹ Le traduzioni polacche dovevano fornire al lettore una versione che, pur non essendo l'unica o forse neanche la prima a metterlo in contatto con Dante, gli poteva essere più vicina sentimentalmente, diventare più familiare, più apprezzata o goduta; che presentasse, insomma, una forma di testo che poteva meglio delle altre agire sulle sue emozioni e quindi realizzarsi meglio, dato che il più delle volte vi si trattava di immagini dalla forte impronta lirica e passionale. Perciò dalla tradizione polacca sono completamente assenti le versioni in prosa della *Commedia*, mentre le traduzioni delle opere latine sono apparse molto tardi.¹⁰

Naturalmente, su questo retaggio ottocentesco si sono con il tempo sovrapposti gli effetti di altri fattori entrati successivamente in azione. Quando all'indomani della prima guerra mondiale la Polonia ritrova l'indipendenza, la cultura e la letteratura polacche vengono ufficialmente considerate cultura e letteratura di stato: la lettura di un Dante tedesco o francese diventa allora fatto privato, mentre quella di un Dante polacco si rivela indispensabile per conseguire la maturità. Non va dimenticata neppure l'incidenza dell'aggressiva politica culturale del regime

8] Una testimonianza eloquente si trova nei ricordi di un dantologo sovietico nato e cresciuto in una nota famiglia di Varsavia, Igor Belza: descrivendo il suo primo contatto con la *Commedia* lo studioso evoca le passeggiate con la madre nel più bello e più famoso parco varsaviano, durante le quali veniva iniziato alla lettura del poema nella sua veste originale con una traduzione improvvisata, benché all'epoca esistessero già varie edizioni polacche (cfr. I. Belza, *Dante i Słowianie*, "Kierunki", 14 (1976), p. 8). Fino al 1918 la Polonia fu territorio di un bilinguismo anche forzato, in quanto le scuole statali sotto le dominazioni straniere imponevano l'insegnamento in russo o in tedesco. Diversamente complesso sembra il problema della Lituania, dove è universale la conoscenza della lingua polacca tra le persone colte.

9] Cfr. come pura curiosità una traduzione parziale francese ad opera di Krystyn Ostrowski (in: Id., *Oeuvres choisies*, Paris, Alphonse Lemerre, 1875), segnalata in: W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, cit., n. 40.

10] Cfr. *De vulgari eloquentia – O języku pospolitym*, a cura di W. Olszaniec, Kęty, Antyk, 2002; *De Monarchia – Monarchia*, a cura di W. Seńko, Kęty, Antyk, 2002; *Il Convivio – Biesiada*, a cura di M. Bartkowiak-Lerch, Kęty, Antyk, 2004.

comunista, soprattutto nella sua prima fase dopo la seconda guerra mondiale, quando a tutti i costi si cercava di ridurre la più valida eredità culturale europea sotto le insegne del progresso e del laicismo (di cui l'anticlericalismo sarebbe stato solo una delle manifestazioni).

Di che cosa, quindi, dispone oggi il lettore e lo studioso polacco di Dante? Innanzitutto di non pochissime traduzioni, anche se molte di esse si devono cercare in pubblicazioni rare e difficilmente accessibili, essendo pubblicate su riviste certamente non popolari e destinate ai lettori con maggiori aspirazioni culturali. Di frequente esse vi occupano del resto un posto assai modesto, che si direbbe occasionale, anche per la sistemazione tipografica. Comunque, per quanto riguarda la *Commedia*, la scelta sembra abbastanza ampia: ancora nell'Ottocento essa esce in svariate traduzioni parziali e in tre diverse traduzioni integrali (del resto spesse volte ristampate) e uno dei traduttori nella sua scelta di singoli canti arriva a presentare ben un terzo del poema.¹¹ Accanto a queste, si presenta – più numerosa e forse più significativa in quanto più apertamente impegnata nel propagare una propria immagine di Dante – una vera e propria miriade di piccoli passi pubblicati costantemente in varie riviste.¹² Raramente si tratta dei brani del *Paradiso* o del *Purgatorio*; il record assoluto spetta ai canti III e V dell'*Inferno* e non sarà un caso neanche il fatto che proprio uno di essi era stato in parte tradotto in polacco dal più ammirato e più venerato vate nazionale Adam Mickiewicz.

Nonostante ciò, l'attuale mercato editoriale è praticamente monopolizzato dalla traduzione di Edward Porębowicz, che del resto viene comunemente giudicata estremamente difficile nella lettura per via di una specifica stilizzazione, irta di arcaismi e di neologismi a volte assai personali, ispirata alla maniera modernistica.¹³ Comunque è questa versione che quasi all'unanimità vince la qualifica della “migliore”

11] Cfr. W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce*, cit., *passim*. Inoltre Preisner cita traduzioni che non sono mai state stampate e fra queste, accanto a numerosi singoli brani, anche due versioni integrali, una ad opera di Stefan Dembiński, l'altra del noto scrittore Józef Ignacy Kraszewski; a quest'ultimo proposito si veda recentemente W. Wasylenko, *Polskie losy Dantego w XIX w.: prolegomena do "zaginioneo" tłumaczenia «Boskiej Komedi» dokonanego przez J. I. Kraszewskiego*, Poznań, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 1993; cfr. anche “Dantovskije čtenija”, X (1996). Ora cfr. anche J. Miszalska et al., *Od Dantego do Fo*, cit.

12] Si tratta delle riviste più svariate e la loro gamma abbraccia titoli che vanno dal “Tygodnik petersburski” [Il Settimanale di San Pietroburgo], attraverso la “Gazeta Warszawska”, “Czas”, “Kronika rodziny” [La Cronaca di famiglia], “Rodzina” [La Famiglia], fino al “Tygodnik Ilustrowany” [Il Settimanale illustrato], “Przegląd polski”, “Chimera”, ed altri.

13] *L'Inferno* è stato pubblicato nel 1899, *Il Purgatorio* nel 1900, *Il Paradiso* nel 1906, la prima edizione completa nel 1909. Sono seguite numerosissime ristampe e riedizioni.

e viene utilizzata per i vari compendi scolastici e divulgativi.¹⁴ Molto più raramente si ricorre oramai ai testi di altri traduttori, se non per brevi passi considerati in un certo senso “di punta”, cioè particolarmente riusciti.¹⁵ Nell’ombra rimane per esempio la traduzione di Alina Świdorska annunciata già negli anni Venti, ma apparsa per la prima volta soltanto dopo la seconda guerra mondiale e ristampata in versione integrale solo dopo molti anni.¹⁶ Da segnalare una curiosa versione presentata da Jan Maria Michał Kowalski, arcivescovo della chiesa dei mariaviti e polemista ardente contro il papato: secondo la dichiarazione del traduttore si tratterebbe di una traduzione dettata direttamente dalla stessa Beatrice che seicento anni prima aveva dettato la versione toscana a Dante.¹⁷ La veste polacca pecca di moltissimi errori e certamente non meriterebbe attenzione, se non costituisse un tentativo di vedere la *Commedia* in una luce diversa, come un testo in cui il messaggio teologico e religioso prevale di gran lunga su quello poetico. La novità sta nel fatto che Dante viene così sfruttato in una polemica ideologica, che diventerà più intensa – benché in un contesto diverso – nel periodo del dopoguerra. L’edizione dei mariaviti è accompagnata da un commento che non si limita a fornire le spiegazioni più elementari, indispensabili per la semplice comprensione del testo, ma che vuol esserne una interpretazione scientifica ed autorevole e perciò ricorre ampiamente alla letteratura critica italiana (Bianchi, Lombardi, Fraticelli, Tommaseo, Blanc, Giuliani, Buti e altri), la quale viene tuttavia strumentalizzata in una maniera per lo meno forzata. Pubblicata in fascicoli con le celebri illustrazioni di Gustavo Doré, teoricamente accessibile a tutti, la *Commedia* dei mariaviti, pur essendo dal punto di vista

14] Fra questi andrebbe ricordata un’ottima antologia commentata e preceduta da uno studio introduttivo a cura di Kalikst Morawski, pubblicata nella prestigiosa collana “Biblioteka Narodowa”: D. Alighieri, *Boska Komedia. Wybór*, Wrocław-Warszawa, Ossolineum, 1977.

15] Cfr. per esempio *Panteon Literatury Wszecźwiatowej: Italja*, a cura di A. Lange, A. Tom, Warszawa, Polska Składnica Pomocy Szkolnych, 1921, in cui il canto I dell’*Inferno* appare nella traduzione di Cyprian Kamil Norwid, il canto III in quella di Adam Asnyk, il canto V nella traduzione di Felicjan Faleński, e il canto XXXIII nella versione di Adam Mickiewicz. Alcuni brani di Mickiewicz sono stati inseriti dal Porębowicz nella sua versione integrale, mentre Alina Świdorska (cfr. qui sotto) ha “riutilizzato” la traduzione di Asnyk.

16] La prima edizione è stata pubblicata da Wydawnictwo M. Kot, Kraków, 1947; la seconda da Wydawnictwo Antyk, Kęty, 1999

17] Cfr. D. Alighieri, *Boska Komedia*, trad. J.M. Michał Kowalski, Płock, M.I. Witucka-Kowalska, 1932, fasc. 1, p. 2 (“Ho dato inizio a questa traduzione nel 1931, dieci anni dopo la discesa della nostra beata Beatrice [...]. La traduzione, come io credo, mi è stata dettata dalla mia beata Beatrice, la quale 600 anni or sono aveva dettato la stessa versione originale a Dante. Perciò sono convinto che in polacco non potrebbe esistere una traduzione che la renda meglio...” (trad. P.S.).

editoriale senz'altro una delle più belle tra quelle apparse in Polonia, rimane un fenomeno isolato. Il tentativo di uscire fuori dei limiti della tradizione è stato compromesso dallo scarso risultato artistico della traduzione e dalla maniera – a dir poco – ingenua e maldestra con cui vi si porta avanti uno strano impegno ideologico.

Assai diffusa rimane l'insoddisfazione per questo stato delle cose. Fortunatamente negli anni più recenti sono state pubblicate, accanto ad una nuova traduzione parziale, anche due moderne versioni integrali della *Divina Commedia*, sicuramente più adeguate alle aspettative dei lettori odierni.¹⁸ Le numerose ristampe ed edizioni parziali – anche per i tipi di case editrici piccole e poco note – sono peraltro una viva testimonianza del fatto che si tratta di un problema serio e risentito. Un'eloquente prova ne è stata la discussione organizzata dalla notissima rivista letteraria “Literatura na Świecie” (“Letteratura nel mondo”), interessata abitualmente alle attualità letterarie mondiali. Vi hanno partecipato i traduttori di Dante più autorevoli che non solo hanno messo in luce le loro difficoltà e i loro problemi, ma hanno pure formulato proposte inedite, a prima vista sorprendenti ma in realtà non infondate, come quella di tradurre la *Commedia* partendo dalle versioni inglesi in prosa, utilizzandone i commenti eruditi e prendendo il testo italiano solo come “base sonora e ritmica”.¹⁹ L'animatissima discussione ha avuto il merito di illustrare in controtelaio il persistere di alcune caratteristiche di lunga durata nella presenza di Dante in Polonia: tradurre Dante significa tradurre solo la *Commedia*, il poeta entra nell'area polacca anche tramite una lingua diversa dal toscano, non esiste un consenso sulle esigenze alle quali dovrebbe far fronte la traduzione, ma esclusi sono i compromessi, per cui il testo polacco dovrebbe essere al tempo stesso comprensibile, artisticamente compiuto e intellettualmente ineccepibile. La discussione è stata illustrata da ben sette versioni polacche del canto II dell'*Inferno* e – fatto caratteristico anche questo – accompagnata non da qualche tradizionale studio di dantologia accademica, bensì dai brani dedicati alla *Commedia* da Jorge Luis Borges.

18] Cfr. p. es. D. Alighieri, *Boska Komedia – 15 pieśni*, trad. e introd. di T. Łubieński, nota biografica e note a cura di J. Mikołajewski, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1992; Id., *Boska komedia*, trad. A. Kuciak, Poznań, Klub Książki Katolickiej, 2002-2004; Id., *Boska komedia*, trad. J. Mikołajewski, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2021.

19] “Literatura na Świecie”, n. 4 (1995), pp. 2-46. A proposito dell'ambizione di tradurre Dante partendo da una lingua diversa dall'originale cfr. anche una recente versione polacca fatta in base al testo tedesco di Karl Vossler: D. Alighieri, *Boska Komedia*, trad. pol. di B. Antochewicz, Wrocław, Gajt, 1993.

Un effetto scontato di tale atteggiamento è che l'unico testo dantesco che segue da vicino la *Commedia* nell'elenco delle traduzioni polacche è la *Vita Nuova*. Anche in questo caso si lasciano notare alcune predilezioni significative, eredità dei gusti romantici: per la forma del sonetto anzitutto, per il tema dell'amore e della virtù, per qualche cenno alla sofferenza dell'esilio.²⁰ Fra le traduzioni integrali di nuovo si distingue quella di Edward Porębowicz, pubblicata in numerose edizioni fra cui anche una curatissima, corredata di un adeguato commento, stampata nella tipografia artigianale e artistica di Tyszkiewicz a Firenze, specializzata in edizioni raffinate, destinate a diventare delizie non solo degli eruditi toscani.²¹ Più diffusamente, tuttavia, la *Vita Nuova* circola tra i lettori polacchi in frammenti: si tratta quasi sempre di singoli sonetti che si possono leggere in varie riviste "di cultura generale". Molto meno accessibili rimangono invece le *Rime*, benché anch'esse – dopo la pubblicazione di singoli componimenti su varie riviste e rassegne – abbiano avuto un'edizione interessante in versione polacca negli anni Venti: si tratta di un raro libriccino di lusso, pubblicato questa volta a Roma, ma per un editore di Cracovia, nel quale, secondo le dichiarazioni del traduttore, si sarebbe trovato soltanto un primo frutto delle sue fatiche.²² Tuttavia non risulta che la continuazione annunciata si sia mai materializzata in qualche successiva edizione a stampa²³. Il commento critico e il modo di procedere alla scelta (modellata sull'edizione di Costero e ritoccata secondo alcuni suggerimenti del Barbi e del Fraticelli) danno prova della serietà del traduttore ed è un peccato che quel *Canzoniere* non sia mai stato ripubblicato.

Il più delle volte i traduttori polacchi dimostrano una discreta conoscenza degli studi relativi a Dante che si esprime nelle scelte coscienziose

20] Tra i sonetti della *Vita Nuova* tradotti e pubblicati con maggior frequenza si annoverano: *Tanto gentile e tanto onesta pare, Vede perfettamente ogni salute, Spesse fiate vengonmi al cuore*, mentre tra le *Rime* – con attribuzioni in vigore in quei tempi – vengono scelti: *Di donne io vidi una gentile schiera, Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io, Lo Re che merta i soi servi a ristoro, O che parlando andate, Per persona, Se 'l bello aspetto non mi fosse tolto*; cfr. J. Miszańska, et al., *Od Dante go do Fo*, cit., *passim*.

21] Dante Alighieri, *Życie Nowe*, przełożył i własnym nakładem wydał Edward Porębowicz, Florencja, druk S. Tyszkiewicz, 1934. La versione di Porębowicz ha fatto dimenticare le traduzioni precedenti: di Gustaw Ehrenberg (1880), di Artur Górski (1915) e di Teofil Husarski (1921).

22] D. Alighieri, *Pieśniarz*, przełożył i uwagami opatrzył Juliusz Feldhorn ["Canzoniere", traduzione e commento di J. Feldhorn], Kraków, Italica: Sztuka – Książka – Wydawnictwo [Canzoniere], 1926 (Stabilimento Tipografico Riccardo Garroni - Roma).

23] Probabilmente impedita dalla tragica sorte del traduttore-editore di origine ebrea, assassinato dai nazisti.

dei testi, anche se – come è ovvio e comprensibile – essi non pretendono, salvo poche eccezioni, di avere competenze dantologiche di massimo livello e devono affidarsi alle edizioni preparate dagli altri, imboccando quindi anche delle piste false e riproducendo gli errori altrui.²⁴ Gli inizi, assai modesti, di una dantistica polacca vera e propria risalgono ancora all'Ottocento,²⁵ ma essa rimane sempre un settore frequentato da pochi eletti. Fra questi emergono – nella prospettiva storica – i nomi di Józef Ignacy Kraszewski, di Julian Klaczko, e successivamente del già citato Edward Porębowicz e di Konstancy Michalski.²⁶ Una delle ragioni per cui gli studi su Dante non hanno preso in Polonia uno slancio più dinamico può essere stato il fatto che per moltissimo tempo nelle università polacche l'italianistica ha fatto parte – secondo il tradizionale modello tedesco – dell'ambito più generico della romanistica, il che in pratica la condannava a vivere piuttosto nell'ombra della francesistica. L'interesse per l'opera di Dante sembrava così a volte più vivo tra i polonisti, che rintracciavano gli echi danteschi nelle opere di grandi autori polacchi. Nel bilancio complessivo degli anni più recenti in primo luogo si distingue senz'altro l'impegno pluriennale e costante di Kalikst Morawski, autore della più grande monografia dedicata al poeta in Polonia (1961) e di numerosi studi pubblicati in varie riviste e in varie lingue, anche all'estero, tra il 1956 e il 1988. Storico di formazione, preciso ed erudito, Morawski si fonda sempre sugli acquisiti più attuali della dantistica internazionale (che porta anche alla conoscenza dei lettori polacchi, un merito da non sottovalutare ai tempi della cortina di ferro) per formulare interessanti proposte interpretative centrate innanzitutto sulle questioni dell'immaginazione poetica e del fantastico nella *Commedia*. I suoi interessi comprendono tuttavia anche altre problematiche, come per esempio gli ideali etici e politici del poeta o il rapporto tra Dante, Virgilio e Petrarca.²⁷

24] P. es. accettando le erronee attribuzioni proposte da altri (cfr. il commento di W. Preisner, cit., al n. 102 o 104 della sua bibliografia).

25] Cfr. K. Morawski, *Wstęp* a: D. Alighieri, *Boska Komedia. Wybór*, cit., p. CIX; Id., *Dante w Polsce*, cit.

26] J.I. Kraszewski, *Dante. Vorlesungen über die «Göttliche Komödie» gehalten in Krakau und Lemberg 1867*, Dresden, ins deutsche uebertragen von S.Bohdanowicz, Druk und Verlag von J. I. Kraszewski, 1870; J. Klaczko, *Causeries florentines*, Paris, Plon, 1880 (versione italiana: *Conversazioni fiorentine*, trad. it. G. Sama, Bari, Laterza, 1925); K. Michalski, *La gnoséologie de Dante*, Kraków, PAU, 1950.

27] K. Morawski, *Idealy kulturalne, etyczne i polityczne Dantego w świetle «Convivio»*, "Życie i Myśl", 2 (1956), pp. 38-63; Id., *The tragic aspect of the Farinata episode in the Inferno*, "Books Abroad", 1965, pp. 58-68; Id., *Le mythe de l'Empereur chez Dante*, "Revue des Etudes Italiennes", 1965, pp. 280-301; Id., *Dante, Pétrarque et Virgile*, "Studia Romanica Posnaniensia",

Per il resto, gli studi recenti su Dante hanno in Polonia un carattere meno metodico e piuttosto disunito. Un tentativo di individuarvi a tutti i costi una determinata tendenza o una linea maestra mi sembrerebbe assai poco giustificato. Ancora meno lo sarebbe di certo la ricerca di una scuola o di una tradizione, l'unico punto saldo rimanendo in realtà un interesse generico per la fortuna polacca del poeta, intesa in maniera estremamente vasta: dalle questioni specifiche di trasmissione testuale, all'influenza – anche indiretta – delle idee e dell'arte di Dante sui grandi autori polacchi fino ai tempi recenti. Lo si è visto anche nell'unico maggiore tentativo intrapreso negli ultimi anni di riunire e mettere a confronto i vari interessi e i vari studi dedicati a Dante.²⁸ Fra la miriade di lavori sparsi in cui si esprime la dantologia polacca vanno ricordati anche i contributi sul contenuto intellettuale della *Commedia* nel suo rapporto con la cultura medievale e in particolare con l'opera di Brunetto Latini, o quelli dedicati allo studio delle idee politiche e della lingua di Dante. Non mancano poi testi divulgativi – edizioni commentate, antologie, storie letterarie e aggiornamenti – in cui l'opera dantesca viene presentata tenendo onestamente conto dello stato attuale delle ricerche, anche se in maniera necessariamente frammentaria. Di solito, tuttavia, essi continuano a perpetuare l'immagine stereotipata del poeta d'amore e dell'idealista politico. Il quadro rimarrebbe ancora incompleto se non si facesse menzione degli studi pubblicati in Polonia da autori stranieri e in lingue diverse dal polacco, nonché di alcune recensioni e traduzioni di saggistica, non numerosissime, ma significative, che sembrano svelare una preferenza per un tipo di critica, per così dire, personale, emotiva ed impegnata.²⁹

9 (1983), pp. 99-116; Id., *Le fantastique de l'Enfer de Dante*, "Studia Romanica Posnaniensia", 5 (1979), pp. 39-56; Id., *Le fantastique du Purgatoire de Dante*, "Studia Romanica Posnaniensia", 12 (1986), pp. 125-41; Id., *Le fantastique du Paradis de Dante*, "Kwartalnik Neofilologiczny", XXXV (1988), n. 2, pp. 209-33; Cfr. K. Żaboklicki, *Prace italianistyczne profesora Kaliksta Morauskiego (1907-1988)*, "Kwartalnik Neofilologiczny", XXXV (1988), n. 4, pp. 457-463.

28] *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII konferencji pracowników naukowych i studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego*, a cura di J. Olejniczak, Katowice, Górnośląskie Centrum Kultury, 1996.

29] In questa sede non pretendo di presentare una bibliografia completa, comunque accanto ai saggi già citati ricorderei ancora, per la fortuna polacca di Dante: M. Kieffer Kostanecka, S. Kostanecki, *«La Commedia» Dantego - egzemplarz z 1487 r. w Bibliotece im. Zielińskich Towarzystwa Naukowego Płockiego*, "Notatki Płockie", 3 (1983), pp. 3-6; il catalogo della mostra *«Boska Komedia» Dantego – ryciny: inkunabuł z 1487 r. w Bibliotece im. Zielińskich Towarzystwa Naukowego Płockiego*, a cura di W. Lemańska Kaczanowska, Płock, Towarzystwo Naukowe Płockie, 1991; R. Pollak, *Przekład «Vita Nuova» z 1861 r.*, "Kwartalnik Neofilologiczny", XIII

L'attuale presenza dantesca in Polonia non si limita, tuttavia, alla classica riflessione accademica, purtroppo assai modesta. Anzi, se l'immagine di Dante nella vita culturale polacca d'oggi si può considerare autorevole e costante, benché lontana da un vero culto, è altrove che si devono cercare le sue espressioni più caratteristiche e più vivaci. Più di una volta la *Commedia* è stata fonte di ispirazione per spettacoli teatrali che hanno riscontrato notevoli successi, anche internazionali, diventando manifestazioni artistiche di carattere non secondario.³⁰ Le riviste di cultura destinate ad un pubblico colto relativamente ampio

- (1966), n. 2, pp. 183-184. Per quanto riguarda l'influenza di Dante sul romanticismo polacco cfr. Z. Szmydtowa, *Dante a romantyzm polski e Norwid wobec włoskiego odrodzenia*, in: Ead., *W kręgu renesansu i romantyzmu*, Poznań, PWN, 1979, pp. 690-699 e 641-689; I. Bełza, *Romantyzm polski a Dante*, in: Id., *Portrety romantyków*, Warszawa, Pax, 1974, pp. 177-190; A. Kuciak, "Fatum" i "Ciemność" - na marginesie dwóch "dantejskich" wierszy Cypriana Kamila Norwida, "Teksty Drugie", 6 (1995), pp. 130-135; Ead., *Norwid wobec Dantego*, "Pamiętnik Literacki", LXXXVII (1996), n. 3, pp. 33-59; K. Żaboklicki, *La donna ispiratrice nella letteratura polacca dell'Ottocento*, in: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*, a cura di M. Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 483-496. Su Dante e la cultura medievale cfr. M. Frankowska-Terlecka, *Przenikanie tematyki "naukowej" do literatury pięknej w językach narodowych*, in: Ead., *Skarbiec Wiedzy Brunetta Latiniego*, Wrocław-Warszawa, Ossolineum, 1984, pp. 117-141; W. Paluchowski, *Idee franciszkańskie w rozprawach o Dantem Konstantego Michalskiego*, "Studia Mediewistyczne", 29 (1990), n. 1, pp. 63-72; Id., *Filozofia człowieka u Dantego: próba rekonstrukcji na podstawie pism K. Michalskiego*, Kraków, Wydawnictwo Papieskiej Akademii Teologicznej, 2000. I problemi linguistici hanno interessato S. Gniadek, *Les rimes de la «Divine Comédie» et la structure de l'italien du Trecento*, "Studia Romanica Posnaniensia", 4 (1978), pp. 59-64. Come esempi di testi divulgativi cfr. J. Adamski, *Modele miłości i wzory człowieczeństwa*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974; S. Wroński, *Człowiek w wieczności i na ziemi w ujęciu Dantego*, in: Id., *Problemy w literaturze*, vol. I, Kraków, ALL, 1996, pp. 95-106; Z. Ożóg, *Śpiew Franciszki w «Piekle» Dantego*, "Polonistyka", 2 (1997), pp. 90-93. Sulle riviste polacche sono apparsi i saggi di H. Heintze, *Die Dante-Zitate von Lerama Lima*, "Kwartalnik Neofilologiczny", XXX (1983), n. 4, pp. 391-404; di P. van Rutten, *La problématique du sens dans «La Divine Comédie»*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", XXV (1982), n. 2, pp. 75-91; e di F. Cheneval, *La philosophie et le bonheur de Dante Alighieri*, "Studia Mediewistyczne", 33 (1998), pp. 79-96. Quanto alle traduzioni, a parte i menzionati brani di Borges, cfr. J. Brodskij, *W cieniu Dantego* (tratto da un saggio pubblicato in: Id., *Less than One. Selected Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1986), "Zeszyty Literackie", 3 (1966), pp. 63-73; T.S. Eliot, *Kim jest dla mnie Dante* (tratto da Id., *To Criticize the Critic*, London, Faber and Faber, 1965), "Ogród", 2 (1990), pp. 96-101; S. Beckett, *Dante, Bruno, Vico, Joyce*, "Teatr", 4 (1991), pp. 23-30; J. Lotman, *Wędrowka Ulissesa w «Boskiej Komedii»* (pubblicato in versione modificata con il titolo *Testo e contesto* in Id. *Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980), "Pamiętnik Literacki", LXXI (1980), n. 4, pp. 127-138; G. Reguzzoni, *Beatrice czyli o wierności*, "Communio" (versione polacca della "Rivista Internazionale di Teologia Communio"), VIII (1988), n. 1, pp. 131-144. In versione polacca esiste inoltre una scelta di saggi di Cesare Vasoli, apparsi in italiano in: Id., *Otto saggi per Dante*, Firenze, Le Lettere, 1995; nonché le monografie di Michele Barbi e di Olof Lagercrantz.
- 30] S. Widlak, *La «Divina Commedia» nel Teatro Rapsodico di Cracovia*, in: *Dante e il mondo slavo*, cit., II, pp. 721-726; J. Szajna, *Dante żywy*, ivi, pp. 639-642. Lo spettacolo ideato e messo in scena da Szajna è stato rappresentato in vari paesi europei. In un contesto simile si iscrivono

ricordano regolarmente Dante, la sua opera e il suo culto, per cui un lettore medio ha delle nozioni per lo meno elementari sulla *Commedia* e il suo autore. Non è raro che nei contributi del genere si esprimano tentativi – a volte forzati – di un “ammodernamento” di Dante talmente radicale da rendere perplessi i lettori di indole poco rivoluzionaria; ma dall'altra parte non sarebbe questa la testimonianza più eloquente del fatto che la *Commedia* vive lontana dall'essere relegata alla funzione di un documento d'archivio? Tuttavia, se ancora negli anni Sessanta l'interpretazione del poema poteva diventare pretesto per un'animata polemica tra cattolici e “progressisti” (in cui i primi sottolineavano la tradizione scolastica, cristiana e morale, mentre gli altri vi scorgevano in primo luogo una poesia di compassione, di comprensione e certe aperture quasi umanistiche), negli anni recenti l'interesse per Dante si manifesta quasi unicamente nella stampa di indirizzo cattolico liberale.³¹ Costante è l'impegno di alcune riviste, come “Tygodnik Powszechny” o “Znak”, in cui il nome di Dante e il richiamo alla sua opera ritornano con maggiore frequenza e con certa regolarità. Sempre attivi sono alcuni ammiratori, critici e traduttori: Zygmunt Kubiak, Tomasz Łubieński, Paweł Lisicki. Significativo è forse il fatto che nel nuovo panorama polacco alcune riviste, fresche di nascita, hanno deciso di far posto a Dante già nel loro primo numero. Infine è interessante notare che negli ultimi anni più di una volta Dante ha suscitato la curiosità della critica attraverso una mediazione del mondo anglofono.³²

L'attualità dell'Alighieri per la vita culturale polacca può essere illustrata in modo particolarmente espressivo con gli esempi tratti da tre eminenti autori: Witold Gombrowicz, Stanisław Vincenz e Czesław Miłosz. Non si tratta di scritti recentissimi, ma sicuramente emblematici, in quanto usciti dalla penna di scrittori che per motivi politici hanno

le riflessioni teoriche su Dante e il linguaggio cinematografico in G. Królikiewicz, *Dante drży*, “Kino”, 7 (1979), p. 59.

31] L'unica eccezione sarebbe A. Tokarczyk, *Wędrówki Dantego*, in: Id., *Tamten świat*, Warszawa, MAW, 1986, pp. 151-166.

32] A parte il tentativo di tradurre la *Commedia* partendo da una versione inglese (cfr. sopra n. 19), ai lettori polacchi sono state riportate alcune recenti polemiche americane attorno a Dante (T. Pióro, *Dante nasz współczesny*, “Literatura na świecie”, 4 (1995), pp. 327-328); sulla stampa quotidiana è stata ampiamente presentata un'importante esposizione londinese delle illustrazioni alla *Commedia*, e la rivista di critica d'arte moderna “Fa-Art” ha ristampato due saggi del volume curato da Józef Olejniczak (cfr. sopra n. 27), in cui si dedica un ampio spazio agli echi danteschi nella cultura contemporanea anglofona (T. Rachwał, *Pogranicza języka. O niewyrażalności (nie tylko) Beatrycze*; M. Noszczyk, *Dante, Beckett, multimedia*, “Fa-Art”, 1995, n. 2, pp. 16-22).

scelto l'emigrazione, come avevano fatto nel secolo precedente i primi fabbri della fortuna polacca di Dante.

Il primo, Gombrowicz, ha dedicato a Dante alcune pagine del suo *Diario* che in un momento successivo sono state raccolte insieme in un piccolo volumetto bilingue polacco-francese, e poco tempo più tardi portate anche alla conoscenza dei lettori italiani.³³ La pubblicazione ha avuto pochissima risonanza, pur provocando qualche critica indignata. Gombrowicz è un autore programmaticamente anticonvenzionale e volutamente provocatorio, dissacrante, addirittura profanatorio. I suoi attacchi si scagliano fra l'altro contro le figure di artisti elevati ad uno status di monumento storico ufficiale, universalmente venerati e doverosamente amati, anche da chi è assolutamente incapace di capirli, ma si adatta alle convenzioni senza neanche pensarci, per conformismo, per inerzia o per ebetismo. Dante, naturalmente, rappresenta per lui una sfida e sarebbe sorprendente, se l'atteggiamento del Gombrowicz nei suoi confronti fosse in linea con l'ammirazione espressa dalle "masse" di studiosi. Tuttavia, le critiche del *Diario* tradiscono non solo una discreta conoscenza della *Commedia* (anche se lo scrittore intenzionalmente rifiuta la dantologia e la sapienza dei commenti), ma anzitutto un forte coinvolgimento emotivo, testimonianza del fatto che la sua ribellione non è che una risposta alla forza espressiva del poema.³⁴ L'Alighieri riemerge quindi dalle critiche e dagli attacchi come un autore particolarmente potente e influente. L'atteggiamento impegnato e personalissimo porta non tanto ad una mancata comprensione, quanto ad un inevitabile urto di due personalità, di due sensibilità necessariamente diverse. Non sarebbe poi questo un effetto ben familiare allo stesso Dante?

Nello sforzo di raggiungere Dante – uomo e artista - attraverso il suo testo, ma con la propria sensibilità, Gombrowicz trova la *Commedia* non soltanto primitiva, noiosa, ripetitiva, limitata, scadente, semplicità, frutto di un'immaginazione contadina, ma la considera addirittura un poema mostruoso, malvagio, crudele, vigliacco, meschino, un insieme di parole vuote. Le sue accuse prendono così una piega abituale per la personalità artistica dello scrittore: apparentemente quella del sensazionale, che poi

33] W. Gombrowicz, *Sur Dante*, trad. fr. di A. Kosko, Paris, L'Herne, 1968; versione italiana: *Su Dante*, trad. it. di R. Landau, Milano, Sugar, 1969. Il volume contiene frammenti tratti dal *Diario* del 1966 ed è stato pubblicato probabilmente con l'approvazione dell'autore.

34] Per M. Głowiński, *Gombrowicz poprawia Dantego*, "Teksty Drugie", 5 (2000), pp. 58-67, l'atteggiamento aggressivo dello scrittore polacco – assurdo e infondato – nei confronti della *Commedia* (ma più precisamente solo dell'*Inferno*) serve innanzitutto come "schermo" per poter esprimere in maniera indiretta le proprie riflessioni sul dolore.

si svela non essere in fondo altra che quella dell'esagerazione, del grottesco e dell'assurdo. A leggere le sue stesse confessioni

Quando ho scritto il mio saggio su Dante ho incluso delle osservazioni che hanno urtato molte persone. Ora perché ho scritte certe cose? Semplicemente perché appartengono alla mia realtà. Sono a casa mia e ho il diritto di dirlo. Se Dante mi annoia, se mi considero superiore a lui, lo affermo senza paura: è un mio diritto.³⁵

si avrebbe piuttosto l'impressione che quei disperati attacchi a Dante siano stati il fil di paglia al quale lo scrittore si attaccava per confermare la propria libertà d'espressione, la libertà dell'artista che era diventata per lui una vera e propria ossessione. E inoltre non si sarebbe trattato appunto di "urtare" gli altri per svegliare la loro sensibilità, quando Gombrowicz in fine alle sue osservazioni proponeva questa serie di contraddizioni?

O *Divina Commedia* cosa sei dunque? Opera maldestra del piccolo Dante? Immensa opera del grande Dante? Opera mostruosa del perfido Dante? Recitazione retorica del bugiardo Dante? [...] Fuoco d'artificio? Fuoco vero?³⁶

Accenti di alcune perplessità, provate di fronte all'opera di Dante, si trovano anche nei saggi di Stanisław Vincenz, per altro grande ammiratore del poeta.³⁷ Di solito, nelle sue frequentissime letture dantesche, Vincenz cerca e trova quella mitica unità delle civiltà umane, che sarebbe in grado di distruggere le frontiere spaziali e temporali, rendendoci tutti partecipi dello stesso mondo spirituale. Nato e cresciuto nelle zone di confine, dove una volta si intrecciavano varie popolazioni e culture, di radici slave, ebreo, ungheresi, romene e valacche, educato secondo i classici modelli europei occidentali, lo scrittore sente in Dante echi e richiami di perenni miti popolari, vi scorge riflessi di culture apparentemente lontane, ma essenzialmente vicine nella loro universalità. Per leggere Dante ci vuole uno sforzo non indifferente, ma in cambio il lettore accede ad un mondo poetico che l'arte contemporanea non riesce più a creare; si tratta di una poesia totale, in cui l'individualità si estende per diventare un vero cosmo spirituale.

35] W. Gombrowicz, *Sur Dante*, cit., p. 60.

36] Ivi, p. 40.

37] S. Vincenz, *Czym może być dziś dla nas Dante, Dantyzm w Polsce, Arcydzieło a mit ludowy*, in: Id., *Eseje i szkice zebrane*, tom I, Wrocław, Wirydarz, 1997, pp. 197-328. Cfr. anche Id., *Węże u Dantego*, in: Id., *Z perspektywy podróży*, Kraków, Znak, 1980, pp. 234-239.

Vi coesistono insieme voci e spiriti di vari tempi, di vari miti e di varie forme religiose, e la figura di Dante si pone accanto a quella di Noè come ricreatrice di un mondo nuovo.

Nel mondo dantesco il passato e il presente costituiscono un'unica realtà, la quale, a sua volta, costituisce lo sfondo che ci permette di scorgere meglio la nostra propria esiguità. Uno dei significati maggiori dell'opera dantesca sta per Vincenz nel farci rivivere la nostra comunità con gli archetipi, con i morti e con il mondo infantile che in effetti non abbandoniamo mai. Sulla scia dei romantici (studiandone le profonde analogie d'ispirazione con Dante, piuttosto che le superficiali influenze) Vincenz crede nel valore assoluto della poesia e si sforza di trovare la grandezza di Dante con la stessa sollecitudine con cui Gombrowicz si sforzava di negarla. Ciò nonostante anche lui è costretto a combattere contro la noia e la stanchezza, quando il poeta abbandona le vette dell'umano intelletto per rendere il suo discorso più concreto. Se Dante sembra accettabile come profeta della speranza, la venerazione dello scrittore trova presto i suoi limiti, quando il giudizio dell'Alighieri si fa più severo, più vendicativo, quando la sua visione della giustizia non corrisponde più alle idee dell'umanesimo progressista novecentesco. Dante allora non commuove più, non sconvolge più, non dà più nessuna soddisfazione morale.

Più schietto sembra invece il terzo dei tre autori – Czesław Miłosz – che parte da un punto di vista alquanto diverso: l'argomento che lo interessa più da vicino non è Dante, né la *Commedia*, bensì le visioni dell'inferno.³⁸ Parla dunque solo della prima cantica del poema e delle proprie esperienze di lettura, senza far valere pregiudizi o miti relativi all'Alighieri. Per Miłosz la visione dantesca non persuade il lettore moderno, e del resto il testo non è leggibile senza un faticoso ricorso a numerosi commenti e note. Per Miłosz, invece, è interessante chiedersi perché oggi *l'Inferno* non desta più interesse. Tra i vari livelli di senso, quello più accettabile è ancora quello allegorico, mentre tutto ciò che fa parte del trattato politico, delle vicende personali di Dante e del suo casato, nonché gli eventuali significati esoterici, restano sostanzialmente inefficaci. Ciò che suscita invece nel lettore una specie di ostile stupore è il racconto del viaggio d'oltretomba: la stranissima topografia dell'aldilà, la mescolanza di mitologia antica e di elementi cristiani, la vicinanza di storia e di finzione poetica, gli incomprensibili giudizi morali.

38] Cfr. C. Miłosz, *O piekle*, in: Id., *Ogród nauk*, Paryż, Instytut Literacki, 1979, pp. 83-101.

Secondo Miłosz capire l'*Inferno* richiede uno sforzo immenso: ci rendiamo conto che non siamo più preparati ad assimilare un'arte fondata sull'allegoria, che non sappiamo più interpretare un testo che si muove da qualche parte tra la poesia e l'esposizione delle verità teologiche. È la stessa forza espressiva del poema che provoca il senso d'insoddisfazione, soprattutto in quei lettori che con maggiore serietà trattano le questioni di salvazione e di dannazione. Come mai il divino amore poté creare un luogo di torture così crudeli come l'inferno dantesco? Per Miłosz, la spiegazione va cercata nella filosofia di San Tommaso. Ma indipendentemente da ciò rimproveriamo Dante per aver lodato quel Dio che poteva ben creare un mondo migliore di quello che esiste, ma non volle. Non vogliamo neanche credere più alla libertà individuale – quindi all'assoluta responsabilità – dell'uomo condizionato e determinato dalla genetica, dalla sua epoca, dal suo ambiente. Ma non è tutto. Se da una parte è difficile che sentiamo compassione per le anime dei dannati – di solito non conosciamo bene le loro colpe, e poi la dannazione è sempre per gli altri, mai per noi stessi – dall'altra, nell'*Inferno* Miłosz vede quegli elementi sospetti che svegliano le segrete propensioni delle nostre anime, per cui si prova soddisfazione a vedere le sofferenze degli altri e per cui in alcuni teologi la vista delle pene dell'inferno faceva parte delle gioie celesti.

Certo, Gombrowicz, Vincenz e Miłosz presentano una maniera strettamente personale di considerare Dante e la sua opera. Ma non sarebbe appunto questa la miglior prova che la presenza del poeta nell'attuale vita letteraria polacca non si riduce ad un fatto convenzionale, storico e accademico? Se a livello divulgativo prevale a volte lo stereotipo, esso non deve rimanere sempre per forza arido. Certo, sarebbe facile pronunciare auspici ed auguri, ma non è detto che da essi nascerrebbero frutti più validi. Una cosa resta sicura: il fatto che l'Alighieri con invidiabile costanza serve come riferimento letterario o come richiamo intertestuale, diventato simbolo universale – anche se a volte, è vero, un po' freddo e astratto – di solitudine, grandezza, esilio, estraneità, impegno civile e morale, di grandi problemi che tornano a turbarci nonostante il passar del tempo.³⁹

39] Le varie reminiscenze dantesche nell'opera di alcuni fra i più importanti scrittori polacchi del Novecento sono state oggetto di uno studio approfondito da parte di L. Marinelli, *Epica e etica: oltre il dantismo polacco*, "Critica del testo", XIV / 3, 2011, (Dante, oggi/3: Nel mondo, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi), pp. 253-291.

FRANCESCA DA RIMINI, EROINA POLACCA

Francesca da Rimini arriva in Polonia con Dante. È un'affermazione ovvia e banale ma va ricordata, in quanto nella fortuna della celebre amante si possono intravedere gli stessi condizionamenti della fortuna dantesca. Si tratta di una fortuna particolare: limitatissima per secoli e sorprendentemente ridotta, subisce poi una svolta importante all'inizio dell'Ottocento. È una svolta decisiva che avviene all'insegna del romanticismo, e da allora nell'immaginazione dei polacchi le figure del poeta e dei suoi personaggi sono rimaste impregnate di connotati romantici.¹ Va tuttavia detto subito che sulle ragioni puramente estetiche o di carattere storico-letterario sembrano qui prevalere fattori esterni all'opera stessa e legati alla situazione socio-culturale locale: la lotta per la libertà della patria spartita tra le potenze estere, l'esilio, il destino del poeta vate, la fede, l'amore spirituale. *La Vita Nuova* e soprattutto la *Commedia* sono viste quasi esclusivamente come alta poesia nel senso idealistico del termine, a scapito di una visione storicizzata e filologicamente circoscritta. Inoltre, le traduzioni polacche di Dante erano spesso mosse dalla motivazione idealistica di far fronte ad una sfida artistica ed intellettuale o, visto l'impegno patriottico della cultura di quel tempo, in una nazione privata della propria autonomia politica, quella di colmare una lacuna nel patrimonio letterario nazionale e di conferirgli più dignità. Ma dietro le traduzioni polacche dovevano essere presenti anche motivazioni più intime e sentimentali, per esempio quella di rendere possibile soprattutto ai lettori meno esperti una lettura in madrelingua che, pur

1] Cfr. il mio saggio *Dante in Polonia. Una presenza viva?*, qui sopra. Per lo studio più ampio sulla fortuna dantesca in Polonia si veda A. Litwornia, «*Dantego któż odważy się tłumaczyć?*». *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa, IBL (Studia Staropolskie, Series Nova, t. XI), 2005.

non essendo l'unica o forse neanche la prima a mettere in contatto con Dante, poteva divenire più vicina emotivamente, più familiare, più apprezzata o goduta, dato che il più delle volte vi si trattava di immagini di forte impronta lirica e passionale. Tradurre significava ribadirne l'importanza, sottolinearne il significato e la sua attualità. Non stupisce quindi il gran numero di traduzioni parziali e frammentarie, a volte ridottissime, di quei singoli brani scelti che hanno particolarmente colpito la sensibilità dei traduttori. Non stupisce poi che fra i brani della *Commedia* più frequentemente tradotti la storia di Francesca da Rimini abbia goduto di una fortuna particolarmente ricca: tra edizioni integrali e pubblicazioni dei singoli brani della *Commedia*, il canto di Francesca riappare in ben 19 traduzioni, pubblicate su diverse riviste di varia cultura, antologie, raccolte poetiche, ecc.²

L'inseguimento delle orme di una Francesca da Rimini polacca porta pure a rispolverare alcune opere teatrali, significative anche se non di primissimo rango. Quella di più successo – sempre relativo, s'intende – è uscita dalla penna di un personaggio curioso, per molti versi emblematico e sicuramente benemerito per la cultura della Polonia ottocentesca, che con l'impegno intellettuale ed artistico doveva compensare le gravissime sconfitte sul campo politico che avevano minato la sua stessa identità. Krystyn Ostrowski (1811-1882) trascorse la sua vita matura e svolse la sua attività letteraria prevalentemente in Francia, dove si era stabilito come tanti altri intellettuali e artisti polacchi emigrati dopo la fallita insurrezione antirussa del 1830, dedicandosi prolificamente a opere di vario stile e genere, scritte in francese e nella lingua materna.³ Non rinunciò mai al suo impegno politico, promuovendo instancabilmente la "causa della patria" alla quale contribuì non solamente col denaro, sostenendo validamente scuole e istituzioni fondate da connazionali residenti all'estero, ma anche pubblicando scritti di carattere propagandistico, volgendo in lingua francese alcuni dei maggiori autori polacchi, pubblicando drammi che portassero alla conoscenza del pubblico europeo i grandi temi della storia patria. Non si trattava tuttavia di un impegno esclusivo e chiuso: egli dedicò poesie vigorose al Libano, fece tradurre alcune sue opere in italiano e le pubblicò per "l'Italia una e libera",⁴ provò a tradurre Dante

2] Cfr. J. Miszańska et al., *Od Dantego do Dario Fo. Włoska poezja i dramat w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Kraków, Collegium Columbinum, 2007, s.v.

3] Cfr. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, PWN, 1985, t. II, s.v.

4] Cfr. *Teatro di Cristino Ostrowski*, trad. di L. Fontana, Milano, Carlo Barbini, 1877.

in francese e Shakespeare in polacco. Tra il 1838 e il 1875 la sua *Françoise de Rimini* uscì in varie edizioni, separatamente e nelle raccolte delle sue opere teatrali, accompagnata spesso dal canto V della *Commedia* e dal brano di *Perceval* che spiegava il ruolo di Galeotto nella leggenda della Tavola Rotonda. La *pièce* fu rappresentata a Versailles a Port-Saint-Martin, e ripubblicata in versione abbreviata su “Magasin théâtral”.⁵ In questa sede vorrei tuttavia parlare di altre due Francesche, più difficilmente accessibili, perché scritte in polacco e rimaste nell’ombra delle edizioni ottocentesche di autori per molto tempo trascurati dalla critica.

La prima è quella di Adam Belcikowski (1839-1909), personaggio di primo piano nell’*establishment* accademico cracoviano del suo tempo, storico della letteratura, poeta e autore di numerose opere teatrali.⁶ Belcikowski partecipò attivamente all’intensa vita intellettuale di Cracovia – città che rimaneva allora sotto il dominio austriaco e godeva di un’autonomia molto maggiore rispetto alle città polacche rimaste sotto il dominio russo o prussiano – schierandosi dalla parte dei “democratici” contro i conservatori. La sua opera sarebbe segnata soprattutto dall’eredità romantica e dalla poetica del *biedermeier*,⁷ il che lo situa nell’ambito delle correnti molto diffuse nella Polonia ottocentesca e certamente non ne fa un autore molto originale. Del resto lo stesso Belcikowski dichiarava il suo attaccamento ai modelli di scrittura e agli autori comprovati, fra le sue letture citava Dante e indicava Mickiewicz (che tra l’altro tradusse alcuni brani della *Commedia*) come suo maestro nel campo della poesia.⁸ E se nelle sue opere l’amore appare a volte come irresistibile forza cosmica, egli non dimentica di ribadire l’importanza della ragione e della volontà ispirata al senso del dovere. La sua drammaturgia comprende soprattutto pezzi a soggetto storico, con qualche escursione marginale verso la commedia, genere che doveva godere delle vive simpatie del pubblico, come conferma il repertorio

5] Ostrowski finanziava personalmente le rappresentazioni teatrali delle sue *pièces*, il che gli costava cifre considerevoli ma non lo scoraggiava, come notano i suoi biografi (cfr. Z. Miłkowski (Tomasz Teodor Jeż), *Sylwety emigracyjne*, Lwów, nakładem Słowa Polskiego, 1904, ze zbiorów wirtualnych Biblioteki Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, <http://literatura.polska.pl>, pp. 232-233).

6] A proposito di questo personaggio cfr. la recente monografia di R. Stachura, *Adam Belcikowski, pisarz i historyk literatury*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2005; per le notizie biografiche essenziali cfr. anche *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, cit., t. I, s.v.

7] R. Stachura, *Adam Belcikowski*, cit., p. 84.

8] Ivi, p. 32.

dei teatri cracoviani dell'epoca. La sua *Francesca di Rimini*, tragedia in cinque atti, mostra delle caratteristiche che permettono di qualificarla come prodotto di artigianato di buona qualità, adatto per i gusti formati al teatro d'intrattenimento senza troppe pretese intellettuali.⁹

L'autore non si cura eccessivamente della lontana – e per il pubblico polacco medio pure esotica – realtà storica dell'Italia medievale. A soddisfare l'esigenza della verosimiglianza – se ha senso evocare questa nozione nel contesto del teatro destinato al grande pubblico – dovrebbero bastare i nomi e la scenografia, mentre i costumi, le emozioni e gli schemi mentali dei protagonisti fanno riferimento alla buona società dell'Europa centrale ottocentesca. Bełcikowski costruisce il suo intreccio in maniera vivace e coinvolgente ma univoca, facile, stereotipata. Il conflitto principale è la classica contraddizione per cui ci sono da una parte gli obblighi imposti dal ruolo sociale e dalla morale, e dall'altra una passione incontrollata e sincera, e la legittima brama di felicità; il tutto è aggravato dalla malvagità del mondo, come del resto dichiara esplicitamente la stessa Francesca:

[...] ma il cuore mi dice: Sei innocente, perché sono state la falsità e la menzogna a farti combattere questa lotta terribile tra il tuo sentimento e il dovere. Sono innocente, sì, sono innocente, giuro al cielo, non faccio nulla di male, solo che non sono capace di far tacere la voce del mio cuore che mi fa amare l'uomo che amo.¹⁰

Nel rappresentare il conflitto Bełcikowski mette in risalto principalmente tutto ciò che rimanda al ben noto motivo della “malmaritata”,¹¹ in cui si mette in gioco da una parte un matrimonio arrangiato e imposto dai genitori per l'interesse della famiglia, e dall'altra i sentimenti di una giovane donna costretta a rinunciare ai propri desideri e alla propria volontà. Su questa “ossatura” stereotipata viene abilmente accumulata una serie di aggravanti, dall'una e dall'altra parte, che rendono il conflitto più drammatico, aspro, e molto più convincente dal punto di vista teatrale. Laddove è possibile, si ricorre alla leggenda di

9] Cfr. A. Bełcikowski, *Dramata i Komedye*, t. II, Kraków, nakładem autora, 1898 (Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządkiem A.M. Kosterkiewiczza), pp. 169-233.

10] Ivi, p. 226 [“lecz serce mi mówi:/ Jesteś niewinną! – bo to fałsz i kłamstwo/ Kazały staczać ci tę straszną walkę/ Między uczuciem twym a obowiązkiem!.../ Niewinną jestem, o jestem niewinną:/ Świadczyć się niebem! nie czynię nic złego,/ Nie mogę tylko słuchiwać głosu serca,/ Który mi każe kochać, kogo Kocham!”]. Le citazioni tradotte da P. S.

11] A proposito di questo topos, cfr. p. es. *Love, Sex and Marriage in the Middle Ages*, a cura di C. McCarthy, London, Routledge, 2003, oppure F. Bertini et al., *Medioevo al femminile*, Bari, Laterza, 1989.

Francesca tramandata dai commentatori di Dante, ma essa viene chiaramente funzionalizzata rispetto alla trama principale. La giovane sposa non solo non ama il suo sposo, ma prova per lui una forte avversione che è del tutto naturale, comprensibile e giustificata in quanto si tratta di un uomo ripugnante fisicamente e moralmente. Con quest'avversione si trova in contrasto l'amore che la protagonista prova per un altro uomo, e non solo si tratta anche questa volta di un sentimento naturale, comprensibile e giustificato (inutile dire che l'amante si contrappone "in positivo" allo sposo sotto ogni minimo aspetto), ma in più si tratta di un amore provocato dagli intrighi in cui era coinvolto l'odioso marito. Questo, assieme al fatto che lo sposo e il casto amante siano fratelli e che il matrimonio sia stato contratto con l'inganno, rende ancora più commovente e patetico il personaggio della malmaritata Francesca, povera e infelice nonostante la sua altissima posizione sociale. Dall'altra parte gli obiettivi delle rispettive famiglie, ai quali i genitori tendono senza badare ai sentimenti dei figli, non sono esclusivamente interessi egoistici e criminali, ma lasciano prevedere risultati genericamente positivi per tutti: indipendentemente dalla buona o meno buona fede dei potenti vi sottostanno validi motivi politici, e la prospettiva di un'agognata fine delle reciproche ostilità, dei conflitti e delle guerre tra popoli vicini viene salutata con speranza dai sudditi e dalle loro famiglie. Il sacrificio di Francesca non sarebbe quindi assolutamente privo di senso.

Tutti i personaggi del dramma si dispongono coerentemente nell'intreccio costruito in modo da riscontrare l'applauso del pubblico in cerca di quella commozione lacrimosa che da secoli costituisce uno dei divertimenti di massa preferiti.¹² Il personaggio dipinto con le tinte più forti è necessariamente il "cattivo", Lanciotto, odioso e tragico, ripugnante non solo nel suo aspetto fisico – zoppo, gobbo, con una faccia decrepita da vecchio, coperta da pelle nera e ruvida –, ma pure nel suo carattere e nel suo comportamento. È in fondo un prepotente che se non riesce ad avere ciò che vuole con l'amore, non esita a prenderselo con la forza e con l'inganno. Se in un primo momento egli poteva sembrare un uomo infelice, aborrito da tutti e sofferente per mancanza

12] Ricorderei soltanto l'*ouverture* ad una versione popolare quattrocentesca della celebre novella boccacciana di Guiscardo e Ghismonda (*Decameron*, IV, 1): "donne leggiadre e voi giovani amanti,/ che qua conduce volontà d'udire,/ apparecchiate gli occhi a dolci pianti/ che per far siete avanti di partire» (cfr. E. Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*, Band I: *Die Wolfenbütteler Sammelbände*, Berlin, Akademie Verlag, 1950, 25, I 1-4).

di affetto, egli abbandona assai presto gli scrupoli e le incertezze per rivelarsi sospettoso, possessivo, esageratamente geloso, crudele, violento, ossessionato, sprezzante, pieno di odio e di rabbia, innanzitutto nei confronti delle donne che sono per lui “razza schifosa” sempre disposta al tradimento. Forte e deciso sembra anche quello che nel dramma è il padre di Lanciotto, Pandolfo Malatesta, nel ruolo del politico astuto, perspicace e spregiudicato. Dall'altra parte si schiera poi l'infelice Francesca che con il suo nome presiede all'intero dramma, l'eroina casta e pura, delicata e emotiva, ma che sa pure mostrarsi decisa e intelligente. Meno espressivi risultano i suoi “alleati”: Paolo nel ruolo dell'amante, buono, bello, un po' donnaiolo, dedito all'amore ma capace di rimanere virtuoso, e Guido da Polento (sic!), padre affettuoso e preoccupato, che solo momentaneamente, e non del tutto, cede al ruolo del politico, il fido vecchio servitore.

Bełcikowski riesce a creare anche un certo clima di orrore: scene che si svolgono di notte in posti selvaggi, improvvisi assalti e agguati programmati, Francesca rinchiusa nel castello dei Malatesta in compagnia di una sola serva e del marito-mostro, passaggi segreti e pericolosi, un misterioso passato di famiglia con precedenti oscuri e sanguinosi, la visita di una strega, l'arrivo del padre di Francesca travestito per non farsi riconoscere. Per agevolare il pubblico a orizzontarsi in quel mondo tenebroso i protagonisti recitano monologhi in cui esprimono i loro presentimenti che subito dopo si rivelano premonitori, parlano tra sé ripetendo cose essenziali per la comprensione dello svolgimento delle vicende, giocano su doppi sensi fin troppo chiari. Per lo spettatore più colto non mancherà un facile riferimento dantesco nelle parole di Francesca:

Le nostre due anime come uccelli-gemelli, buttate dallo stesso nido nel precipizio, voleranno insieme nell'etere, amandosi in eterno e in eterno vivendo insieme.¹³

Sarà inutile aggiungere che la psicologia dei personaggi svolge nel testo solo un ruolo secondario e soprattutto che l'amore incondizionato tra Francesca e Paolo non ha nessun bisogno di essere giustificato.

Ciò che sembra invece più significativo è la preoccupazione morale che si lascia intravedere in certe scelte operate dall'autore. Il bonario

13] A. Bełcikowski, *Dramata i Komedye*, cit., p. 230 [“Dwa nasze duchy jak ptaki-bliźnieta,/ Z jednego gniazda wyrzucone w przepaść,/ Będę się razem w eterze unosić,/ Wiecznie się kochac i wiecznie żyć z sobą...”].

pubblico cracoviano non poteva venire esposto ad una cruda e sanguinosa storia d'adulterio e del resto una Francesca adulterina non avrebbe mai suscitato la simpatia del pubblico.¹⁴ L'amore di Francesca deve essere, dunque, un amore puro che si compiace nella sua sofferenza; nella sua coscienza l'unica colpa che le può essere imputata è l'incapacità di spegnere il fuoco che arde nel suo cuore scisso, ma deciso a non cedere al desiderio. L'unica soluzione possibile è quindi la morte. Nella scena finale i fatti precipitano: Francesca per propria volontà beve il veleno, dopo aver concesso a Paolo soltanto un bacio, il primo e al tempo stesso l'ultimo; sopraggiunge Lanciotto che attacca dalle spalle il fratello e lo uccide da traditore, cercando poi invano di dare la colpa a Francesca; tuttavia riesce a capire il proprio errore e, invocando l'amore e la nobiltà di spirito – con una mirabile giravolta psicologica – si uccide anche lui:

O, tu devi perire. Anche se Dio mi offrisse il cielo per la tua vita e cancellasse la macchia del fratricidio, io rifiuterei questa grazia con disprezzo, perché mi sarà più grande gioia che tu, causa dei miei delitti e delle mie sofferenze, muoia della mia mano [...] Ma che succede? È morta! Lei stessa bramava la morte, allora, e lei stessa se la diede! Anima pure e santa, credo al tuo amore, e credo alla carità e alla nobiltà del genere umano! Perdonami, Paolo, perdonami, Francesca! Non seppi riconoscere la purezza delle vostre anime...¹⁵

Così nella conclusione, in poche parole, viene abilmente riassunto l'intero intreccio, si ribadiscono le linee principali del messaggio, e un accordo finale riprende tutte le tonalità del dramma, a volte espresse con linguaggio patetico, come in queste frasi di Francesca:

Francesca: Vorrei tuttavia morire tra le tue braccia e al momento della morte essere amata così come mi ami ora. Questa sarebbe la felicità...

14] Ci sarebbero poi da fare i conti con altri stereotipi frequenti nella letteratura polacca ottocentesca; lo stesso Bełcikowski imposta un altro suo dramma, *Kmita e Bonarówna*, fra l'altro su un diffuso pregiudizio pseudo-storico: un'italiana sul trono polacco, Bona Sforza (1494-1557, in Polonia dal 1518 al 1556), e – s'intende – anche i suoi cortigiani italiani avrebbero portato con sé nell'ingenua corte polacca l'infedeltà e la corruzione dei costumi.

15] A. Bełcikowski, *Dramata i Komedye*, cit., p. 231 [“O, ty musisz ginąć!.../Choćby za twoje życie Bóg mi dawał,/ Niebo, i płamę bratobójstwa zmaszał,/ Ja bym z pogardą tę łaskę odtrącił,/ Bo większą będzie to dla mnie rozkoszą,/ Że ty, mych zbrodni i mych mąk przyczyna,/ Z mej ręki giniesz... [...] Co to jest!... umarła!.../ Więc ona sama pragnęła swej śmierci,/ I sama sobie ją zadawała!... Duszo/ Czysta i święta, wierzę w twoją miłość/ I wierzę w miłość i szlachetność ludzką!/ Przebac, Paolo, przebac mi, Franczesko!/ Nie mogłem poznać waszych dusz czystości...”].

Paolo: O, angeli del cielo, avete mai toccato labbra vergini?... No!... perché il cielo non sarebbe più per voi il cielo!

Francesca: O, povero Paolo!... È stato il primo bacio... e deve essere l'ultimo... È l'ora di finire...¹⁶

L'altra Francesca di Rimini polacca, nata pressappoco nello stesso tempo, è un personaggio – e un'opera – per molti versi diametralmente opposta.¹⁷ Il suo autore, Felicjan Faleński (1824-1910), rimane fino ad oggi una figura difficilmente classificabile nel panorama letterario della Polonia ottocentesca.¹⁸ Decisamente impegnato in vari movimenti patriottici, a volte addirittura radicali (forse soffrendo pure un complesso per via del fatto che il padre era un noto collaboratore delle autorità zariste e quindi mal visto dai propri connazionali), rimase sempre indipendente e un po' in disparte rispetto alle più importanti correnti letterarie ed intellettuali del suo ambiente. Scrisse molto: poesie di carattere riflessivo ed intellettuale, prose psicologiche e morali, drammi storici, studi di storia e critica letteraria, memorie. Fu prolifico anche come traduttore: si cimentò con Dante e con Shakespeare, con i classici e con i romantici, tradusse quasi l'intero *Canzoniere* del Petrarca, rese noto al pubblico polacco un autore considerato stravagante come Edgar Allan Poe. Sperimentò con la metrica e il linguaggio poetico. Di vastissima cultura, con tutto ciò ebbe pochissimo successo e di solito fu costretto a pubblicare le sue opere a proprie spese. Presto dimenticato, solo di recente la critica ha iniziato un suo graduale recupero. La sua Francesca – che emblematicamente non è chiamata “da Rimini” bensì “da Ravenna”, perché è lì che è rimasto per sempre il suo cuore – è un personaggio che fin dalle sue prime parole risulta decisamente determinato da un carattere indomabile, forte, indipendente, profondamente

16] Ivi, pp. 228-229 [“Francziska: Chciałabym jednak skończyć na twoich rękach,/ I w chwili śmierci mej być tak kochaną, Jak dziś mnie kochasz. To byłoby szczęściem [...]; Paolo: O, anieli z nieba,/ Czyście dotknęli kiedy ust dziewczycych? .. Nie!... bo by niebo przestało być dla was Niebem!; Francziska: O biedny Paolo!... To pierwszy był pocałunek – musi być ostatnim.../ Czas skończyć...”].

17] [F. Faleński], *Felicjana utwory dramatyczne*, t. II, Kraków, nakładem autora, 1898 (drukem W. L. Anczyca i Spółki), pp. 85-130. È curioso notare che una semplice edizione di *Francziska da Rawenna*, pubblicata a Varsavia nel 1904 a spese dell'autore (del resto come tutte le edizioni precedenti), nella collana “Książki dla wszystkich” [Libri per tutti], si è trovata, come risulta da un esemplare oggi alla Biblioteca Nazionale di Varsavia, persino nella biblioteca del penitenziario varsaviano!

18] Cfr. la recente monografia di U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2002. Per le notizie biografiche essenziali cfr. anche *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, cit., t. I, s.v.

consapevole di sé. Sicuramente è una figura contrastante con l'immagine di un dolce e docile essere femminile. Francesca si oppone violentemente sia al dovere che le viene imposto e che per lei sarebbe uguale a "essere sepolta viva nella tomba del dovere" ["żywcem być wgrzebaną w grób obowiązku"],¹⁹ sia al fatto stesso che qualcun altro, fosse pure suo padre, possa decidere della sua sorte. Tanto più, quando si tratta di unirla per sempre ad un marito "ritorto nel pugno del diavolo" ["skręcony w Czarnej garści"], "orribile, difforme nei lombi, come fiera insofferente della luce del giorno, con occhi coperti di sangue" ["potworny, w lędźwiach przetrącony,/ jak drapieżny zwierz dziennego światła/ nie znosi, ma krwawy wzrok"]²⁰ e di considerarla come un oggetto prezioso che si sacrifica, anche se malvolentieri, per pagare il prezzo di un'alleanza politica. Non esita, dunque, a litigare con il padre e, forte della propria passione, tratta con un certo disprezzo un anziano servitore che, essendosi dedicato alle armi da giovane e ai libri da vecchio, non ha mai conosciuto veri sentimenti, e quindi non può sapere nulla dell'amore di cui ella reclama il valore e il riconoscimento.

La forza della sua personalità è segnata pure da una rettitudine incondizionata: Francesca è capace di rinunce e sacrifici, se la sorte e la virtù lo impongono. La nobiltà è tuttavia destinata alla sconfitta in un mondo in cui tutti gli altri caratteri si pongono irrimediabilmente in contrasto con lei sotto qualche aspetto fondamentale, e servono a mettere in risalto non soltanto la sua singolarità ma anche la sua inadeguatezza alle circostanze, ad un mondo in cui la legge suprema ed universale è "non dare mai del tuo e, quando puoi, prendi quello dell'altro" ["swojego nie daj, bierz, gdy możesz, cudze!"].²¹ A questa legge ubbidiscono sia il padre Guido, debole, indeciso e falso, sia il vecchio Malatesta, violento, brutale e quasi sadico, sia il suo primogenito Lanciotto che fa la sua comparsa solo nell'ultima scena ma di cui nel corso del dramma veniamo man mano a sapere che supera il padre nella brutta forza e nella mancanza di scrupoli. È un mondo che fa emarginare sia Paolo, cortegiano perfetto, delicato poeta e musicista, disprezzato dai veri e forti guerrieri, inconsapevole di ciò che gli sta accadendo attorno, un po' fantoccio e personaggio di cartapesta, sia il servitore Flaminio, rassegnato e chiuso in sé stesso nel ricordo doloroso di un passato

19] *Felicyana utwory dramatyczne*, cit., p. 87.

20] Ivi, p. 87, 99.

21] Ivi, p. 92.

misterioso e delle proprie sconfitte, sia Violanta, ex amante di Lanciotto Malatesta, incarnazione pura e diabolica di una passione cupa e peccaminosa, dominata dai sensi e dal desiderio di vendetta. I personaggi sono classificabili assai nettamente in funzione della figura centrale ed eccezionale di Francesca: soltanto Flaminio e Paolo stanno dalla sua parte, ma sono incapaci di qualsiasi azione, mentre tutti gli altri si schierano dalla parte opposta, che è la parte della prepotenza e della forza. Dietro la nota storia del triangolo amoroso se ne profila poi un'altra, di cui l'intreccio principale sembra una continuazione e una esasperazione. Violanta – strano personaggio che compare all'improvviso e di cui inizialmente non sappiamo nulla – cerca di uccidere Francesca, perché è gelosa di Lanciotto, di cui un tempo era stata amante; il loro legame esclusivamente carnale si fonda però anche sull'odio verso tutti e sull'affinità morbosa dei caratteri perversi e criminali. Lo spettatore scoprirà poi – ma i protagonisti non ne sono consapevoli – che Violanta è al tempo stesso sorellastra di Lanciotto. Sua madre, sedotta, violentata, e poi crudelmente cacciata dal vecchio Malatesta, era stata in precedenza l'amore di Flaminio che poi aveva abbandonato rovinandogli la vita. Violanta morirà assassinata da Lanciotto in uno scatto di rabbia quando lo informa – al solo scopo di ferirlo – dell'amore di Francesca per Paolo. Per il vecchio Pandolfo Malatesta sarà una soluzione del tutto accettabile e normale.

L'atmosfera tesa e infernale viene continuamente messa in risalto dalla forma bizzarra, torbida e sinuosa in cui i protagonisti esprimono i loro sentimenti; frequentissime sono le allusioni e le invocazioni al sangue e al diavolo che sembra continuamente presente in tutte le sue manifestazioni.²² Lanciotto venne “sgualcito nella culla dalle carezze del diavolo schernitore” [“wiem, że go w kolebce drwiący Czart pieszczotą zmiętosił”], i muri e le pareti sembrano “muti girare intorno con ghigno sardonico” [“ściany nieme chichoczą wirując w koło”].²³ Violanta esprime il suo disprezzo per un amore sereno e felice giudicandolo infantile, ottuso, pallido e primitivo:

O tu, mente infantile che con labbra prive di denti stai balbettando la parola “Amore” senza capire, senza poter capire il suo significato, non vale la pena di tenere in considerazione ciò che pretendi, se nella lotta contro di me devi perire

22] Non sarebbe fuori luogo fare riferimento a quella classica atmosfera d'orrore ben nota dai tempi del *Castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole.

23] *Felicjana utwory dramatyczne*, cit., pp. 101, 113.

senza gloria. “È tuo” – dici – “perché lo ami”. Quanto sei presuntuosa! Che cosa gli darai in cambio per il suo accordo col Diavolo, scritto col sangue, che non ti riguarda? Una blanda carezza di labbra sbadiglianti nel giardinetto di anguste virtù, accanto alla dispensa?”²⁴

Un tono simile si può notare nella sua caratteristica di Lanciotto:

Quell'uomo duro, orribile tanto di corpo quanto di animo, ma forte di pugno, che come lo Spirito della Distruzione crede soltanto in sé, nel valore e nel bisogno dei propri affari, mi ha giurato in eterno che solo io avrei condiviso con lui la mente avvelenata dalla forza della rabbia e la brama di far male alle genti.²⁵

Allo stesso scopo servono pure i piccoli dettagli di secondo piano: Guido non esita a giurare il falso e mentire pure a sé stesso, il prete che deve celebrare il matrimonio insidioso viene rapito con la forza, il vecchio Malatesta prende il castello di Guido praticamente d'assalto e usa apertamente le minacce, Lanciotto colpisce Francesca anche quando lei è già morta, mentre Paolo si stupisce sin troppo ingenuamente del fatto che Francesca non era stata dovutamente informata a chi viene data in sposa.

Da questa atmosfera infernale e terrificante, ma al tempo stesso vaga, inquietante, mistica e ambigua che pervade una struttura drammaticamente contorta (e Faleński si guarda bene di dare alla sua opera un sottotitolo tradizionalmente univoco, chiamandola in modo assai impreciso “sprawa w trzech odsłonach”, vicenda in tre scene) riemerge poi un sottile tessuto di riflessioni intellettuali e poetiche e di reminiscenze letterarie. Per tutto il corso del dramma ritorna l'ombra di Dante. Francesca fa esplicitamente risalire il suo amore alla suggestione della *Vita Nuova*, di cui cita il titolo e legge ad alta voce e per intero alcuni sonetti che le capitano tra le mani, trascritti su alcuni fogli; poi riceve in dono l'intera opera dell'Alighieri. Di Dante e del suo soggiorno a Ravenna parla il

24] Ivi, p. 108 [“O ty niemowlęcy/ Umyśle! który bezzębniemi usty/ Seplenisz wyraz: Miłość – jego treści/ Nie rozumiejąc, ni zrozumieć mogąc! / Twój spór w tej mierze wartoż brac w rachubę – / Gdy w walce ze mną musisz paść bez chwały?/ – Jest twój – powiadasz – bo go kochasz. – Jakżeś/ Zarozumiała! Cóż ty dasz mu w zamian,/ Za jego układ z Czarciem krwią pisany/ Na rzecz nie twoją? Ust poziewających/ Pieszczotę bladą, w ciasnych cnót ogródku/ Tuż przy spizami?”].

25] Ivi, p. 106 [“Człek ten twardy,/ Tyleż potworny ciałem, co i duszą – [...], ale silny w pięści,/ I, jak Zniszczenia Duch, wierzący tylko/ W siebie i spraw swych wartość i potrzebę... [...] Śluby mi wieczne przysiągł [...], że ja jedna tylko/ Z nim dzielić będę siłą złości struty/ Zmysł, i szkodenia ludziom chęć...”].

servitore Flaminio, il poeta e la sua poesia sono ben noti al delicato e raffinato Paolo. L'almo poeta appare come un osservatore acuto e critico, profondamente amareggiato della vita, che si assume il ruolo della voce più alta della coscienza umana di fronte a

quei tempi dell'ingiustizia in cui soltanto il forte prende il sopravvento e soltanto il tradimento porta la gloria di fronte alla quale s'inginocchia sia chi chiama il Diavolo, sia chi chiama Dio.²⁶

Con un'invocazione a Dante (e un'allusione alla *Commedia*) si conclude l'intera opera di Faleński:

O, Dante, dove sei per immortalare nel canto quelle due esistenze sottoposte alla Mala ventura e costrette a pagare con sé le colpe altrui? Qui e altrove, fin quando un giorno non sarà compiuta l'accumulazione delle colpe; ché oggi, ereditando il nefasto bollire del sangue, sono ancora colpevoli anche senza averne la colpa. Quando cacciati temporaneamente dal soffio di Satana, non oltre, forse, che sull'orlo dell'Abisso, non ancora in Virtù ma già al di sopra del Desiderio carnale, avranno trascorso un tempo nelle tenebre e tra le bufere, alla fine gli Angeli, volando dalle porte del Cielo, portati dall'estasi delle loro beate preghiere, rapiranno con sé quelli che in terra seppero dare l'Amore per l'Amore e la Vita per la Vita".²⁷

Faleński crede dunque, contrariamente a Dante, in una futura salvezza delle anime dei due amanti, meritata con il sacrificio – forse addirittura il martirio – subito per colpa degli altri nel nome di un amore puro (Francesca da Ravenna non concede a Paolo neanche un bacio nonostante il desiderio focoso che la consuma). Queste parole concludono anche tutta una serie di riflessioni sparse nell'opera e dedicate a questioni come virtù, peccato, destino, ineluttabilità di sofferenza, rapporto dell'uomo con Dio e senso della vita, obbligo di lotta contro le proprie debolezze e le proprie passioni, desiderio di morte. *Franceska z Rawenny* – destinata ad un pubblico tutt'altro che popolare

26] Ivi, p. 109 ["... w tej dobie/ Bezprawia, w której silny tylko górą./ A zdrada jedna daje cześć, przed którą/ Klęka kto Czarta i kto Boga wzywa"].

27] Ivi, p. 130. ["O Dante! gdzie ty? byś uwiecznił w pieśni/ te dwa istnienia w doli Złej usłudze./ Płacące sobą przewinienia cudze, / Tu i gdzieś indziej – aż się kiedyś stanie/ Skończonem liczby błędów dodawanie./ Gdyż dziś, dziedzicząc wrzenia krwi złowieszcze,/ Są nawet, brakiem winy, winni jeszcze!/ Więc gdy, docześnie Czarta tchem zagnani,/ Nie dalej może jak nad zrąb Otchłani,/ Jeszcze nie w Cnocie, lecz już ponad Żądzą,/ W mrokach i wichrach, jakiś czas przeblądą – / To wreszcie kiedyś z Nieba bram Anieli/ Lecząc na błogich modłów swych zachwycie,/ Ku sobie porwą tych, co tu umieli/ Miłość za Miłość – Życie dać za Życie."].

in cerca di un divertimento teatrale – si iscrive così nell’ambito più ampio dell’opera letteraria del Faleński in cui in maniera del tutto inedita si mescolano varie tendenze e varie idee dei tempi in cui visse lo scrittore. Eclettico, sospeso tra romanticismo, parnassianesimo e positivismo, Faleński scrive, fra tanti altri, anche testi originalissimi e di carattere estremamente individualistico, spesso incoerenti, inconclusi, apparentemente addirittura squilibrati ed opachi, facendo i suoi conti personali con la tradizione e con la contemporaneità. La storia di Francesca diventa un’occasione per approfondire uno degli aspetti di questa riflessione, portando lo scrittore a esasperare l’eterno e universale conflitto dei due mondi, quello della prepotenza e quello del timore di Dio:

noi, ciechi, erranti, con l’anima leprosa per il veleno dei sensi, con un bastone da mendicante in mano, ci avventuriamo, tremando, nel mondo dei fenomeni, muti per il terrore del Giudizio... ma ci sono pur quelli che alla cieca, nel buio, si picchiano tra di loro con quei bastoni da pezzenti, dicendo che è lotta per l’esistenza. Che esistenza?²⁸

Non esiste dunque una Francesca eroina polacca. Le Francesche cui si accennava in questo saggio nascono sotto le penne di autori molto diversi tra di loro, in ambienti culturalmente diversi, sono destinate a lettori o spettatori diversi, per esigenze culturali diverse. Nascono pure in centri diversi, ossia in quelli che nell’Ottocento sono i maggiori centri della cultura polacca: Varsavia (Faleński), Cracovia (Befcikowski), Parigi (Ostrowski). Si potrebbe eventualmente parlare al plurale di Francesche eroine polacche. Non sarebbe invece possibile ignorare il fatto che le versioni moderne della celebre protagonista dantesca non abbiano avuto in Polonia una fortuna particolarmente felice. Le motivazioni sarebbero potute essere molto diverse: le nuove Francesche sembrano lontane sia dal mondo popolare borghese che dagli interessi delle élites che in quel periodo strumentalizzano la cultura in funzione di ideologie sociali o nazionali. Il sentimento-passione non è ben accetto né dal perbenismo tradizionale e conservatore, né dai visionari di stampo patriottico-indipendentista cui non interessa altro amore che quello per la

28] Ivi, p. 115. [“ślepcy błędni,/ z duszą od jadu zmysłów trędotawą,/ z żebraczym kijem w ręku, drżąc, idziemy/ w świat zjawisk, Sądu przerażeniem niemi .., są jednak tacy, co na oślepie, w zmroku,/ kijami się swemi żebraczemi biją/ pomiędzy sobą, mówiąc, że to walka o byt. O jaki byt?”].

patria. Certo, Francesca non è stata dimenticata, ma la sua fortuna rimane legata alla *Commedia* e alla versione dantesca. Il suo celebre episodio appartiene ai brani più frequentemente rievocati: lo si nota non solo nella quantità delle traduzioni, ma anche consultando i vari dizionari dei più celebri personaggi letterari, delle più celebri storie d'amore, delle più celebri coppie, ecc. Lo si vede anche nello strumento di consultazione più moderno e sicuramente più frequentato: nei siti web che offrono assistenza agli studenti di scuole medie e licei, Paola e Francesca sono una presenza costante. Una presenza universale nella galleria degli amanti eternamente infelici.

ANCORA SULLA PRIMA TRADUZIONE POLACCA DELLA *HISTORIA DUOBUS AMANTIBUS*

La *Historya o Euryalu i Lukrecyi*, traduzione tardocinquecentesca in polacco della *Historia de duobus amantibus*, non ha finora suscitato un grande interesse da parte degli studiosi. Come nota giustamente Pietro Marchesani – il cui saggio rimane sempre la trattazione più ampia di questo raro testo – il fatto sarebbe dovuto alla scarsa qualità sia dell'edizione originale conosciuta in una sola copia, sia dell'unica edizione moderna apparsa alla fine dell'Ottocento, sia della stessa traduzione severamente stroncata dai primi critici.¹ Si tratta di un'opera pubblicata probabilmente dopo il 1580,² uscita dalla penna di un certo Krzysztof Golian, di cui non si conoscono altre attività e lavori letterari. Essa segnerebbe una fase transitoria della cultura polacca, situandosi a cavallo tra i vecchi modelli, di tipo classico e medievale, e la proposta moderna di stampo umanistico. Prima di qualificare la traduzione del Golian in questi termini, andrebbe tuttavia notato il fatto che essa a prima vista sembra portare una chiara impronta della letteratura popolare che solo parzialmente si presta a classificazioni elaborate prevalentemente – se non

1] Cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus» Eneasza Sylwiusza Piccolominiego a pojęcie miłości w Polsce doby renesansu*, in: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, a cura di T. Michałowska e J. Slaski, Wrocław, Ossolineum, 1980, pp. 111-133. Marchesani dimostra definitivamente l'infondatezza delle ipotesi secondo le quali Golian si sarebbe servito nel suo lavoro della traduzione tedesca di Niklas von Wyle; S. Adalberg, *Słowo wstępne*, in: *Historya o Euryalu i Lukrecyi*, a cura di S. Adalberg, Kraków, PAU (Biblioteka Pisarzy Polskich 32), 1896; A. Brückner, rec. in "Kwartalnik Historyczny", 1897, pp. 821-823; J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa, PIW, 1962 (1 edizione: Lublin, 1934).

2] Per lo spostamento della datazione rispetto alle ipotesi precedenti, cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., pp. 115, 126.

esclusivamente – per la cultura alta. Ne sono prova i cantari novellistici e le infinite storie d'amore che vendute a prezzi modici cominciarono a circolare in Italia e in Europa sin dai primi anni dopo l'invenzione della stampa e che sfruttavano volentieri, sì, i motivi provenienti da opere ben altrimenti autorevoli e di tutt'altra statura, ma al tempo stesso li impregnavano di sensi diversi e spesso volte li utilizzavano unicamente come puro ornamento esteriore.³ La Polonia non rimase estranea a quel tipo di letteratura. Nel caso della versione polacca della *Historia* lo confermerebbe innanzitutto il tipo di narrazione (in rime piane, bacciate, versi di tredici sillabe) che da una parte situa l'operetta nel determinato contesto del romanzo cinquecentesco polacco, abbastanza ricco di traduzioni e rimaneggiamenti, dall'altra, però, esibisce meccanismi che assai apertamente accomunano la traduzione di Goliard a componimenti e rifacimenti "a destinazione popolare" diffusi anche in altre lingue: sin dall'inizio lo segnala del resto la formula del titolo – *Historia piękna o miłości Euriala i Lukrecyi* ("La bella storia d'amore di Eurialo e Lucrezia") – meno frequente in Polonia, ma consueta in Italia, dove instancabilmente lo stesso schema viene ripetuto nelle varie storie di Ottinello e Iulia, di Ippolito e Dianora, di Fiorio e Biancifiore, di Florindo e Chiarastella.⁴ Non ci sarebbe nulla di sorprendente: l'idea stessa della traduzione si confondeva allora frequentemente con quella di una profonda rielaborazione contenutistica e apriva la strada – in modo, si direbbe, naturale – ad uno spostamento di registro e di livello culturale che costituiva una prassi abituale dell'epoca con i vari adattamenti, volgarizzamenti, rimaneggiamenti, ecc.⁵ Ci si potrebbe dunque aspettare che l'adattamento polacco avesse l'impostazione stereotipata di quel tipo di letteratura: un chiaro didattismo, uno stile a volte poco abile e al tempo stesso artificioso, una tendenza ad accentuare gli aspetti comici o sentimentali, uno sforzo teso al

3] Cfr. *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di E. Benucci, R. Manetti e F. Zabaghi, intr. D. De Robertis, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2002.

4] Cfr. J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, cit., *passim*; *Cantari novellistici*, cit.

5] Fra gli studi più recenti sulle traduzioni nel Cinquecento polacco cfr. J. Slaski, *Spotkania literatury polskiej z europejską w przekładach doby Średniowiecza i Renesansu*, in: *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, a cura di A. Nowicka-Jeżowa e D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa, PWN, 1997, pp. 89-108. Utilissimo anche lo studio di J. Miszałska, *"Kolloander wierny" i "Piękna Dianeja". Polskie przekłady włoskich romansów barokowych*, Kraków, Universitas, 2003. Su rimaneggiamenti in diversi registri stilistici cfr. p. es. il mio *Amore tragico* (Decameron, IV, 1) e *livelli di cultura: dall'argomentazione al sentimentalismo*, in: P. Salwa, *Raccontare in breve. Cinque studi sul racconto*, Varsavia-Roma, Accademia Polacca delle Scienze, 1996, pp. 27-36; Id., *Le tre fortune del Decameron nella Francia del Cinquecento*, qui sopra.

realismo, una certa *pruderie*, un'ottica locale (che si esprimerebbe in un trasferimento dell'azione in un ambiente noto al pubblico oppure nelle spiegazioni di particolari sconosciuti). Tuttavia un esame più accurato dimostra che non tutte quelle aspettative trovano un riscontro nella realtà.

Nel confrontare i due testi mi sembra utile distinguere l'azione principale, ossia un livello diegetico vero e proprio, composto di una sequenza di episodi legati tra di loro da una logica dell'azione caratteristica del racconto breve, e un piano secondario, costituito di elementi prevalentemente descrittivi che servono a conferire una certa concretezza e verosimiglianza alle vicende narrate, a situarle in un contesto più o meno realistico, a colorarle di sfumature diverse e, non da ultimo, a testimoniare la bravura retorica e artistica del narratore. Secondario non vuol dire in questo caso meno importante: si sa che la tradizione narrativa europea – ma non solo europea – si fonda in gran parte sul riciclaggio di un certo repertorio di motivi e di schemi diegetici che rivestono tuttavia dei significati e delle funzioni diverse a seconda appunto dei particolari variabili che spesse volte sembrano marginali dal punto di vista dell'azione principale. Nel caso della *Historya* la distinzione dei due livelli permette, a mio avviso, di cogliere alcune caratteristiche interessanti del rapporto tra la traduzione e l'originale.

La versione polacca dell'opera, nonostante la forma rimata adottata dal traduttore, in linea di massima non modifica lo schema principale dell'intreccio o lo svolgimento dell'azione. Le vicende dei protagonisti vi sono raccontate generalmente rispettando la sequenza originale di episodi; assai fedelmente viene riprodotto anche lo scambio di lettere amorose tra i protagonisti (d'altronde assai più insolito e sorprendente per un consumatore di letteratura polacca in volgare che non per un lettore colto umanista e cosmopolita!). Non si tratta di scelte del tutto scontate. Un atteggiamento diverso sarebbe stato ben comprensibile, assai tipico e frequente, attribuibile non solo a significative divergenze culturali o mentali di uditori e lettori differenti cui si rivolgevano la versione latina e quella polacca: per averne una prova basti vedere per esempio la fortuna delle novelle decameroniane all'interno della stessa area toscana.⁶ La strategia messa in opera nel testo polacco merita perciò un esplicito riconoscimento: non in funzione di una valutazione in termini moderni di fedeltà all'opera originale, che sarebbe un evidente

6] A titolo d'esempio si veda il modo in cui alcune novelle di provenienza decameroniana vengano riutilizzate da G. Sercambi, *Le Novelle*, a cura di G. Sinicropi, Firenze, Le Lettere, 1999.

anacronismo, bensì per constatare l'adesione – spontanea o meditata – del traduttore alla proposta puramente narrativa del Piccolomini. Questa probabilmente poteva ben essere una delle ragioni per cui egli aveva deciso di intraprendere il suo compito di “volgarizzatore”, dato che non era un letterato di professione. Si possono ipotizzare evidentemente altre possibilità – che del resto non si escludono a vicenda – come per esempio l'ambizione di rendere noto ai lettori polacchi mediamente colti il racconto di un autorevole umanista.⁷ L'ipotesi che il traduttore polacco abbia attribuito la priorità al “crudo” materiale narrativo avrebbe potuto certamente trovare una conferma nel fatto che alla versione polacca mancano le varie lettere dedicatorie che accompagnavano le edizioni latine e proponevano (o imponevano) convenzionali modelli interpretativi di una storia d'amore fallito, assegnandole (o fingendo di assegnarle) una certa serietà. Non per questo manca un dichiarato intento didattico, anche se formulato in modo assai sbrigativo, banale e stereotipato: come avverte il frontispizio, la storia viene raccontata non per qualsivoglia piacere ma per ammonimento contro un amore eccessivo e inutile [“nie tak dla iakiey roskoszy iako dla ochrony zbytniey i niepotrzebney miłości”]. Al carattere didattico dell'opera alluderebbe anche l'aggettivo “piękna” [bella].⁸ Più evidente è invece il fatto che la narrazione investa per il traduttore polacco un senso comunque leggermente modificato rispetto all'originale. Ne è una spia la modifica del finale della novella: l'unico cambiamento a livello narrativo, ma situato in un punto eccezionale e strategico dal punto di vista retorico. Il protagonista della storia non si risposa mai dopo la morte della donna che amava e le sue sofferenze non si placano mai fino alla fine della sua vita. La conclusione del testo polacco attribuisce così all'intera opera un significato prevalentemente sentimentale di impronta tragica; vi rimane poco spazio per alludere – seppur esteriormente – all'insegnamento pratico che il lettore può trarre

7] S. Adalberg nell'introduzione alla sua edizione (p. IV, n. 1) ricorda la notorietà di cui godette in Polonia Enea Silvio Piccolomini. A questo proposito cfr. ora T. Ulewicz, *Iter romano-italicum polonorum czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami w wiekach średnich i renesansie*, Kraków, Universitas, 1999, *passim*. L'esempio più significativo dell'importanza di un tale fattore potrebbe essere il capitolo polacco della fortuna europea di Griselda (*Decameron*, X, 10) nella versione latina firmata dal Petrarca. A questo proposito si veda G. Franczak, *Vix imitabilis: la Griselda polacca fra letteratura e cultura popolare*, Kraków, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, 2006.

8] Sull'uso dei vari epiteti per qualificare i racconti, cfr. T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław, Ossolineum, 1970, p. 29.

dalle vicende narrate. Esso si esaurisce con una breve “lectio”: Raramente un tale amore finisce in allegria, il più delle volte la fine ne è triste (“Rzadki koniec wesoly w takowej miłości bywa, częściej się trafia niezmiernej żałości”, vv. 2873-2874). Si tratta di uno dei registri preferiti della letteratura “a destinazione popolare”.⁹

L’attenzione rivolta principalmente alle vicende dei protagonisti non impedisce al traduttore di prendersi delle libertà che si situano però fuori dallo schema principale della narrazione. Come c’era da aspettarsi, vengono omessi per esempio riferimenti dettagliati alla realtà senese, incomprensibili per un lettore polacco (nella situazione originale Piccolomini dedicava lo scritto a Mariano Sozzini, alludendo alla loro comune origine e alla memoria collettiva locale).¹⁰ Non meraviglia dunque la poca attenzione e poca precisione nel distinguere altri particolari, come la famiglia di origine e la famiglia del marito della protagonista. La distanza del Golian dalla realtà e dal realismo evocati nella *Historia* diventa ancora più palese nella versione storpiata del nome stesso della città dove si svolgono le vicende,¹¹ nonché nell’errore commesso nell’indicare l’origine del protagonista che da “franco” diventa francese (“rodu francuskiego”, v. 108). Ovviamente la Toscana non può diventare che genericamente l’Italia (“on rodu francuskiego, ona Włoszką była”, v. 155) e la “toscana favella” diventa la lingua italiana (v. 745). D’altro canto l’elenco delle città italiane visitate dal protagonista e dall’imperatore si riduce alla sola Perugia (vv. 2771, 2855). Quando si parla delle giornate di festa, non viene mai nominato il carnevale. Nel testo polacco non avrebbe ovviamente alcun senso un nome proprio come Trebbiano.¹² È un atteggiamento che da una parte sembra assai tipico per la letteratura polacca “mediana” dell’epoca, dall’altra invece l’assenza di ampie didascalie o di sforzo esplicativo – che non erano allora rari nei testi del genere – tradiscono la mancanza di aspirazioni didattiche e confermano ulteriormente l’intento del traduttore di focalizzare l’attenzione sulle vicende narrate e di non complicarne la lettura.¹³ La bella e commovente storia d’amore si situa così

9] Cfr. il mio *Amore tragico* (Decameron, IV, 1) e *livelli di cultura*, cit.

10] “Urbem Senam, unde tibi et mihi origo est [...] iam ubique vulgatum est” (cfr. E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001, 5).

11] L’uso dei nomi come Sen, Senskie miasto (Siena) e Perusyum (Perugia) suggerirebbero poca familiarità del traduttore con la toponomastica italiana.

12] “...optimum esse ferebant Trebeianum”, E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, cit., 41.

13] Si veda a confronto l’anonima *Historia barzo piękna o Barnabaszu jako się ten zacny Kupiec z drugim Kupcem na cnotę żony swojej założył o zakład nie mały* (1571; la più antica

in una realtà talmente distante e remota che essa sembra vicina al mondo delle fiabe, forse allo scopo di invitare – analogamente a come avviene nel mondo fiabesco – a trattare con approssimazione non solo i dettagli realistici ma anche la stessa coerenza e la logica dell'azione: sono altri gli elementi che devono attirare l'attenzione e magari suscitare la partecipazione del pubblico. Ulteriori modifiche sembrano imposte semplicemente dalla messa in rima e dalle esigenze della forma letteraria: si devono ben riempire gli ampi versi di tredici sillabe che bisogna ancora unire con rime bacciate, inoltre il registro sentimentale e tragico sembra richiedere un clima rarefatto piuttosto che realistico.¹⁴ Con tutto ciò vengono facilmente alterati i particolari del comportamento dei protagonisti e dei loro moventi psicologici (con poca attenzione alla credibilità), confusi i nomi, e amplificate le descrizioni delle ricchezze e degli "splendori". I discorsi dei protagonisti oscillano tra lo stile diretto e indiretto, a volte il testo polacco diventa ripetitivo e fastidiosamente ridondante rispetto allo stile serrato e classico del Piccolomini. Il traduttore sembra del resto ben consapevole della distanza che separa non solo i due registri – umanistico e popolareggiante – ma anche le due lingue, rinunciando a priori allo sforzo che richiederebbe una traduzione fedele, e accontentandosi di parafrasi più o meno corrispondenti all'originale. Nonostante ciò, il suo stile diventa vacillante nei periodi di una certa complessità e non mancano brani in cui egli sembra semplicemente perdere il controllo della situazione: accanto ai passi in cui viene irrimediabilmente smarrita

edizione disponibile oggi risale al 1615), un rifacimento della novella boccacciana *Dec.* II, 9, in cui vengono messe in opera strategie analoghe (cfr. J. Żurawska, *La novella di Bernabò nella tradizione polacca*, in: *Il Rinascimento polacco*, a cura di J. Żurawska, Napoli, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi sull'Europa Orientale, 1995, pp. 337-351; H. Szulczewska, *Contributo alla fortuna del Decameron nella Polonia rinascimentale*, tesi di laurea, Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Varsavia, 1991). Golian non può rinunciare del tutto alla spiegazione di alcune usanze italiane per non compromettere la comprensione del racconto; ne prende, però, le dovute distanze: "Włoszy ten jeden wszyscy obyczaj swój mają, że żony jak skarb drogi w zamknięciu chowają. Mym rozsądkiem nie baczę to być potrzebne, gdyż niewiasta tego chce, co jest zakrytego" [Gli italiani hanno tutti l'abitudine di tenere le mogli chiuse come un gran tesoro. Secondo il mio discernimento ciò non è giusto, in quanto la donna vuole ciò che è precluso] (vv.1091-1094).

- 14] I tentativi di riempire gli spazi imposti dalla forma sembrano a volte poco pertinenti: "trudno więc tonącemu w wodzie dać pomocy, który się wiatrom srogim nie przeciwi mężnie" [è difficile aiutare uno che annega e che non si oppone coraggiosamente ai forti e contrari venti] (vv. 2080-2082); più sicuri sembrano quegli interventi in cui si ricorre ai luoghi comuni: "kłopotem dom napełnił, żonę gromiąc srodze, tak u starego zwykle młodej bydz niebodze" [ha riempito la casa di tensioni, severamente rimproverando la moglie; di solito tale è il destino di una giovane povera che sta con un vecchio] (vv. 1767-1768).

l'equilibrata architettura dell'originale, ce ne sono altri in cui paiono dissolversi sia la logica che persino il più elementare senso dell'enunciato, fino a sfiorare il ridicolo.¹⁵ Sono luoghi in cui i difetti del racconto si notano anche senza un confronto con l'originale e addirittura disturbano la lettura: evidentemente Golian destinava il suo testo a lettori o ascoltatori poco esigenti o forse attenti al "clima" del racconto, ma non troppo al dettaglio. In altri luoghi capita che il testo polacco dica esattamente il contrario di ciò che voleva dire il Piccolomini; particolarmente incerto il traduttore sembra là dove si allude in varie maniere al concetto della cortesia, che non trovava riscontro nel contesto culturale polacco. In non pochi passi, tuttavia, egli è ben capace di dar prove della propria abilità e bravura, probabilmente là dove si sentiva meno vincolato. Con successo egli lotta contro le limitazioni della lingua, servendosi spesso di ingegnosi neologismi.¹⁶ Non evita accenti di spiccato carattere erotico.¹⁷ Non di rado dal suo testo

- 15] In questa sede non avrebbe senso una dettagliata analisi linguistica e stilistica della traduzione. A titolo d'esempio ricorderò soltanto l'episodio iniziale in cui il traduttore fa capire che ognuna delle tre donne senesi assomiglierebbe a tutt'e tre insieme le dee apparse a Paride, l'appassionata dichiarazione "gdybym po śmierci mógł żyć tu, w tym moim ciele, i tysiąc razy na śmierć szedłbym miło, śmieie" [se dopo la morte potessi continuare a vivere nel mio proprio corpo, mi esporrei mille volte volentieri e coraggiosamente a morte] (vv. 1567-1568), una strana e poco comprensibile descrizione delle eleganze femminili "szyja w okrąg ozdobna, podbródek zupełnym, nic nie mówiąc o drugim czarnowdziejcznej wełny" (vv. 57-58) o la sentenza "kto umiera, ten zawsze umiera żyjący, a przecie nie umiera wielki żal mający" [chi muore, muore vivendo, ma non muore chi sente un gran dolore] (vv. 501-502). Non pochi errori sarebbero tuttavia attribuibili alla negligenza dello stampatore che rende il testo a volte incomprensibile.
- 16] Cfr. "Ani mu nic milszego tak było na świecie, jak widzieć grzeczną panią w różokwitnym lecie" (vv. 13-14), "i trudno z mego serca ma twa miłość zginać, pierwej słońce biegów swych musiałoby minąć" (vv. 945-946), brwi "jak z jedwabiu sznurek czarnego skręcany" (v. 42), oczy "któremi gdy na kogo wesoło patrzała, żywych martwymi czyniąc, martwych zaś wskrzeszała" (vv. 45-46), "jej równy i bogactwy i uroda śliczną, i mową w uściech swoich przeozdobnie wdzięczną" (vv. 111-112), "tyś lilia, tyś róża, tyś kwiatek ozdobny, tyś jasnowschodzącemu świataniu podobny" (vv. 1555-1556), "ciało nad wdzięcznowonnę różę pachnącące" (v. 2572). Cito senza la traduzione in italiano perché comunque non renderebbe la qualità dello stile di Golian.
- 17] Cfr. "nic milszego nie przedkładał sobie, jedno żeby te ciała były spólnie obie" (vv. 135-136); "umrę w tym widzeniu, jeśliż nie uczynię dosyć swemu chceni, a twoich ust przeslicznych nie całuje swemi, rękoma nie obłapię ciała twego memi" (vv. 1245-1248); "piersi jako dwie jabłce czerwono nadobne" (v. 1585); "jął podnosić szubeczki, ona się wzbraniała, on jej się w tym nie przykrzył, lecz potym zaś dała" (vv. 1613-1614); "tak, idąc do łożnice, z sobą rozmawiali, w której nocy takowej wdzięcznie używali, jakowej dwoje ludzi spólnej zażywają, gdy się w w jednym namiotku ciałem nakrywają. [...] Że oboje nie takiej bitwy bydźz mniemali na wojnie, jak się oni w namiotku ścierali" (vv. 2541-2548). Cito senza la traduzione in italiano per motivi di cui alla n. 19.

traspare qualche riferimento alla realtà quotidiana polacca: Lucrezia è più giovane del suo modello (v. 29), il pane amuffito diventa “chleb, co go myszy pojedzą” (pane morsicato dai sorci v. 1883), mentre l’acqua rosa è “rózana wódka” (alcool alle rose v. 2533). Inoltre, nei luoghi dove il testo originale potrebbe urtare contro il senso comune del pubblico polacco, si possono notare sostituzioni con quei cliché mentali che in Polonia dovevano sembrare ovvi e comprensibili senza necessità di commento: un marito non può meritare le corna, anche se non è degno della moglie (vv. 32-33), le lodi dedicate alla bellezza dei tedeschi vengono sostituite dagli elogi degli italiani (vv. 330-333), l’allusione all’affidabilità della nazione teutonica cede il posto all’evocazione della virtù (vv. 313-314), non si azzarda l’ipotesi che la pelle bianca dei nordici sia effetto delle gelide temperature invernali.¹⁸ Non mancano riflessi più o meno diretti della realtà sociale o politica locale: la vecchia nobiltà rimane sempre un esempio di alte virtù (vv. 2309-2314), la dignità del conte palatino si trasforma in quella ducale (v. 2230) e lo sperone d’oro del cavaliere in “zwycięstwa bobkowy wieniec” (la corona di lauro della vittoria v. 2768). Non manca neanche un inchino verso il pubblico popolare, quando si fanno le lodi dell’onestà che abita le case dei poveri.¹⁹

La tecnica della traduzione messa in opera da Golian sembra riposare su un procedimento assai efficace: si tratta di riprendere dall’originale un’immagine o un’idea centrale per un frammento minimo della narrazione – spesse volte addirittura un solo enunciato – e di renderla poi abbastanza liberamente con le proprie parole conformemente, per quanto si riesca, al senso originario. Lo si vede in maniera assai esplicita nel modo in cui il traduttore tratta i riferimenti mitologici: non essendo del tutto privo di cultura classica, egli li manipola a seconda del proprio gusto (o a seconda delle proprie possibilità), abbreviando,

18] Cfr. “Erat inter viri servos Sosias Theutonicus [...]. Hunc aggreditur amans plus nationi quam homini credens. [...] etsi fama fuerit, omnibus gentibus prestare Germanos. Credo subiectam Borree plagam ex frigore magno albedinem mutuari.”, E.S. Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, cit., 13. La Lucrezia della versione polacca dichiara invece: “Choć mówią, że Niemcy gładkością celują narody insze wszystkie, lecz naszy przodują w gładkości i w urodzie i w nadobne szaty, obyczajmi i młodokwitnącymi laty” [benché si dica che i tedeschi siano più belli di tutte le altre nazioni, sono i nostri che primeggiano per la bellezza, i bei vestiti, i bei costumi e la giovinezza fiorenti] (vv. 330-333).

19] “Samo ubóstwo bywa wolne od miłości i dom taki, który zwykł używać mierności, a zaś w bogatym rzadko czystość bywa, rozkosz pobudza zawsze do miłości chciwa” (vv. 293-296). A proposito degli adattamenti del racconto in funzione delle credenze e delle convinzioni del pubblico polacco cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., pp. 117 e sgg.

sviluppando e modificando ciò che gli viene proposto dal testo latino. Un'allusione al mondo classico sembra essere per lui l'indicazione di adoperare anch'egli un'allusione classica: uguale o diversa (spesse volte più ampia e verbosa dell'originale ma a volte anche confusionaria o sbagliata).²⁰ Allo stesso modo una sentenza sembra suggerirgli di ricorrere ad una sentenza, anch'essa uguale o diversa dall'originale. Non è, certo, una tecnica nuova. Quasi due secoli prima il traduttore francese del Boccaccio, Laurent de Premierfait, dichiarava a proposito di un'altra delle sue opere:

pour ce que en langaige vulgar ne peut estre gardee plainement art de rhetorique, je useray de paroles et de sentences promptement entendibles et cleres aux liseurs et escouteurs de ce livre, sanz rien laisser qui soit de l'essence. L'autre chose est que ce qui me semble trop brief, je le allongeray, en exposant par mots et par sentences.²¹

Tuttavia, già a metà del secolo successivo, quindi quasi 40 anni prima della traduzione polacca della *Historia*, tale atteggiamento suscitava delle severe critiche dei progressisti e Laurent de Premierfait si trovava annoverato tra

quelques ungs qui eussent mieulx fait de cacher leur ignorance ou sacrilege et impieté par eulx commiz en dechirant et mettant en pieces et par lopins la dignité de ce beaux livre que d'entprendre chose autant mal seante a eulx comme deplaisante a tous ceulx qui y voudront lire.²²

In Polonia, invece, un procedimento in un certo senso analogo a quello adoperato da Golian – che consisteva nel risalire alle fonti dei richiami intertestuali presenti nel testo da tradurre, ma in modo certamente non ingenuo e semplicistico – si nota anche in una traduzione di tutt'altro respiro e tutt'altra ambizione come il *Dworzanin polski* di Łukasz Górnicki che in molti casi ricorre alla propria lettura dei

20] A titolo d'esempio si veda tra moltissimi casi il modo di trasformare i riferimenti a Ovidio (989 e sgg.) Per P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., p. 120, la cultura classica del traduttore è quella caratteristica delle scuole polacche dell'epoca e ovviamente assai inferiore all'ampia cultura umanistica del Piccolomini. Più significativo sembra il fatto che si tratti di un uso assai coerente di riferimenti classici tipico per la letteratura popolareggiante dell'intera Europa (sorprendente sarebbe, caso mai, una strategia diversa).

21] Tulle, *Le livre de vieillesse*, Paris, 1405.

22] *Etienne Roffet, dit le Faulcheur, aux Lecteurs*, in Boccace, *Le Decameron*, trad. par A. Le Macon, Paris, Etienne Roffet, 1545.

classici, scavalcando le interpretazioni proposte dal modello (in questo caso il *Libro del Cortegiano* di Castiglione).²³ Golian non è tuttavia esclusivamente conservatore: nella ricerca dei modelli espressivi egli esplora sia la letteratura religiosa che la poesia mondana o riflessiva di Jan Kochanowski, il maggiore poeta polacco del tempo.²⁴ Le libertà che si prende permettono di distinguere alcune caratteristiche del suo proprio stile. Sicuramente egli trascura quella verosimiglianza che in Piccolomini si fondava tra l'altro sulla coerenza interna del mondo narrativo, sui particolari realistici e sui moventi psicologici dei protagonisti. Per contro egli sembra ben sensibile ad una retorica fondata sull'abbondanza di parole e ad un'espressione "poetica" intesa in senso piuttosto popolareggiante, per cui vengono privilegiate forme ingenuamente complicate. Pur essendo un uomo non privo di cultura, egli rimane tuttavia indifferente a certe espressioni di raffinata eleganza nella relazione tra i protagonisti che nell'edizione polacca sembrano più spontanei e più determinati nella loro ricerca del piacere sensuale, senza temere accenti di espresso erotismo. La *Historia o Euryalu i Lucrecyi* sembra dunque presentare un insieme di caratteristiche che riflettono la dialettica del lavoro del traduttore: egli ha di fronte a sé un rispettabile e autorevole testo latino, ma per la sua trasposizione in polacco decide di servirsi di un modello di narrativa popolareggiante. Lo fa perché non trova altri modelli adatti? Perché vuole rivolgersi ad un pubblico di lettori poco colti (se non lo fossero non avrebbero bisogno delle traduzioni dal latino)? Perché intende fare esercizi di stile e dimostrare la sua bravura? Perché segue la tradizione europea della trasposizione di racconti "alti" in registri piuttosto "bassi"? Indipendentemente dalle risposte che si possono dare, a mio avviso Golian esegue il suo compito con fantasia e invenzione, indispensabili se si tiene conto del fatto che la sua traduzione è fra i primi testi "che introducono nella cultura del Rinascimento polacco il motivo dell'amore considerato come motivo centrale".²⁵

Per situare più precisamente la *Historia* nel contesto polacco sarebbe interessante confrontarla con altre storie che i lettori potevano

23] A questo proposito cfr. recentemente M. Wojtkowska-Maksymik "Gentiluomo cortigiano" i "Dworzanin polski". *Dyskusja o doskonałości człowieka i jej humanistyczne źródła w Il libro del Cortegiano Baldassara Castiglione e w Dworzaninie polskim Łukasza Górnickiego*, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN (Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria), Studia Staropolskie – Series Nova, t. 13, 2007.

24] Cfr. P. Marchesani, *Polski przekład «Historiae de duobus amantibus»*, cit., p. 124 e sgg.

25] Ivi, p. 132.

associare con una specifica *matière d'Italie* (anche se non necessariamente si doveva trattare di traduzioni fatte direttamente dal volgare italiano) e con altre strategie con cui i racconti “d’importazione” sono stati adattati al contesto culturale polacco e alle esigenze del pubblico consumatore di letteratura popolareggiante.²⁶ Un utile termine di riferimento che si impone è la traduzione-rimaneggiamento di carattere moralizzante e un buon esempio ce lo offre appunto quella *Historia barzo piękna o Barnabaszu* (Dec. II, 9) citata poco prima.²⁷ In essa la strategia del traduttore è interamente sottoposta alla coerenza del suo impegno didattico: il lettore viene avvertito sin dall’inizio di che tipo di testo si tratta e gli stessi avvertimenti si ripetono con ridondanza nella dedica alla protettrice del traduttore, nella lettera al lettore, nei versi introduttivi del testo stesso e nei passi in cui il traduttore spiega i motivi della sua iniziativa. Alla stessa logica servono poi i cambiamenti distribuiti su tutti i livelli narrativi: lunghi discorsi moralizzatori, eliminazione di passi frivoli, adattamenti della logica dell’azione e della distribuzione dei ruoli narrativi, modifiche del carattere dei personaggi. Lo stile fiorito e prolisso, nonché lo sfoggio di una certa erudizione dovevano coinvolgere maggiormente i lettori e garantire così l’efficacia della persuasione.

Un altro utile termine di riferimento è la letteratura comica in cui i temi di provenienza italiana costituiscono una parte importante. Nelle anonime *Facecje polskie* del 1570 su 183 aneddoti 14 risalgono al *Decameron* e 40 alle *Facetie* pubblicate da Ludovico Domenichi. Mikołaj Rej nei suoi *Figliki* ricorre spesso volte al *Liber facetiarum* di Poggio. Gli autori non temono argomenti frivoli o anticlericali, non cercano toni seri ed impegnati. Anche là dove la facezia viene situata in un contesto polacco, il clima non cambia: sono storie che servono innanzitutto – se non esclusivamente – a far ridere di un mondo dove tutto sembra un gioco in cui vince il più intelligente o il più furbo, mentre chi l’osserva sospende nel suo giudizio le tradizionali categorie morali.²⁸ Sia nella corrente moralizzante, sia nella corrente comica si possono facilmente scoprire caratteristiche di una cultura ancora fortemente radicata nella tradizione medievale; va notato comunque che spesso volte si tratta di caratteristiche tipiche per la letteratura popolareggiante anche là dove –

26] In più di un caso si poteva trattare di traduzione fatte dal tedesco o dal latino.

27] Cfr. sopra n. 16.

28] Cfr. S. Graciotti, *Polska facecja humanistyczna i jej włoskie wzorce*, in: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*, cit., pp. 89-110.

come in Italia o in Francia – contemporaneamente stanno nascendo le proposte più innovatrici della cultura alta. In Polonia la traduzione significa in vari casi anche un trasferimento che taglia in maniera trasversale le gerarchie letterarie.

In tale ottica la *Historya o Euryalu* sembra occupare una posizione di mezzo, di un racconto sentimentale, forse lacrimoso, molto amato dalla cultura popolare fino ai tempi nostri. Non si tratta, certo, di un evento isolato. Accanto ad esso andrebbe ricordata la pubblicazione della *Historya barzo piękna i żałosna o Equanusie krolu szkockim, ktorego wszyscy obywatele krajow onych zwali sprawiedliwością, który iedyną córkę swą mając, nie lutował jej potym na okrutną a srogą śmierć osądzić. Teraz na nowo z włoskiego języka na polski przełożona* (“Storia bellissima e dolorosissima di Equanus, re di Scozia, chiamato da tutti giustizia, che avendo un’unica figlia non ebbe poi pietà nel condannarla a morte crudele e atroce. Dall’italiano in polacco nuovamente tradotta”).²⁹ Ma anche la *Historia o Barnabaszu* esce, poco tempo dopo la prima traduzione, in una versione scritta da Bieniasz Budny che ne attenua il carattere moralizzante e sembra puntare piuttosto su una lettura piacevole.³⁰ Sono rifacimenti che non solo aprono alla letteratura polacca strade nuove che essa seguirà poi con grandi profitti, ma sono anche testi fondatori – benché minori – del comune patrimonio letterario europeo.

29] Uscita a Cracovia presso Stanisław Szarffenberg nel 1578, è la traduzione di Bartosz Paprocki della *Historia de Isabella et Aurelio* (1521), che Lelio Aletiphilo (forse Lelio Manfredi) aveva a sua volta tradotto dall’originale spagnolo di Juan de Flores, *Tractado [...] donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella*. Il titolo esprimerebbe lo stesso gusto che si ritrova in *Istoria dell’infelice innamoramento di Gianfiore e Filomena, nella quale si narra la fede e amore [...] e come Gianfiore fu impiccato da fratelli di lei per ordine del padre, quale poi pianse amaramente con la moglie la morte della figliuola che s’impiccò da sé stessa. Opera molto piacevole*, Firenze, 1556.

30] B. Budny, *Historia krotofilna o Kupcu, który się z drugim założył o cnotę zony swoiey* (prima del 1583).

IL PLURILINGUISMO DELLA CORTE POLACCA ALL'EPOCA DEL RINASCIMENTO – STUDIO PRELIMINARE

La questione del plurilinguismo nella vita della corte polacca all'epoca del Rinascimento non è stata in tempi recenti oggetto di studi più approfonditi. Anche se in numerosi lavori si accennava al problema in svariati modi, di solito lo si trattava in maniera marginale e discontinua: o lo si collocava nel contesto generico e difficile da concretizzare dei costumi, considerati piuttosto poco significativi, oppure lo si considerava un tratto più o meno evidente della “cultura generale” di persone colte e coinvolte in qualche maniera nelle reti di relazioni internazionali, oppure nelle analisi dei testi presi in esame si privilegiava esclusivamente il contenuto, trascurando la forma linguistica.¹

La questione sembra tuttavia tutt'altro che marginale, anzi, si pone ora addirittura con una certa urgenza, per lo meno nella prospettiva della storia culturale e sociale di quel vasto territorio che costituiva all'epoca la Confederazione polacco-lituana: multi-etnica e multiconfessionale, con un sistema politico che regolarmente vedeva salire al trono principi stranieri, accompagnati da mogli straniere, nonché da funzionari e servitori di fiducia provenienti dai loro paesi d'origine. La situazione linguistica delle diverse regioni della Confederazione era abbastanza diversificata. Senza entrare nei dettagli, d'altronde difficili da precisare allo stato attuale delle ricerche, si potrebbe affermare che

1] Fa eccezione, invece, la ricca monografia di Walter Leitsch sulla corte di Sigismondo III Vasa, in cui le questioni di plurilinguismo, caratteristico di quell'ambiente, sono costantemente presenti. Cfr. W. Leitsch, *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen*, 4 voll., Wien, Polska Akademia Umiejętności-Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2009.

mentre nel centro e nel Sud del Regno di Polonia si parlava polacco (tenendo conto delle varianti dialettali) e si ricorreva al latino, similmente a molti altri paesi europei, come lingua ufficiale dei documenti ai quali si voleva attribuire una certa importanza legale, nelle provincie situate al Nord dello Stato, soprattutto nella Prussia Reale, e in numerose città, il tedesco era non soltanto la lingua estesamente in uso tra la popolazione, ma anche quella ufficiale delle autorità locali, essendo il bilinguismo polono-germanico un fenomeno frequente e assai diffuso.² Nello stesso tempo nel Granducato di Lituania – dal punto di vista territoriale più importante dello stesso Regno di Polonia – non soltanto si parlava prevalentemente ruteno, ma fino alla fine del XVII secolo lo si usava ufficialmente nei documenti legali, politici e costituzionali di massima importanza, come per esempio negli Statuti.³ Inoltre, mentre nella liturgia cattolica romana regnava il latino, nelle funzioni delle chiese protestanti – in diversi luoghi più importanti di tutte le altre – predominava spesso il tedesco; la chiesa ortodossa, come più tardi quella greco-cattolica, usava invece l'antico slavo ecclesiastico, mentre nelle sinagoghe si udiva pregare in ebraico.

La ricca Confederazione polacco-lituana, dove si incrociavano importanti vie commerciali tra il Nord e il Sud dell'Europa, tra l'Oriente e i paesi dell'Ovest, offriva ugualmente numerose prospettive di carriera alle persone provenienti dall'estero. Spesse volte si trattava di persone di alto status sociale che non di rado finivano per formare influenti gruppi di pressione in cui una posizione elevata spettava agli stranieri che con ogni probabilità non si sentivano pienamente a proprio agio con la lingua polacca considerata estremamente dura e "ostile".⁴ Tutto ciò meriterebbe evidentemente sistematiche ricerche collettive, approfondite e programmate con slancio; nell'attesa, il presente saggio non può proporsi altro obiettivo che quello di abbozzare un giro d'orizzonte di carattere generale e introduttivo.

Se, dunque, la Polonia rinascimentale era un territorio in cui coesistevano e nella realtà quotidiana di vari strati sociali vivevano fianco a fianco diverse lingue – il polacco, il ruteno, il tedesco, lo yiddish,

2] Cfr. M. Bogucka, *Gdańsk – polski czy międzynarodowy ośrodek gospodarczy?*, in: *Polska w epoce odrodzenia. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Wyczański, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1986, pp. 199-222.

3] Pubblicati negli anni 1529, 1566 e 1588.

4] A proposito dello status degli "italiani", cioè in generale delle persone provenienti dai diversi stati e regioni d'Italia, cfr. W. Tygielski, *Włosi w Polsce w XVI-XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa, Biblioteka Więzi, 2005, *passim*.

l'italiano, l'antico slavo ecclesiastico, l'ebraico, per citare alcune – il fenomeno riguardava in primo luogo la corte reale, ancor più che gli ambienti legati al commercio o all'accademia, gli ecclesiastici e i ministri di varie confessioni, oppure le corti di grandi famiglie aristocratiche e di grandi prelati, note per la loro vita sontuosa e mondana. L'ambiente della corte reale comincia ad aprirsi maggiormente al mondo esterno grazie ai legami famigliari dei Jagelloni. Casimiro IV (1427-1492) sposa Elisabetta d'Asburgo, e i loro numerosi figli – in primo luogo le figlie – si disperdono per tutta l'Europa centrale. Ladislao II (1456-1516) diventa re di Boemia e d'Ungheria, Edvige (1457-1502) sposa il duca Giorgio di Baviera, Sofia (1464-1512) il margravio Federico II di Brandeburgo-Ansbach, Anna (1476-1503) il duca Boghislao X di Pomerania, Barbara (1478-1534) il duca Giorgio di Sassonia, Elisabetta (1482-1517) il duca di Liegnitz e Brieg. Una generazione più tardi questi legami non vengono affatto dimenticati, e la rete di famiglia si estende ulteriormente. Sigismondo I il Vecchio sposa in prime nozze l'ungherese Barbara Zápolya e in seconde nozze Bona Sforza, figlia di Galeazzo, duca di Milano, la quale arriva accompagnata da numerosi italiani.⁵ Gli Jagelloni continuano la loro politica matrimoniale: Edvige (1513-1573) sposa Gioacchino II Ettore, principe elettore di Brandeburgo, Isabella (1519-1559) Giovanni I d'Ungheria, Anna (1523-1596) il principe transilvano Stefano Báthory, eletto al trono di Polonia, Sofia (1522-1575) Enrico II principe di Brunswick-Wolfenbüttel, e Caterina (1526-1583) Giovanni III di Svezia.⁶ Ciò portava ovviamente, in modo del tutto naturale, a frequenti e stretti contatti con l'estero che non si limitavano alla diplomazia ufficiale. Non andrebbe, poi, dimenticata la presenza, più o meno regolare, alla corte polacca delle damigelle di corte di origine tedesca o austriaca che appartenevano al seguito personale delle mogli di Sigismondo Augusto, Elisabetta d'Austria (1526-1545) e Caterina d'Austria (1533-1572), e che “funzionavano” in parallelo alle loro damigelle polacche.⁷ Alla corte polacca si vedevano

5] Bona non rinuncerà mai alla costante presenza italiana a suo fianco; del suo *entourage* più intimo faranno parte damigelle italiane, segretari italiani, un confessore e un medico italiani, un poeta di corte italiano. La regina sceglierà anche di preferenza precettori italiani per suo figlio e la capacità di comunicare con lei direttamente faciliterà sicuramente numerose carriere cortigiane (cfr. A. Sucheni-Grabowska, *Zygmunt August, król polski i wielki książę litewski 1520-1562*, Warszawa, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Sumptibus Fundationis Lanckoroński, 1996, pp. 19-28).

6] Cfr. Z. Wdowiszewski, *Genealogia Jagiellonów*, Warszawa, Pax, 1968.

7] Cfr. A. Marchwińska, *Królewskie dwory żon Zygmunta Augusta. Organizacja i składy osobowe*, Toruń, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 2008.

spesso soggiornare persone che non conoscevano la lingua locale ma che non erano in quell'ambiente figure di passaggio o secondarie; al contrario molte volte si trattava di soggiorni lunghi e le personalità in questione non solo vi mettevano radici, ma si vedevano addirittura affidati compiti importanti, come per esempio accadeva ai numerosi italiani della cerchia della regina Bona Sforza.⁸ In una corte del genere la conoscenza delle lingue diventava questione di prima necessità. Non è dunque sorprendente che i figli della famiglia reale vi furono ben preparati. Sigismondo Augusto, figlio di un re polacco (Sigismondo I il Vecchio) e di una principessa italiana (Bona Sforza), all'età di undici anni sapeva bene leggere e comprendere il tedesco – grazie all'insegnamento impartitogli da Piotr Opaliński, castellano di Gnesna, e da Fabian Wojanowski, nobile della Pomerania, regione di lingua tedesca – ma non lo parlava ancora fluentemente perché mancava di esercizio. Sapeva, invece, esprimersi bene in latino, lingua insegnatagli da Giovanni Silvio de Mathio, già professore all'Accademia di Cracovia, di origine palermitana. Alcune testimonianze lasciate da cortigiani che padroneggiavano l'italiano attestano che il giovane principe conosceva bene anche la lingua di sua madre, che la usava regolarmente nei contatti con i figli.⁹ Le sue sorelle non erano da meno. La più grande, Isabella, partecipava probabilmente alle lezioni del fratello. La sua conoscenza di ben quattro lingue – il polacco, il latino, il tedesco e l'italiano – è menzionata nelle poesie encomiastiche. Sofia, secondo le affermazioni dei contemporanei, al momento del suo arrivo a Wolfenbüttel, alla corte del marito, conosceva il polacco, il latino e l'italiano; più tardi imparò evidentemente il tedesco.¹⁰ La sua ricca corrispondenza permette di capire, per lo meno in parte, come funzionasse la rete dei rapporti familiari dei Jagelloni dal punto di vista linguistico. Sofia – figlia e sorella dei re (Sigismondo I il Vecchio e Sigismondo Augusto), sposa di Enrico II, principe di Brunswick-Wolfenbüttel – a partire dal 1556, anno del suo matrimonio, fino al 1575, anno della morte, visse nello Stato tedesco del marito ma continuò ad avere vari interessi in

8] La corte di Sigismondo I contava tra mille e duemila persone, alle quali si aggiungevano gli italiani al servizio di Bona: medici, poeti, musicisti, artigiani, ecc. (cfr. J. Smolucha, *Die Ausländer am Hof Sigismunds I*, in: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, hrsg. von D. Popp und R. Suckale, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2002, pp. 347-352).

9] Cfr. A. Sucheni-Grabowska, *Zygmunt August*, cit., pp. 19-20.

10] Cfr. J. Pirożyński, *Zofia Jagiellonka (1522-1575) i jej księgozbiór*, Kraków, Polska Akademia Umiejętności, Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego, 2004, pp. 25-26.

Polonia, porgeva una viva attenzione alle sue vicende politiche – nelle quali intervenne spesso – e mantenne contatti regolari con sue sorelle in Germania e in Svezia.¹¹ Inviava e riceveva lettere in polacco, in tedesco (per la maggior parte), in latino e in italiano. La scelta della lingua dipendeva dal destinatario o dai destinatari, a volte anche dall'intenzione di dare alla lettera una particolare risonanza o da circostanze eccezionali. A volte scriveva in tedesco al fratello, re di Polonia, e alle sorelle; la sua corrispondenza con la sorellastra, la principessa elettrice di Brandeburgo, si svolge interamente in tedesco. Sofia sceglie ancora il tedesco per contattare il suo rappresentante in Polonia. E spesse volte anche i suoi intimi amici polacchi le rispondono in tedesco. Evidentemente oggi non è possibile sapere con precisione quale fosse il vero livello delle competenze linguistiche della principessa e dei suoi interlocutori, visto che le lettere dovevano passare per le mani dei segretari e dei copisti esperti in varie lingue.¹² Sofia correggeva tuttavia personalmente il contenuto e i “concetti”, e dettava personalmente le lettere nelle varie lingue che conosceva.

La conoscenza delle lingue non era evidentemente appannaggio dei principi. Tra i funzionari e gli impiegati delle cancellerie reali molti erano quelli che nei loro *curricula studiorum* potevano menzionare lunghi soggiorni nelle università straniere, il che presupponeva una certa padronanza di lingue diverse da quella materna.¹³ Ovviamente la prima lingua d'obbligo per tutti fu il latino, lingua ufficiale della cancelleria. Ma il latino fu ugualmente lingua di insegnamento universitario in Europa, in particolare a Padova, meta frequente di viaggi formativi di studenti polacchi la quale si imponeva sia per la fama del suo ateneo, sia per la sua comoda posizione geografica, sia per i suoi strettissimi legami con la Serenissima, considerata spesse volte dalle élites polacche un modello della loro propria Repubblica nobiliare. Tuttavia, anche se non disponiamo di molte e convincenti prove dirette in merito, sarebbe difficile immaginare che un giovane studente potesse soggiornare a lungo in una città universitaria senza servirsi, più o meno bene, della lingua locale – soprattutto se vicina al latino – senza

11] Cfr. J. Pirożyński, *Korespondencja księżnej brunszwickiej Zofii Jagiellonki*, “Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, vol. XXX, 1988, pp. 109-124.

12] Uno dei personaggi che lavoravano per la principessa fu Andrzej Patrycy Nidecki, scrittore prolifico, editore di Cicerone, il quale aveva compiuto i suoi studi a Padova dove era stato allievo di Robortello.

13] Cfr. A. Wyczański, *Między kulturą a polityką. Sekretarze królewscy Zygmunta Starego*, Warszawa, PWN, 1990.

entrare in contatto con i compagni di altre nazionalità e senza frequentare i luoghi di intrattenimento o le taverne. Alcune testimonianze di cui disponiamo – lettere scritte in italiano parlato con forti impronte dialettali, piene di errori, con caratteristiche che rimandano alla pronuncia corrente dell'Italia nordorientale – fanno trapelare in modo assai suggestivo un apprendimento “per immersione”, improvvisato, caotico, eppure efficace e sufficiente per i contatti quotidiani.¹⁴

Così, tra i 71 segretari di Sigismondo I, almeno 47 potevano vantare studi compiuti all'estero (visto che sulla formazione professionale di 11 di essi non si sa nulla, è possibile che il numero sia ancora più elevato), di cui la maggior parte in Italia, in primo luogo a Bologna (18) e a Padova (18), e spesse volte in più di un'università. Fra le città tedesche si sceglieva soprattutto Lipsia (9), due persone avevano studiato a Parigi e una a Basilea. Inoltre, molti compirono dei viaggi per visitare paesi europei ed esotici come la Turchia e la Terra Santa.¹⁵ Il fatto di avere una preparazione internazionale doveva evidentemente facilitare la carriera di funzionario di corte; si trattava di un importantissimo fattore di prestigio, visto che in Polonia – paese orgoglioso del suo statuto di Repubblica nobiliare – non esisteva una gerarchia dei titoli di nobiltà. Un rapido confronto con lo status di segretari attivi in alcune corti dell'Europa occidentale permette di constatare che in Polonia questo tipo di collocazione sociale aveva un peso relativamente maggiore.¹⁶ Queste caratteristiche dovevano diventare un tratto costante delle élites polacche. Durante il regno di Stefano Bátor (1533-1586), quando si tornava a privilegiare fortemente il latino rispetto ad altre lingue, la conoscenza di questo idioma apriva decisamente ampie prospettive di carriera come funzionario di corte, anche se non necessariamente era una carriera politica; al tempo stesso si faceva spesso un largo uso delle lingue viventi.¹⁷ Uno studio relativamente recente sull'élite di senatori e dignitari degli anni posteriori, quelli del regno di Sigismondo III

14] A questo proposito si vedano anche le considerazioni e le conclusioni alquanto diverse di M. Chachaj, *Znajomość języka włoskiego w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku. Uwagi historyka*, in: *Staropolski ogląd świata*, a cura di F. Wolański, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2007, pp. 31-53.

15] Cfr. A. Wyczański, *Między kulturą a polityką*, cit., pp. 39-43.

16] Ivi, pp. 208, 234. L'autore constata tuttavia che ogni confronto potrebbe essere solo approssimativo in quanto le fonti d'informazioni di cui disponiamo sono estremamente lacunose e limitate.

17] Cfr. L. Kieniewicz, *Łacina na dworze Stefana Batorego*, in: *Listowne Polaków rozmowy. List łacińskojęzyczny jako dokument polskiej kultury XVI i XVII wieku*, a cura di J. Axer i J. Mańkowski, Warszawa, Fundacja Aletheia, 1992, pp. 89-99, in particolare pp. 96-98.

(1566-1632) e di suo figlio Ladislao IV Vasa (1595-1648), suggerisce conclusioni alquanto differenti: fra 366 personalità prese in considerazione – non più “meri” funzionari di corti ma piuttosto figure politiche – 149 avevano una formazione universitaria, per la maggior parte acquisita all'estero. Mentre i cattolici continuavano a scegliere università italiane (in primo luogo Padova, Bologna, Roma e Siena) e alcune università tedesche (Dillingen, Colonia, Monaco di Baviera, Magonza), asburgiche (Ingolstadt, Vienna, Graz, Olomouc), francesi (Parigi, Orléans) o neerlandesi (Lovanio), i protestanti frequentavano Altdorf, Francoforte, Heidelberg, Lipsia, Strasburgo, Tubinga, Wittenberg, Würzburg, Basilea, Ginevra, Zurigo e Leida.¹⁸ Non stupisce poi il fatto che la percentuale delle persone in possesso di una formazione universitaria fosse più alta tra i rappresentanti delle famiglie più ricche, segno evidente che agli studi universitari si attribuiva un alto valore e spesse volte erano le barriere di ordine economico che impedivano di seguirli.

I membri delle élites intellettuali della corte erano frequentatori dei migliori atenei europei, viaggiatori avidi di conoscere paesi lontani, funzionari scrupolosamente selezionati per le cancellerie reali, ma non erano certo gli unici ad avere familiarità con lingue straniere. I nomi di famiglia di numerosi cortigiani della fine del XVI e dell'inizio del XVII secolo dimostrano che spesse volte erano nobili di provincia provenienti dalle regioni che abbiamo qualificato all'inizio come bilingue.¹⁹ Inoltre, forse meno rari di quanto saremmo tentati di credere, erano i casi di avventurieri o di mercenari di alto rango che avevano alle spalle lunghi anni di servizio militare fuori della Polonia e tornavano in patria per cercarsi un posto a corte.²⁰ Ovviamente le lingue si

18] Cfr. K. Chłapowski, *Elita senatorsko-dygnitarska Korony za czasów Zygmunta III i Władysława IV*, Warszawa, Wydawnictwo Sejmowe, 1996, pp. 38-39.

19] Non è sempre facile capire quale fosse l'appartenenza etnica di un personaggio riferendosi esclusivamente al cognome riportato sui documenti in quanto i nomi venivano spesse volte “tradotti” da una lingua all'altra secondo il contesto.

20] A titolo d'esempio si potrebbe citare l'esempio di un certo Pieniążek, comandante militare della fortezza di Poznań e firmatario, nel 1575, di una lettera inviata a Andrea Dudith, all'epoca internunzio in Polonia, in cui chiede gentilmente in italiano colloquiale “parlato” alcuni favori e menziona il suo servizio militare all'estero. Un altro esempio ci viene offerto dalla figura di Krzysztof Rozdrażewski (1547-1580), cortigiano di Enrico I e di Stefano Báthory, formatosi assieme ai fratelli in Francia, poi a Vienna e a Pomsdorf dal fratello maggiore, che prestava servizio militare in Francia sotto Anne de Montmorency e in Baviera, inviato a Roma, comandante di truppe mercenarie di cavalleria tedesca. È curioso pure notare che nel 1656 Giacomo Fantuzzi, auditore della nunziatura di Polonia, scrive una *Istruzione per far viaggi lunghi*, in cui raccomanda al viaggiatore non soltanto di conoscere lingue straniere egli stesso ma anche di trovarsi, prima di partire, un servitore che ne conoscesse più di una, il che, in base alla sua propria esperienza, non gli sembra un proposito dissennato (cfr. G. Fantuzzi, *Diario*

potevano benissimo imparare pure in patria, tramite contatti con stranieri o grazie a precettori privati, se si condivideva l'opinione diffusa che più tardi esprimerà con garbo Jakub Sobieski (1590-1646):

Tra *alios fructos* d'un viaggio all'estero, *primarius* è quello d'apprendere lingue straniere. La conoscenza delle lingue è il decoro e la virtù di ogni nobile polacco. E non solo di ogni nobile ma di tutti *homini politici* in generale. Sarà utile alla corte reale e *in Republica* per diverse missioni, per diversi servizi a favore del re e della Repubblica, e anche se non per altro, almeno per non stare muto tra gli stranieri, di cui la Polonia è piena, e per non toccare il braccio del vicino e chiedergli di continuo: "Signore, cosa dice quest'uomo?". Tuttavia, a sapere diverse lingue straniere e non parlare bene in alcuna, sarebbe meglio non impararle affatto.²¹

La stessa opinione si trova pure nell'adattamento polacco del noto trattato di Fadrique Furió Ceriol (Miquel-Joan Ceriol i Balle) *El Concejo, y consejeros del príncipe*: "Il re polacco ha bisogno di persone che conoscano non solamente la lingua polacca, ma anche quella latina, tedesca, moscovita, tartara, turca, valacca, spagnola e italiana".²² L'ordine in cui vengono menzionate le varie lingue non dovrebbe sorprendere, data la posizione geopolitica della Confederazione polacco-lituana. Pure nell'adattamento polacco del *Libro del cortegiano* di Baldessar Castiglione, apparso nel 1566, Łukasz Górnicki modificava il repertorio delle lingue raccomandate al perfetto cortigiano.²³

del viaggio europeo (1656) con Istruzione et avvertimenti per far viaggi lunghi, testo a cura di P. Salwa e W. Tygielski, introduzione e note di W. Tygielski, Varsavia-Roma, Accademia Polacca delle Scienze, 1998, p. 172).

- 21] Cfr. *Dziennik podróży po Europie Jana i Marka Sobieskich oraz przydatna instrukcja ojca, Jakuba Sobieskiego, wojewody ruskiego, dana synom jadącym zagranicę*, wyd. Sebastian Gawarecki, Warszawa, Nakładem Redakcji "Wędrowca", 1883, pp. 11-12 (trad. it. P. S.). Sobieski poteva confermare questo con la propria esperienza in quanto egli stesso aveva passato sei anni in viaggio attraverso l'Europa.
- 22] Cfr. *Jakóba Górskiego Rada Pańska, 1597*, wyd. W. Czermak, Kraków, skład główny w Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1892; cito secondo la tesi di dottorato di ricerca inedita di D. Zawadzka, *I testi per l'apprendimento dell'italiano a disposizione dei polacchi tra il Cinquecento e il Settecento*, Università di Varsavia, Facoltà di Lingue Moderne, Dipartimento d'italianistica, 1984, p. 4.
- 23] Cfr. A. Gallewicz, *«Dworzanin polski» i jego włoski pierwowzór. Studium adaptacji*, Warszawa, Semper, 2006, pp. 103-104. Per quanto riguarda i complessi problemi afferenti all'uso delle lingue nei documenti e nelle relazioni diplomatiche con l'Oriente europeo cfr. D. Kołodziejczyk, *The Crimean Khanate and Poland-Lithuania. International Diplomacy on European Periphery (15th-18th Century). A Study of Peace Treaties Followed by Annotated Documents*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 223-265.

Nonostante l'importanza attribuita all'apprendimento delle lingue straniere, non disponiamo oggi di informazioni o fonti esplicite che permettano di ricostruire in maniera più o meno esatta la storia e i modi dell'insegnamento linguistico in Polonia prima della metà del XVII secolo, cioè prima della fondazione degli istituti scolastici dei teatini, degli scolopi, delle visitandine, delle benedettine del Santissimo Sacramento, e d'altri ordini religiosi ancora di cui conosciamo, almeno a grandi linee, i programmi che all'apprendimento delle lingue riservavano un ampio spazio. Vi s'insegnavano in primo luogo il latino, il tedesco, l'italiano, ma anche il francese diventato in quel periodo alla moda, sotto l'influsso dell'*entourage* di Marie de Gonzague-Nevers (1611-1667), sposa in seconde nozze del re Ladislao IV, e degli ordini religiosi femminili francesi arrivati in Polonia con la nuova regina.²⁴ Pur costretti a rimanere nel campo delle ipotesi, possiamo tuttavia immaginare le fasi successive di quel processo che portava all'"istituzionalizzazione" dell'insegnamento linguistico, analogamente a quanto succedeva in altri paesi dell'Europa centrale e orientale. All'inizio, ad eccezione dei casi di "immersione totale", durante un viaggio o un soggiorno all'estero, il solo metodo che poteva essere applicato fu certamente quello "naturale, diretto, conversazionale", tipico per lo studio individuale, in famiglia. Più tardi subentrava il metodo filologico, basato sullo studio dei testi, e il metodo grammaticale – tutto ciò con un massiccio ricorso al latino.²⁵ In ogni caso gli obiettivi di tutti quegli sforzi furono soprattutto puramente pragmatici. Un insegnamento regolare e "programmatico" di qualsiasi lingua non era d'altronde possibile senza una disponibilità di rispettivi manuali scolastici e di grammatiche. Gli editori di Cracovia – capitale reale e maggior centro di vita intellettuale del Paese – proposero tuttavia ai lettori nel corso del XVI secolo tre edizioni di un *Dictionarius seu nomenclatura quatuor linguarum: latine, italice, polonice et theutonice, aprime cuius utilissimus, cum*

24] A proposito della presenza in Polonia della lingua francese, cfr. L. Grobelak, *La présence intellectuelle de la France en Pologne aux XVI^e – XVIII^e siècles. Enseignement – Publications – Pédagogie*, tesi di dottorato di ricerca inedita, Università di Varsavia, Facoltà di Lingue Moderne, 1975. Si veda pure, in primo luogo per quanto riguarda la città di Danzica, M. Cieśla, *Dzieje nauki języków obcych w zarysie. Monografia z zakresu historii kultury*, Warszawa, PWN, 1974, pp. 53-56.

25] Cfr. S. Widłak, *Contatti linguistici e interferenze italo-polacche e Dalla storia dell'apprendimento e dell'insegnamento dell'italiano in Polonia*, in: Id., *Italia e Polonia. Popoli e lingue in contatto*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, pp. 57-81 e 113-152. Cfr. anche M. Cieśla, *Dzieje nauki języków obcych*, cit., pp. 57-71.

peregrinantibus, tum domi residentibus,²⁶ un volume di *Questiones de declinatione et constructione octo orationis partium* con parti in latino, italiano, polacco e tedesco,²⁷ un *Donatus cum triplex exemplorum interpretatio*,²⁸ e una *Orthographia Hungarica*.²⁹ Verso il 1513 Stanislaw Zaborowski pubblicò il primo manuale di ortografia polacca. Vi si potrebbero aggiungere ancora – senza pretendere di esaurire la questione – manuali di conversazione bilingue polacco-tedesco, come *Gebt mir dafür dritthalb Groschen [...]*,³⁰ dizionari *Francisci Mymeri Dictionarium trium linguarum* e *Dictionarius Ioannis Murellii variarum rerum*,³¹ un *Dictionarium quadrilinguae Latino-Germano-Graeco-Polonum*,³² o il celebre *Lexicon Latino-Polonicum ex optimis Latinae linguae scriptoribus concinnatum* di Jan Mączyński.³³ Più tardi, nella prima metà del XVII secolo, escono varie edizioni dei manuali di polacco e tedesco di Nicolas Volckmar e di Maciej Dobracki, così come diverse *ianua linguarum* e diverse versioni multilingue d'*orbis pictus* che seguivano le idee di Jan Ámos Komenský.³⁴ Sicuramente non potevano mancare neanche le importazioni di edizioni straniere di successo. Chi erano invece gli insegnanti? Si può facilmente supporre che gli incarichi venissero affidati in primo luogo, e in modo per così dire naturale, agli stranieri di madrelingua che arrivavano in Polonia in cerca di una carriera e di fortuna, e all'inizio si trovavano obbligati a svolgere mansioni più "alla mano" e meno ambiziose. Per esempio, in questa maniera iniziava probabilmente la lunga e brillante presenza in Polonia della famiglia Pinocci, arrivata a Cracovia nel 1640, come si può desumere da alcuni libri che si trovavano nella loro biblioteca.³⁵

Il plurilinguismo diventava una caratteristica della corte reale particolarmente importante dal momento in cui, dopo l'estinguersi della casata dei Jagelloni senza eredi diretti, venne instaurata in Polonia nel 1573 la monarchia elettiva. Durante i secoli successivi al trono polacco

26] Prima edizione Florian Ungler, 1532.

27] Edizione Florian Ungler, 1533.

28] Edizione Hieronim Wietor, 1527.

29] Edizione Hieronim Wietor, 1549.

30] Cracovia, 1539; edizione moderna Kraków, Columbinum, 1998.

31] Cracovie, 1528 (?); edizione moderna Kraków, Columbinum, 1997.

32] Danzica, 1594.

33] Königsberg, J. Daubmann, 1564.

34] Cfr. M. Cieśla, *Dzieje nauki języków obcych*, cit., pp. 63-69.

35] K. Targosz, *Hieronim Pinocci. Studium z dziejów kultury naukowej w Polsce w XVII wieku*, Wrocław, Ossolineum, 1967.

venivano eletti soprattutto principi stranieri. Malgrado la tradizione “internazionale” degli ultimi rappresentanti della dinastia scomparsa, ciò provocò non pochi problemi.

Henri de Valois – più tardi noto come Enrico III, re di Francia – non amò la Polonia, dove si fermò solo quattro mesi (fine gennaio–inizio giugno del 1574), e non si fece amare dai polacchi. Le difficoltà di comunicazione dovevano avere, dunque, motivazioni più profonde e non limitate ai soli problemi linguistici. In ogni caso, esse segnarono sensibilmente il funzionamento della corte, e dopo la partenza del re – considerata in Polonia una fuga – fu sollevata, durante l'elezione successiva, la questione della conoscenza da parte dei futuri sovrani della lingua polacca.³⁶ Ciò si rivelava effettivamente fondamentale, soprattutto per seguire i dibattiti politici alla Dieta, ma al tempo stesso diventava pure un facile argomento delle polemiche tra i sostenitori dei diversi candidati al trono. Alla fine, tuttavia, non prevalsero le ragioni di quelli che volevano evitare a tutti i costi la prospettiva di dover ricorrere ad un interprete (ancora peggio, poi, se plebeo e forestiero) per comunicare col sovrano, e l'elezione del 1575 portò al trono polacco un principe transilvano che padroneggiava egregiamente il latino – se non a livello letterario o accademico, almeno dal punto di vista della comunicazione pratica –, ma non possedeva nessuna conoscenza della lingua polacca, né la avrebbe mai imparata bene abbastanza da sentirsi pienamente a suo agio con i propri sudditi.³⁷ Problemi di comunicazione non dovevano mancare, vista la presenza alla corte sia di numerosi stranieri, come ad esempio ingegneri italiani, sia di polacchi che, pur essendo di alto rango dal punto di vista politico, avevano una formazione intellettuale e scolastica di livello piuttosto modesto; tuttavia ciò non mise mai in crisi il funzionamento della corte.³⁸

36] Cfr. L. Kieniewicz, *Łacina na dworze Stefana Batorego*, cit., pp. 89-94.

37] La dimestichezza di Stefano Báthory con il latino è stata più volte messa in rilievo – il re sarebbe stato, per esempio, un avido e devoto lettore di Cesare – ma egli fu indubbiamente attaccato pure alla sua lingua materna e manteneva alla sua corte un *entourage* magiaro importante; cfr. A. Knot, *Urywki z dziejów propagandy wojennej Stefana Batorego*, in: *Prace historyczne wydane ku uczczeniu 50-lecia Akademickiego Koła Historyków Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, 1878-1928*, Lwów, Nakładem Akademickiego Koła Historyków we Lwowie, 1929, pp. 203-220; F. Fuchs, *Ustrój dworu królewskiego za Stefana Batorego*, in: *Studia historyczne ku czci Profesora Wincentego Zakrzewskiego*, Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1908, pp. 31-172 (in particolare pp. 104-106).

38] Alla corte lavoravano dei traduttori ma si trattava più che altro di esperti di lingue orientali (F. Fuchs, *Ustrój dworu królewskiego*, cit., p. 124).

La situazione cambia con l'elezione al trono polacco di Sigismondo Vasa, erede al trono di Svezia, poi anche re titolare di quello Stato. Estremamente colto, conosceva varie lingue (suo padre, Giovanni III, ne conosceva otto), fra cui anche il polacco che all'inizio pronunciava, però, piuttosto male.³⁹ All'età di diciannove anni poteva ben servirsi del latino, dell'italiano e del tedesco (lingua che avrebbe poi usato sempre in famiglia, nei contatti con le mogli e con i figli), e ovviamente dello svedese; non capiva il francese, ma probabilmente acquisì qualche nozione del ruteno in quanto essendo sovrano del Granducato di Lituania doveva firmare documenti in questa lingua ed era noto per il suo carattere diffidente. Una caratteristica costante della corte fu la presenza di varie etnie e nazionalità a tutti i livelli della gerarchia. Alcuni documenti venivano redatti in tedesco, soprattutto se preparati dal personale addetto alla camera della regina Anna d'Austria (1573-1598) che non apprese alcuna lingua tranne la sua e non aveva altri servitori che di lingua tedesca. La metà dei musicisti di corte erano di origine italiana e gli spettacoli teatrali vi si svolgevano in italiano. I predicatori della corte erano polacchi, ma i confessori del re erano tedeschi; alla cancelleria reale lavoravano segretari specializzati in diverse lingue e i fornitori provenivano da svariate regioni europee. I figli reali imparavano molto presto a parlare tedesco, italiano, polacco, e l'importanza che si attribuiva all'apprendimento era non poca.⁴⁰ Il re possedeva una biblioteca in cui erano presenti le maggiori lingue europee ed era appunto la pluralità delle lingue che a volte portava dei problemi: la conoscenza del polacco e dell'italiano non era sufficiente per permettere ad Anna Jagellona (1523-1596), zia del re e vedova del monarca precedente, di comunicare con la regina di lingua tedesca.

Il plurilinguismo degli ambienti cortigiani lasciò numerose tracce. Nella documentazione e nella corrispondenza legata all'*entourage* delle donne appartenenti alla casata jagellonica si trovano carte in latino, polacco, francese, italiano, ruteno e tedesco.⁴¹ Anche se esse non si possono considerare testimonianze dirette delle competenze linguistiche dei sovrani – che disponevano, come si è detto, delle

39] Cfr. W. Leitzsch, *Das Leben am Hof König Sigismonds III*, op. cit., Band 2, pp. 914-915.

40] Ivi, *passim*. I giovani principi non ostentavano tuttavia un attaccamento allo svedese. L'autore cita, invece, un aneddoto che racconta l'imbarazzo della principessa Anna, lodata sempre per le sue numerose e rilevanti doti, dovuto al fatto che la sua pronuncia italiana lasciava a desiderare.

41] Cfr. A. Przeździecki, *Jagiellonki polskie w XVI wieku*, 5 voll., Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868 (vol. 5 a cura di J. Szujski, Kraków, 1878).

schiere di segretari competenti in varie lingue per preparare e curare lettere ufficiali in maniera adatta alle circostanze –, i documenti in questione possono fornirci almeno qualche idea generica sull'ambiente in cui circolavano. Similmente, non potrebbe essere considerata come una testimonianza tipica in merito la corrispondenza degli intellettuali legati strettamente alla Repubblica delle Lettere internazionale, ma ciononostante è interessante notare che fra le moltissime lettere scambiate da Johann von Höfen (noto anche con il nome latineggiante di Dantiscus, 1485-1548) – diplomatico al servizio del re di Polonia, attivo soprattutto alla corte imperiale di Spagna, originario di Danzica, di madrelingua tedesca, scrittore umanista latino e principe-vescovo di Culma e di Varmia – la maggior parte sono in latino e in tedesco, mentre il polacco e lo spagnolo vi sono rappresentati allo stesso livello, molto inferiore a quello delle lingue principali, e le altre lingue vi occupano una posizione nettamente marginale.⁴² Non stupisce affatto, poi, che i consigli municipali delle maggiori città, come Toruń o Danzica, appartenenti alla Polonia dal punto di vista giuridico, politico e amministrativo, ma situate nelle regioni dove prevaleva la lingua tedesca, usassero questa lingua in modo del tutto naturale nelle loro missive. Il tedesco si ritrova pure negli scambi epistolari dei nobili polacchi originari della Prussia. Un caso interessante da questo punto di vista è rappresentato dalla corrispondenza di András Dudith de Horahovicza (1533-1589), diplomatico di origine croato-ungherese, naturalizzato polacco, arrivato in Polonia come ambasciatore dell'imperatore Massimiliano II d'Asburgo, legato da relazioni di vario tipo – private, politiche ed intellettuali – con numerose personalità vicine alla corte e con ambienti internazionali della Riforma protestante. Non sorprende il fatto stesso che un diplomatico esperto e dotto si possa sentire a proprio agio con il latino, il tedesco, il polacco, l'ungherese o l'italiano; in questa sede meriterebbero invece attenzione diverse lettere dei suoi corrispondenti polacchi, molti dei quali non potevano vantare una profonda cultura accademica, ma usavano varie lingue straniere con non poca disinvoltura.⁴³ Un rapido sguardo sui fondi d'archivio conferma la rilevanza del fenomeno:

42] Gli editori ne danno una statistica eccezionale e precisa; le lettere sono in totale 6146, divise in maniera seguente: firmate da Dantiscus: 1698, indirizzate a lui: 4448, di cui in latino: 3400, in tedesco: 2652, in spagnolo: 38, in polacco: 38, in italiano: 16, in neerlandese: 2, in ceco: 4, in francese: 2 (cfr. <http://dantiscus.ibi.uw.edu.pl/?menu=ccor&f=ccor>).

43] Cfr. A. Dudithius, *Epistulae*, editae curantibus Lecho Szczucki et Tiburtio Szepessy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992-2019.

per esempio l'archivio dell'importante casata aristocratica dei Radziwiłł, originaria del Granducato di Lituania, conserva documenti in polacco, ruteno, tedesco, latino e, più tardi, in francese.

Se la questione del plurilinguismo non ha suscitato una particolare curiosità da parte degli storici, che l'hanno considerata secondaria, privilegiando l'esame dei contenuti a quello che consideravano un aspetto puramente "tecnico" dei documenti, più sorprendente sembra il fatto che essa rimase marginale pure nel campo degli studi concentrati sulla vita letteraria e i suoi aspetti.

Cracovia – e un po' più tardi anche altre città del paese – assiste a partire dalla fine del XV secolo ad un rapido sviluppo delle tipografie arrivate dalla Germania, all'insediarsi degli imprenditori e dei commercianti di libri a livello internazionale.⁴⁴ Tuttavia sarà solo nella seconda metà del secolo successivo che comincerà a prevalere nell'insieme la produzione editoriale in lingua polacca. Le prime stampe in caratteri cirillici escono già alla fine del XV secolo; le tipografie situate nel Granducato di Lituania lavorano prevalentemente per soddisfare le richieste della popolazione locale. La nuova tecnica di produzione si diffonde rapidamente tra i protestanti, spesso di lingua tedesca, e viene presto adattata anche alle richieste dei lettori ebrei.⁴⁵ Un eventuale *mapping* delle lingue che fanno parte di questi processi attende ancora ricerche più sistematiche; lo stesso si potrebbe dire a proposito delle collezioni librerie e delle biblioteche, oggi troppe volte inesistenti e disperse. Lasciando da parte la spinosa questione della misura in cui il fatto di possedere una collezione di libri implicasse più o meno automaticamente la loro lettura, potrebbero giungere risultati rivelatori per la ricostruzione della cultura linguistica di quei tempi. Gli inventari – parzialmente basati su ipotesi e congetture – della biblioteca del re Sigismondo Augusto, considerata la più importante e significativa della Polonia del Rinascimento, sembrano abbastanza deludenti per quanto riguarda la sua collezione di opere letterarie, soprattutto di capolavori delle moderne letterature occidentali.⁴⁶ Eccezionale, invece, pare il

44] Cfr. A. Kawecka-Gryczowa, *Miejsce książki w kulturze polskiej XVI wieku*, in: *Polska w epoce odrodzenia. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Wyczański, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1986, pp. 411-454.

45] Ivi, *passim*.

46] Cfr. K. Hartleb, *Biblioteka Zygmunta Augusta. Studium z dziejów kultury królewskiego dworu*, Lwów, Towarzystwo Miłośników Książek, 1928; a proposito delle biblioteche dei medici e dei giuristi, frequentemente di origine straniera, Alodia Kawecka-Gryczowa nota che "a volte vi si trovava un Petrarca in italiano, o un Dante, oppure Boccaccio" (cfr. Ead., *Miejsce książki*, cit., p. 446).

corpus dei *libri poetici*, soprattutto spagnoli, raccolti da Piotr Dunin Wolski (1531-1590), diplomatico e poliglotta, gran cancelliere del Regno di Polonia, che lasciò la sua biblioteca in donazione all'Università Jagellonica di Cracovia.⁴⁷

Un'analisi comparata, approfondita e condotta su ampia scala, dei fondi librari, in particolare quelli comprendenti opere letterarie – moderne, classiche, polacche e straniere – potrebbe far luce su vari aspetti importanti e significativi degli atteggiamenti mentali dell'epoca. Forse il plurilinguismo polacco, compreso quello della corte reale, si sarebbe potuto ricondurre alle sole funzioni pragmatiche, tecniche e pratiche, mentre il monopolio delle lettere sarebbe stato riservato alle lingue classiche – il latino, il greco, l'ebraico? Forse l'Italia sarebbe stata considerata dai polacchi in primo luogo patria della civiltà classica, mentre la cultura moderna con la sua lingua volgare, anche quella letteraria, avrebbe avuto per loro uno status ancora incerto e mal definito, come quella polacca? In quale modo il plurilinguismo si traduceva nelle relazioni interculturali tra il mondo polacco-lituano e l'Europa? Qual era lo status del polacco rispetto alle altre lingue viventi? E la corte non sarebbe forse stata un'enclave del tutto particolare?

Ciò che potrebbe immediatamente sorprendere in questo contesto culturale sono il ruolo e lo status che si potrebbero attribuire alle traduzioni. Per molto tempo la critica polacca si è compiaciuta a considerare la rarità, l'esiguità e il modesto impatto delle versioni polacche dei grandi autori moderni semplicemente come un effetto appunto della diffusissima conoscenza delle lingue straniere: infatti, quando si conoscono le lingue, non si ha bisogno delle traduzioni. La situazione sembra invece assai più complessa e le ragioni che si richiamano a condizionamenti sociali o livelli di cultura, non risultano sempre convincenti e lasciano in sospeso numerosi quesiti. Può essere vero che in Polonia i lettori colti dei testi latini di Dantiscus non avessero bisogno di servirsi delle traduzioni, ma come mai, per esempio, la sua relazione sulla battaglia di Obertyn e sulla vittoria di Jan Amor Tarnowski sul principe di Moldavia aveva suscitato più interesse tra i traduttori francesi che non fra quelli polacchi?⁴⁸ Come mai i segretari

47] Cfr. A. Obrębski, *Volsciana: katalog renesansowego księgozbioru Piotra Dunin-Wolskiego, biskupa płockiego*, Kraków, Księgarnia Akademicka/Warszawa, Instytut Cervantesa, 1999.

48] Cfr. A. Czołowski, *Bitwa pod Obertynem 22 sierpnia 1531*, wyd. 2 uzupełnione, Lwów, Drukarnia Polska, nakład autora, 1931, p. 4.

della cancelleria reale si esercitano nella composizione dei poemi latini, e non polacchi o italiani⁴⁹ e invece poco tempo più tardi i conventi femminili della Lituania erano pieni di traduzioni polacche di opere devozionali controriformistiche?⁵⁰ Quale poteva essere realmente la circolazione dei testi? In una prima tipologia, proposta abbastanza di recente e attenta agli aspetti specifici della questione, si è cercato di distinguere fra autotraduzioni (sia dal latino in polacco che vice versa, oppure in qualche lingua moderna), traduzioni in lingue classiche (per la maggior parte dal greco verso il latino), traduzioni in cui i traduttori non usano la loro lingua materna (si citano traduzioni dal latino allo spagnolo fatte da traduttori polacchi), traduzioni multiple (un unico testo in versioni concorrenziali), e traduzioni incatenate (il passaggio dall'originale all'ultima versione linguistica avviene attraverso altre lingue).⁵¹ Il plurilinguismo letterario e il plurilinguismo della corte, quell'indiscutibile leader d'opinione per la *crème* della società dell'epoca, non si lasciano separare, soprattutto se si tiene conto dei legami che univano allora la vita sociale delle élites, la civil conversazione, il divertimento e la letteratura. Ulteriori studi sul fenomeno permetteranno di sicuro di delineare con più chiarezza le varie funzioni del plurilinguismo in generale, nonché le relazioni che rimangono ancora all'ombra. Forse essi potranno far luce su alcuni aspetti importanti della tradizione letteraria polacca (come per esempio l'assenza di un petrarchismo vero e proprio o la poca attenzione per l'opera dantesca) e aprire la strada ad una migliore conoscenza di quel complesso fenomeno che fu la circolazione delle idee in Europa, alla ricostruzione di una rete di relazioni e di meccanismi per cui le grandi idee del Rinascimento italiano arrivavano in Polonia attraverso vie indirette, tramite i paesi germanofoni o l'Ungheria, per essere poi trasmesse verso l'Est e il Nord.

49] Cfr. J. Pelc, *Z dziejów literatury renesansu w Polsce*, in: *Polska w epoce odrodzenia. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. A. Wyczański, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1986, pp. 455-514; A. Wyczański, *Między kulturą a polityką*, cit.

50] Cfr. J. Gwóźdźnik, *Kultura książki klasztorów żeńskich diecezji wileńskiej*, in: *Kultura i języki Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. M. Teresa Lizisowa, Kraków, Columbinum, 2004, pp. 259-276.

51] Cfr. J. Ślaski, *Dal bilinguismo al plurilinguismo (Qualche osservazione sulle traduzioni polacche antiche)*, in: *Plurilinguismo letterario in Ucraina, Polonia e Russia tra XVI e XVIII secolo*, atti del Convegno, 1-2 ottobre 1992, a cura di M. Ciccarini e K. Żaboklicki, Varsavia-Roma, Accademia Polacca delle Scienze, 1999, pp. 5-13.

NOTA BIBLIOGRAFICA

I saggi riproposti in questo volume sono apparsi in precedenza:

L'esperienza del nuovo: la relazione di viaggio come strumento didascalico, in: "Annali d'Italianistica", 21 (2003): *Hodoeporics Revisited/Ritorno al l'odeporica*, a cura di L. Monga, pp. 301-317.

Ortensio Lando e la sua raccolta de "Le lettere di molte valorose donne", in: *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*. Atti del XXV Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-21 luglio 2011), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati editore, 2015, pp. 469-476.

Ortensio Lando difensore dell'eccellenza femminile, in: *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, Roma, Bulzoni, 2014, vol. II, pp. 1017-1029.

Vecchie idee e nuovo concettismo – i "Paradossi" di Ortensio Lando (1543), in <http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/salwa.aspx>

Il chiaroscuro dei "Paradossi" di Ortensio Lando, in: *Alcune forme del chiaroscuro nella letteratura italiana*, a cura di K. Wojtynek-Musik, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, pp. 9-15.

Ortensio Lando e i suoi paradossi: come far pensare un lettore stanco e annoiato, in: *Io nel pensiero mi fingo... Omaggio a Joanna Ugniewska*, a cura di A. Tyłusińska-Kowalska, Warszawa, DiG, 2015, pp. 21-28.

"Che l'opere di Boccaccio non sieno degne d'esser lette, ispezialmente le dieci giornate": il Decameron secondo Ortensio Lando (Paradossi, xxvii), in: "Letteratura Italiana Antica", VII (2006), pp. 453-462 [con il titolo: *Il giudizio su Boccaccio di Ortensio Lando nei "Paradossi"*].

Ortensio Lando e la versione francese dei suoi Paradossi, in: "Humanistica", 1, 2013 (ma 2014), pp. 93-97.

Ritorno al Pecorone di Ser Giovanni Fiorentino, in: *Studi di teoria e storia letteraria in onore di Pieter de Meijer*, a cura di D. Aristodemo, C. Maeder, R. de Rooy, Firenze, Franco Cesati editore, 1996, pp. 143-152.

Le novelle di Giovanni Sercambi tra exemplum e cronaca, in: *Korrespondenzen. Literarische Imagination und kultureller Dialog in der Romania. Festschrift für Helene Harth*, Tübingen, Stauffenburg, 2000, pp. 3-15.

Il Paradiso degli Alberti: appunti sulle novelle, in: "Beiträge zur Romanischen Philologie", XXVII/1988, Heft 1, pp. 59-69.

Il Paradiso degli Alberti: la novella impigliata, in: *La novella italiana*, Atti del convegno internazionale, Roma, Salerno editrice, 1989, vol. II, pp. 755-769.

La novella del tempo fallace e "Il Paradiso degli Alberti" di Giovanni Gherardi da Prato, in: *Il tempo, i tempi. Omaggio a Lorenzo Renzi*, a cura di R. Brusegan e M.A. Cortelazzo, Padova, Esedra editrice, 1999, pp. 251-264.

"*Cacciato e isfolgorato dalla fortuna ...*": *Variazioni sul tema dell'esilio, e gli inizi della novella italiana*, in: *Exil und Heimatferne in der Literatur des Humanismus von Petrarca bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts*, (Hrsg.) F. Furlan, G. Siemoneit u. H. Wulfram, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2019, pp. 61-78.

Le tre fortune del "Decameron" nella Francia del Cinquecento, in: *Politia litteraria. Festschrift für Horst Heintze*, (Hrsg.) E. Höfner, F. P. Weber, Glienicke/Berlin-Cambridge/Massachusetts, Galda + Wilch Verlag, 1998, pp. 181-197.

La novella classicheggiante di Tito e Gisippo (Decameron X, 8) e le sue trasformazioni francesi, in: "Humanistica", 1-2, 2019, pp. 11-19.

L'Italia fuori d'Italia: il caso Polonia, in: "*Tutto ti serve di libro*". *Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Lecce, Argo, 2019, vol. I, pp. 386-397.

Dante in Polonia. Una presenza viva?, in: "Dante Studies", CXIX, 2001, pp. 187-202.

Francesca, eroina polacca, in: *Francesca je t'aime*. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini, Rimini, 30 giugno 2007, Rimini, Editrice Romagna Arte Storia, 2008, pp. 81-99.

Ancora sulla prima versione polacca della "Historia de duobus amantibus", in: *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza, 18-21 luglio 2005), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati editore, 2007, pp. 487-497.

Il plurilinguismo della corte polacca all'epoca del Rinascimento – studio preliminare, in: *Les cours comme lieux de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires (1480-1620)*, coordination éditoriale J. Balsamo et A. K. Bleuler, Genève, Droz (Travaux Humanisme et de Renaissance, DLXV), 2016, pp. 135-151 [con il titolo *Le multilinguisme de la cour polonaise à l'époque de la Renaissance. Esquisse préliminaire*].



ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA

ISSN 0239-8605
ISBN 978-83-66847-30-9