



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
ITALIANISTICA

CICLO XXXVII

*Tra Boccaccio, Bembo e Castiglione.
Novella e dialogo nei «Ragionamenti» di Firenzuola*

Settore Scientifico Disciplinare ITAL-01/A

anni 2021/2025

Dottorando

Dott. Alessandro Privitera

Supervisore

Prof. Antonio Corsaro

Coordinatore

Prof. Francesco Bausi

*Salvo eventuali più ampie autorizzazioni dell'autore, la tesi può essere liberamente consultata e può essere effettuato il salvataggio e la stampa di una copia per fini strettamente personali di studio, di ricerca e di insegnamento, con espresso divieto di qualunque utilizzo direttamente o indirettamente commerciale.
Ogni altro diritto sul materiale è riservato.*

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
1. Agnolo Firenzuola: maestro di stile	1
2. I <i>Ragionamenti</i>	6
2.1 Datazione, dedica, stesura	6
2.2 Un'opera incompiuta	8
2.3 Il genere letterario	10
I. DENTRO E OLTRE IL <i>DECAMERON</i> . FIRENZUOLA E LA TRADIZIONE LETTERARIA	15
1. Premessa. Ancora sulla novella post-decameroniana	15
2. Il rapporto con il modello boccacciano	21
2.1 Boccaccio autorità linguistica	21
2.2 Strategie di ricezione	25
2.3 Conclusioni provvisorie. Con una nota stilistica	32
3. Tra Bembo e Castiglione: i <i>Ragionamenti</i> e la letteratura contemporanea	35
3.1 <i>Asolani</i> e <i>Prose</i> nell'ordito del dialogo firenzuolesco	37
3.2 La civile conversazione del ceto medio	42
II. CONTRIBUTI PER UN COMMENTO AI <i>RAGIONAMENTI</i>	47
1. <i>Incipit</i> , ambientazione, brigata	47
2. Costanza Amaretta	55
3. <i>Ragionamenti</i> d'amore	62
4. Questioni linguistiche	70
5. Le novelle	79
APPENDICI	99
1. Sul testo dei <i>Ragionamenti</i>	99
1.1 Premessa	99
1.2 Lineamenti per una storia della tradizione	100
1.3 Per una lettura delle varianti di C e G	105
1.3.1 Varianti (presumibilmente) d'autore	105
1.3.2 Probabili interventi di Domenichi	115
1.4 Conclusioni	123
1.5 <i>Addenda</i> : confronto tra V e C	123
1.6 Note a margine del testo base	126
1.6.1 Prima giornata	126
1.6.2 Seconda giornata	129
2. Vita e opere di Agnolo Firenzuola	131
2.1 Cenni biografici	131

2.2 Per un itinerario tra le opere maggiori 136

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA 144

INTRODUZIONE

1. AGNOLO FIRENZUOLA: MAESTRO DI STILE

«Quando si riscriverà – ammesso che ne valga la pena – il canone della letteratura italiana da un punto di vista meramente stilistico, uno dei primissimi posti dovrà essere assegnato, senz'altro, ad Agnolo Firenzuola» (Zago 2003: 49). Questo altisonante giudizio, riferito ad un autore “minore” della nostra letteratura, si fonda, in realtà, su un'opinione consolidata presso la critica, che anzi ha concentrato la propria attenzione soprattutto, talora quasi esclusivamente, sulla preziosità del suo stile: chi decida di avvicinarsi alle opere di Firenzuola, infatti, non potrà non convenire con quanti ne abbiano elogiato la prosa elegante e musicale, lucidata con cura del dettaglio, raffinata al punto da mettere in ombra il contenuto proposto – spesso invero biasimato, per scabrosa moralità o scarsa originalità, in base alla sensibilità al momento della ricezione; un contenuto, quindi, «che rimane composto nella sua alessandrina riproduzione. Perciò non si può neppure parlare, a suo proposito, di “narrazione”, ma di “traduzione” in una prosa letteraria di temi accettati nella loro tradizionale struttura» (Pullini 1955: 393: e si discuterà, nelle pagine a venire, anche di questa supposta vacanza di originalità sostanziale).

Resta celebre l'ammirazione (con riserva) di Parini, che, pioniere nella sua riscoperta, non solo lo inserì fra gli «eccellenti scrittori» e lo definì «leggiadrissimo di prosa ed assai mediocre nel verso, condannevole per la troppa libertà del costume» (Parini 2020: XII, 171), ma che altresì ripropose diverse «tessere» linguistiche desunte dalla vicenda di Tonia e don Giovanni (*Rag.* I, 4) nella sua *Agnoletta*, novella di beffa risalente al periodo giovanile (riscrittura fortiniana dalle *Giornate delle novelle dei novizi* II, 10) la cui protagonista deve all'abate fiorentino anche il nome, in quanto omonima dello scrittore e di due suoi personaggi (in *Rag.* I, 3 e nel primo dialogo del *Celso*: Morgana 2003: 222-224). Il pregiudizio morale già espresso dall'autore del *Giorno*, che variamente ha colpito la condotta e le opere stesse di Firenzuola (specialmente le novelle) nel succedersi delle decadi, è stato abbandonato solo con le edizioni novecentesche, ma ha contraddistinto con vigore la fortuna del Nostro – anche con punte di rimpianto: «Tutto fiori e grazie e insuperabile trasparenza di stile, deh perché l'adoprai solo in frivolezze e scurrilità?» (Cantù 1845: XV, 330) –, in particolare presso i puristi, che legittimavano la lettura *purgata* dei suoi testi, ampiamente spogliati dai lessicografi della Crusca. Si può ritenere emblematico in tal senso il sacerdote Celestino Durando, curatore di un'edizione scolastica, che considerò licenziosa larga parte della biografia e della produzione

firenzuolesche, soprattutto i *Ragionamenti*, in cui «troviamo che l'invenzione, la forma e lo stile sono al tutto del Decamerone; del quale ancora imitò pur troppo le sconcie ed immoralissime novelle» (Durando, in *Firenzuola 1871*: I, IX; ed è un giudizio ulteriormente interessante perché risalente a un'epoca in cui già da tempo non si parlava più dell'immoralità di Boccaccio).

Nel secolo decimonono la prosa del Firenzuola colse, comunque, anche il plauso di Giordani, il quale, in una lettera a Capponi del primo gennaio 1825, elevò la sua *Prima veste* tra i massimi esempi di cura del «dettato» del Cinquecento (Giordani 1961: 174-175), e di Carducci (nel suo saggio sull'*Aminta* del 1896), che parlò di «declamazione rappresentativa» (Carducci 1936: XIV, 197) a proposito del *Sacrificio pastorale*, prosimetro che risale agli anni dell'Accademia dell'Addiaccio. Non si può altresì dimenticare l'apprezzamento di d'Annunzio, che ne fece un delicato ritratto in *Elettra* (1903) e lo elogiò nelle *Prose scelte* (1906): varrà la pena di rileggere, tra i versi delle *Città del silenzio* dedicati a Prato, dove certamente il vate poté sentirne parlare frequentando il Convitto Cicognini, il dolce sonetto che rievoca Agnolo e le opere composte in quegli anni, ma che, in realtà, omette il travaglio che lo accompagnò, tra problemi di salute, dissapori con le famiglie locali e difficoltà economiche, anche in quell'angolo di Toscana:

Ma al sol s'allegra in la vita serena
Messer Agnolo; e par che gli fiorisca
vermiglio il cor se Mona Amorriscia
favelli, o canti Bianca la sirena.

Il felice Bisenzio è la sua vena.
Discorrer fa la Sapienza prisca
negli Animali, sì che le obbedisca
il buon re di Meretto Lutorcrena.

Oh di nostro parlar limpida fonte
in cui mi rinfrescai! Della Bellezza
Celso ragiona all'ombra degli allori.

Dice: «Le guance bramano bianchezza

più rimessa che quella della fronte...»

Le tue, Selvaggia che il bel Prato infiori! (d'Annunzio 1955: 356-357)

L'immagine che le parole di d'Annunzio contribuiscono a restituire è, in definitiva, quella del cantore della bellezza, in particolare femminile e stilistica; considerazioni di tal sorta si sono succedute ancora nel corso del Novecento, come dimostra questa efficace, quanto "impressionistica", sintesi di Lipparini, secondo cui «la sua prosa ha un'armonia voluttuosa e tranquilla come la bella donna che egli foggia nei discorsi pratesi. È una prosa che si potrebbe dir femminea, in paragone della maschia robustezza di un Machiavelli. Femminea, sì; ma di una donna stupenda, dalle carni sode e dal sangue pieno d'amore» (Firenzuola 1923: XIII).

Il florilegio degli elogi stilistici potrebbe, insomma, ulteriormente ampliarsi se si riportasse lo spoglio di altre pagine critiche o delle diverse antologie che, a cavallo fra i due secoli e ancora lungo il secolo breve, hanno accolto della produzione firenzuolana quanto veniva considerato degno – e alcune di esse hanno anche predisposto delle vedute d'insieme (come Baldini 1925: 293-299) –, ma non sarebbe particolarmente utile per una valutazione complessiva dell'opera e della figura di messer Agnolo; piuttosto, i critici novecenteschi (mi riferisco soprattutto alle introduzioni di Seroni e Ragni alle loro edizioni, rispettivamente in Firenzuola 1958: XI-XXXIX e in Firenzuola 1971: IX-XXXI) hanno ottimamente messo in risalto come il centro degli interessi dell'autore sia da ricercare anzitutto nello stile, nella cura formale, nella riflessione sui mezzi linguistici che contraddistinguono la sua esperienza letteraria nel complesso: in effetti, oltre ai predetti meriti stilistici, bisogna ricordare che il suo esordio avvenne proprio con il *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, un *pamphlet* di materia linguistica stampato nel 1524 in vistosa polemica (e presso i medesimi stampatori) con l'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* di Trissino, onde irriderne e respingerne la proposta di riforma ortografica, in difesa della toscanità della lingua – in questo seguito da vicino dai pressoché coevi *Ragionamenti*, opera in cui essa è tra i principali argomenti di discussione tra i giovani della brigata.

Contraltare di questa lodata vocazione al *labor limae* sono, però, le summenzionate critiche di scarsa originalità, che spesso si accompagnano a quelle di modesta fantasia (celebre il giudizio del Di Francia, spesso poco generoso nei suoi confronti, secondo cui gli mancavano le doti essenziali per essere un «grande scrittore» e ne criticò l'eccessiva imitazione decameroniana: Di Francia 1924: I, 608) o, ancora, di limitati strumenti culturali (si veda l'introduzione dell'edizione curata da Maestri: Firenzuola 1977: 12-13). Sebbene sia pienamente condivisibile che le opere di Firenzuola non si contraddistinguano per la peculiarità

degli argomenti trattati, sia nel contesto culturale del Cinquecento sia, andando oltre, considerando l'intero arco della nostra letteratura, si tratta comunque di posizioni che, discendendo, *mutatis mutandis*, dall'estetica romantica e dal culto per la creazione originale del genio, non tengono in debita considerazione il meccanismo imitativo ed emulativo di uno scrittore del Rinascimento, dando un peso eccessivo alla ricerca della scintilla soggettiva che permetterebbe di distinguere immediatamente, come grazie a un marchio di fabbrica, il contenuto di una sua pagina da quella di un altro scrittore. D'altronde, una visione complessiva della produzione letteraria firenzuolesca non può che offrire una risposta con lo stesso assunto di partenza, ossia permettendo di accettare che l'originalità del Nostro autore risieda nella sua abilità stilistica prima che nei soggetti o nelle trame, che non di rado si possono considerare alla stregua di un pretesto, senza che ciò ne penalizzi il valore – come giustificare, altrimenti, la predilezione per la traduzione e l'adattamento, che dall'*Asino d'oro* arriva alla *Prima veste*, rispettivi e personali rifacimenti delle *Metamorfosi* apuleiane e del secondo libro del *Pañchatantra* indiano, senza dire anche di prove meno note? O, ancora, se riesce più facile ricondurre nell'alveo del petrarchismo un'ampia parte della produzione lirica, in quanto tradizione a forte grado di normatività e vividamente riconoscibile – e sarebbe invero necessario evitare facili conclusioni dacché, se è acclarato che i versi non sono il miglior prodotto del Firenzuola da un punto di vista estetico-letterario, tuttavia l'autore si distingue per un certo sperimentalismo già nella sezione poetica dei *Ragionamenti*, come vedremo –, basterà la facile equazione tra scrittura novellistica e ispirazione boccacciana per liquidare struttura e temi degli stessi come frutto di un'inerte sottomissione artistica all'*auctor*?

Per ultimo, idee siffatte affibbiano a uno scrittore che, alla lettura, è dunque anche lecito considerare «gran maestro d'intagli e di fregi», «sovrano nella decorazione, ma [che] fregia e decora l'altrui» (Ferrari, in Firenzuola 1895: IV), un tipo di ambizione che forse egli nemmeno ebbe, ovvero quella di affermarsi tra i contemporanei grazie a trame memorabili perché originali. Ci sono dei fattori che ritengo ostativi in tal senso e che si pongono come interessanti chiavi di lettura, sulle quali torneremo ancora. Al di là della già ricordata *imitatio*, fondamentale e con meccanismi ben delineati, che si accompagna a una visione della letteratura per cui è stata giustamente invocata la definizione di «manierismo» (Romei 1983), penso agli anni di formazione con il nonno materno,

l'umanista Alessandro Braccesi¹, non a caso autore di un fortunato volgarizzamento (*editio princeps*: 1481) dell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, dunque già *ab origine* un concreto esempio di un *modus operandi* basato sul rifacimento personale di scritti altrui; considererei, inoltre, la predilezione per generi letterari molto frequentati, in un certo senso di tendenza nei suoi anni di attività, contraddistinti da tradizioni importanti e, pertanto, difficili da innovare in profondità, come, appunto, la poesia (di ispirazione petrarchista, o bernesca, o pastorale), ma anche la novellistica, il dialogo, la commedia, all'interno dei quali è riuscito comunque ad adottare soluzioni non banali: si parlerà a breve del recupero del *Decameron*, che incontra la letteratura rinascimentale nei *Ragionamenti*, ma si tengano presenti l'orgoglio di dare una *Prima veste* (linguistica, e cioè toscana, ma anche ambientale) ai *discorsi degli animali* del *Pañchatantra* e la scelta volutamente anticlassicistica di volgarizzare Apuleio (Romei 1983: 158-201) e riscrivere i *Menaechmi* nei suoi *Lucidi*; aggiungerei altresì la riconosciuta idiosincrasia di Firenzuola per la pubblicazione delle proprie opere, ad esempio rintracciabile in un passo della lettera dedicatoria del *Celso*: «[Coloro che gli chiedono di divulgare i suoi scritti] sanno molto bene quanto sia biasimevole anzi dannoso non richiuder le nuove e quasi tenere figliuoline ne' penetrali delle case, per tanto tempo almeno che, quando si mandano fuori, possano, come i veri figliuoli dell'aquila, comportare la chiarezza del sole», Firenzuola 2024: 108²). Non dev'essere una casualità che l'unica opera data alle stampe sia stata proprio il *Discacciamento*, mentre le altre ebbero, vivente l'autore, limitatissima e sorvegliata circolazione manoscritta, trovando la luce di una tormentata, postuma pubblicazione solo a metà secolo; proprio quel *Discacciamento* che nulla ha di narrativo e che fu peraltro sollecitato dall'urgenza del dibattito, visto che venne stampato a pochi mesi dall'*Epistola trissiniana*, ma anche – questo sì – dal desiderio di ritagliarsi un ruolo nei circoli culturali del Papato mediceo, come poi avvenne (su questa fase resta fondamentale Romei 1983: 21-50). Concluderei con una questione che mi sembra di per sé determinante e che si può porre, a mio avviso, conseguentemente alla precedente, e cioè lo *status* incompiuto di diverse prove letterarie del Nostro, soprattutto risalenti al periodo romano, probabilmente perché la sua arte, «scarsa di

¹ Per un orientamento nelle vicende biografiche e un panorama della produzione letteraria di Firenzuola rimando a *infra*, *Appendici*.

² L'editore, Canova, invero chiosa il passo capovolgendo di segno l'affermazione. Avverto qui che tutte le citazioni del *Dialogo delle bellezze delle donne* e dell'*Epistola in lode delle donne* verranno tratte da quest'edizione (Firenzuola 2024: 91-199), mentre, a eccezione dei *Ragionamenti* (per cui cfr. *infra*, nota 5), per tutte le altre opere citerò da quella curata da Maestri (Firenzuola 1977), segnalando il rispettivo numero di pagina, salvo quando diversamente specificato.

motivazioni etiche e di opportuni approfondimenti psicologici e tutta volta all'interesse stilistico e alla creazione di una più moderna dimensione linguistica, trova nel soggiorno pratese e a contatto con l'ambiente circostante (una borghesia interessata alla propria promozione culturale) un motivo ulteriore e ormai decisivo per proseguire quanto cominciato» (Bogani 1993a: 17) nella capitale: d'altronde il non-finito, se non ricercato per espressa volontà estetica, difficilmente può contribuire ad ambizioni e velleità di successo e di originalità letteraria come quelle che stiamo ipoteticamente vagliando. È rimasto, infatti, incompleto, monco di una *pars construens* che certamente avrebbe giovato ancor di più alla reputazione dell'emergente Firenzuola, il predetto libello sulla *querelle* linguistica; si sono arrestati alla prima giornata, condita di extravaganti frammenti della successiva, i *Ragionamenti*, per i quali mi sembra perentoriamente da escludere l'ipotesi, ventilata in passato, di una dispersione delle restanti parti; si era interrotto al settimo libro il volgarizzamento dell'*Asino d'oro*, ripreso e ultimato solo negli anni pratesi (Romei 1983: 158-163), ma percorso da inquiete discontinuità di fondo e in superficie; non furono neanche ordinate in un canzoniere le stesse *Rime* (la *princeps* del 1549, infatti, venne curata da Lorenzo Scala per Giunti), in un difetto di progettualità che unisce strettamente questo punto al precedente e che accende così un'altra questione chiave per la comprensione dell'autore.

Si tratta, nel complesso, di tendenze pressoché costanti e caratteristiche dell'idea di letteratura dell'abate, e della relativa traduzione in pratica, che trovano nei *Ragionamenti* un caso di studio emblematico.

2. I RAGIONAMENTI

2.1 DATAZIONE, DEDICA, STESURA

Appartenenti a quel ciclo di opere ascrivibili al periodo romano e composti sotto l'ispirazione dell'amata Costanza Amaretta, i *Ragionamenti*, talora erroneamente indicati come *Ragionamenti d'amore*, sono probabilmente coevi per stesura al *Discacciamento*, che si sarebbe imposto per la necessità della risposta a Trissino, e all'*Asino d'oro*, alla cui complicata storia redazionale si è già fatto rapido accenno. La dedica d'apertura a Caterina Cybo, duchessa di Camerino, reca la data (simbolica) del 25 maggio 1525, che si può assumere come punto di riferimento perlomeno per la prima giornata, l'unica realizzata nella sua interezza e di cui rimane un solo manoscritto, il codice Corsiniano 44E23, conservato presso la Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, e che comprende, infatti, un'ampia sezione dialogica, solitamente indicata come cornice, in cui sono

affrontati argomenti di varia natura e vengono altresì recitati versi e motti, e sei novelle, mentre appena altre due, per lungo tempo indicate genericamente come «prima» e «seconda», ma che devono intendersi come quinta e sesta, seguite poi dai «ragionamenti» finali e dalla scelta del tema per le canzoni del giorno dopo, rappresentano quanto è rimasto della giornata successiva e sono state tramandate grazie all'*editio princeps*; inoltre, l'ultima novella è narrata da Folchetto, come già annunciato nell'epilogo della precedente, a testimonianza della loro sequenzialità. Per maggiori dettagli circa la storia della tradizione e, in generale, sulla situazione del testo rinvio, comunque, alle *Appendici*.

Ancora dalla dedica, e considerando l'intreccio tra le fasi di redazione delle tre opere appena osservato, è possibile individuare il periodo compreso tra il 1523, anno in cui l'azione narrata si sarebbe effettivamente svolta³, e i primi mesi del 1525⁴ come arco cronologico della stesura, in virtù del riferimento all'amico e protettore Pietro Accolti, l'arcivescovo di Ravenna qui indicato come «il fiore dei più purgati spiriti della Accademia Romana» (*Rag. Ded.*, c)⁵: siamo, dunque, nell'ambito del suo secondo soggiorno capitolino, alla corte di Papa Clemente VII (pontefice dal 1523, appunto, al 1534), in seno alla quale si può credere che i *Ragionamenti* abbiano iniziato ad avere una circolazione manoscritta (Di Francia 1924: I, 600; Romei 1983: 51), visto che la prima edizione a stampa sarà postuma e verrà curata dal fratello Girolamo e da Ludovico Domenichi nel 1548 (le *Prose Giuntine*, in cui anche le due novelle del periodo pratese vengono accluse alla prima giornata come «settima» e «ottava») e alla luce dell'*Epistola in lode delle donne* con cui Firenzuola respingeva le accuse di Claudio Tolomei, che lo aveva biasimato per aver permesso ai propri personaggi femminili di affrontare argomenti di eccessivo spessore filosofico e culturale, risalente al 7 febbraio dello stesso anno. L'appartenenza a un circolo, che poté fungere da sprone all'attività letteraria e che fu una delle costanti aspirazioni del Firenzuola, negli anni vaticani (dalla corte papale all'Accademia Romana e ai cosiddetti Vignaiuoli) e anche nel periodo pratese (con l'esperienza dell'Addiaccio), si rifletterebbe nella scelta di una brigata capace di affrontare discussioni

³ La contraddizione fra questa data, richiamata nell'*Introduzione* dell'opera per ricordare la visita fiorentina di Costanza, e quella della *Dedica*, dove si dice che sono passati quattro anni dalle discussioni riportate nei *Ragionamenti*, che pertanto si sarebbero svolte nell'estate del 1521, va risolta a favore della prima: probabile si tratti di un *lapsus*, anche in considerazione dell'occasione della venuta di Amaretta a Firenze, la Pasqua.

⁴ Limitano la composizione al 1523-1524 Fatini 1907: 53 e Di Francia 1924: I, 600.

⁵ Tutte le citazioni dai *Ragionamenti* sono tratte dall'edizione Ragni (Firenzuola 1971: 9-199), di cui si rispetterà anche il mantenimento grafico delle scempie (cui, com'è noto, corrispondeva una pronuncia "doppia"). Si riporteranno la relativa sezione o novella, il paragrafo e il capoverso, senza ulteriori specificazioni.

sostenute: «L'attrattiva del circolo s'imponeva da sé allora, e la cosa naturale per tutti era che la letteratura non fosse più schiva e amante della solitudine, ma, assumendo la forma dialogica, diventasse più socievole, più collettiva e meno personale. Gli studiosi non fraternizzavano solo idealmente, ma vivevano vita più intima, e più facilmente si comunicavano i pensieri e gli affetti» (Ciafardini 1912b: 884).

2.2 UN'OPERA INCOMPIUTA

Si è oggi concordi nel credere che l'opera sia rimasta incompiuta per decisione dello stesso autore, benché Domenichi credesse, invece, che fosse stata portata a compimento e che le carte mancanti fossero state disperse o guastate da altri, visto che l'abate avrebbe lasciato tutti i propri manoscritti in balia della sorte⁶. Tuttavia, ancora nella dedica alla duchessa di Camerino, le parole dello stesso Firenzuola («E dove io veggia che questa prima giornata abbi qualche pregio apo il grave vostro iudizio, sarò constretto sforzarmi con migliore animo dar fuori le altre cinque», *Rag. Ded.*, h) sembrano alludere alla *possibilità* di mettere per iscritto le restanti giornate in caso di accoglienza positiva: tutto ruota attorno al valore semantico di quel «dar fuori», che significa «scrivere, comporre», ma anche «pubblicare, far pubblicare» (GDLI 1965, s.v. «dare»: IV, 33), sebbene le allusioni alla sola prima giornata che l'autore fa nell'*Epistola in lode delle donne* (Firenzuola 2024: 95) e nella dedica del *Celso* (Firenzuola 2024: 110) e l'improbabile evenienza che una parte talmente consistente sia andata irrimediabilmente dispersa contribuiscano a fugare, direi definitivamente, ogni dubbio. I frammenti superstiti della seconda giornata (per i quali rimando alle *Appendici* e a Romei 1983: 53-54) rappresentano, perciò, poco meno di quanto è probabile sia stato scritto prima dell'abbandono del progetto, che è plausibile sia poi confluito nel disegno del *Celso*.

E a proposito, per l'appunto, di tale abbandono, esso è stato spesso e volentieri attribuito, sin dalla posizione ormai "classica" di Tonelli (1933: 193), alla supposta, insuperabile contraddizione tonale tra la cosiddetta cornice, più sostenuta, e le novelle, considerate troppo licenziose, ma anche alla percezione di un'operazione destinata per sua natura al fallimento, in quanto «fatica poco spontanea» (Toffanin 1973⁷: 231) o, ancora, alla responsabilità dello stesso autore, ad esempio per «sterilità inventiva» (Di Francia 1924: I, 608). Sarebbe stata determinante la scelta del genere letterario: infatti «la

⁶ È l'opinione espressa nella dedica della *princeps* dei *Ragionamenti* al conte d'Aversa, che inaugura il secondo tomo delle *Prose Giuntine* del 1548 (G: cc 2r-5r).

tradizione trattatistica e quella boccacciana, con la loro architettura ampia e complessa, pongono dei limiti al Firenzuola che ha bisogno di una struttura più circoscritta e facile. E poi sei giornate, come dovevano durare i *Ragionamenti*, sarebbero state di troppo per la sua semplicità inventiva» (Maestri, in Firenzuola 1977: 12), tanto da arrivare a una «*impasse* narrativa» che lo avrebbe convinto ad «abbandonare lo schema decameroniano, per seguire la pista della favolistica con *La prima veste dei discorsi degli animali* (probabilmente 1541)» (Carapezza 2018: 178). Per quanto plausibile, penso ci sia anche altro dietro, riprendendo alcune conclusioni di Romei (1983: 11-12; 64; 144; 156).

Anzitutto, il dato va ricondotto alla biografia stessa del Firenzuola e a quella frequente incompiutezza delle opere romane, che si potrebbe leggere come sintomo di un carattere inquieto o di vicende personali assai segnanti, come la malattia e la scomparsa dell'amata Costanza, o addirittura di importanti fatti storici, visto che l'autore si trova nella capitale alla vigilia del sacco di Roma del 1527 e manifesterebbe a suo modo una reazione a tali sconvolgimenti, ossia l'estremo sgomento di un letterato che assiste alla decadenza della città eterna e, dunque, del proprio sogno culturale e che si richiude nella sua autoreferenziale idea di letteratura (come sostenuto da Romei 1995 e 2018: 114-116).

Difatti c'è chi anche, non a torto, rintraccia nell'impossibilità dell'attuazione di un preciso progetto la causa dell'abbandono dell'impresa, ovvero la conciliazione tra la tradizione municipalistica toscana e la cultura di corte incontrata in Vaticano, che proprio a quel tempo era in mano ai Medici (da qui l'illusione di poter raggiungere una posizione privilegiata, presto stroncata dai fatti: Mauriello 2001: 106). Ma Roma non è Firenze e l'abate se ne avvede in prima persona: perciò rinuncia al sogno dei *Ragionamenti*, senza mai più riprenderlo; verrà, sì, riproposto l'esperimento novellistico, ma con un'operazione a ritroso, che culminerà nel recupero della «spicciolata» umanistica nelle novelle pratesi, ovvero eliminando quell'ingombrante cornice – cui anche altri scrittori coevi si dimostrano insofferenti, come Grazzini – che già nei *Discorsi degli animali* verrà, in un certo senso, sacrificata. A essere ripresa sarà anche la forma conversativa, nella finzionale veste del colto e cortese Celso, protagonista del fortunato dialogo che porta il suo nome (secondo quanto proposto da Seroni in Firenzuola 1958: 521 e 1010), a testimoniare la necessità di un ritorno su forme espressive considerate proprie, per merito o vocazione, a cui, però, bisognava dare diversa struttura e altri contenuti.

E tuttavia è opportuno segnalare che questa plausibile insofferenza per la cornice, elemento che, ricordiamo, Firenzuola fu il primo a recuperare nel Cinquecento, è più una conseguenza successiva che una delle cause del fallimento: vedremo, infatti, che nei

Ragionamenti l'unione tra i generi tende, almeno nelle intenzioni dell'autore, all'equilibrio, per cui ogni definizione che vada a scapito di una delle parti è da considerarsi erronea, fuorviante rispetto a quanto si possa cogliere delle intenzioni dell'autore. Più in generale, piuttosto, è la presa di coscienza dell'inattuabilità del progetto rigorosamente ordito, con la sua ambiziosa e centrifuga aspirazione enciclopedica, a sancire la sua stessa fine: l'autore, infatti, si sarebbe reso conto che i *Ragionamenti* rischiavano di sfuggire al suo controllo, in parte anche a causa di quei limiti creativi tanto invocati, o anche per il prevedibile esaurimento degli argomenti trattabili. Ma non escluderei la delusione per un'accoglienza che non fu probabilmente quella sperata, nonostante la nostalgia effusa negli anni pratesi potrebbe far pensare l'opposto, e l'infelice coincidenza con il delicato vissuto già richiamato. A questo punto sembra invero più improbabile pensare alla sua volontà di affermare una scelta consapevole di libertà ideologica e poetica (Scarci 2003: 154).

2.3 IL GENERE LETTERARIO

In nessun luogo della sua produzione letteraria Firenzuola si riferisce alla sua opera se non come «ragionamenti», indicando in questo modo sia il titolo, come nella risposta a Tolomei dello stesso 1525 o nella dedica del *Celso*, sia il contenuto (cui fa spesso altresì riferimento con il corrispettivo verbo): così vengono offerti nella *Dedica* alla lettura della duchessa di Camerino e nel *Proemio* della prima giornata alle «graziose giovani» (*Rag. I, Intr.*, 6), dove l'abate non manca di sottolineare il proprio ruolo di trascrittore più che di autore, compito che sarebbe stato assolto da Costanza Amaretta se la morte non glielo avesse impedito (cfr. *Rag. I, Intr.*, 1-5). Dall'identificazione di Celso con lo stesso Firenzuola si direbbe anche che tale operazione sia derivata da una diretta partecipazione come uditore (trascrizione di primo grado), sebbene dalla *Dedica* sembra che, invece, gli siano stati riferiti da una delle dame presenti (trascrizione di secondo grado, come nel *Cortegiano*), stando a quanto si legge nel contraddittorio passo sulla datazione: «i quali [ragionamenti] ancor non ha quattro anni passati che nacquero fra tre valorose madonne e altrettanti leggiadri giovani, da' quali, avendoli uditi diligentemente ad una di loro raccontare, e di amore e de' suoi effetti io imparai cose bellissime» (*Rag. Ded.*, d).

L'attenzione è, dunque, da subito attirata sulla conversazione, su quel *ragionare* che lo stesso Vocabolario della Crusca associa alla dimensione collettiva del «parlare insieme» (Cr.¹ 1612, s.v. «ragionare»: I, 680), del *colloquium* e della *sermocinatio* (Cr.¹

1612, s.v. «ragionamento»: I, 680). Quella di Firenzuola è, pertanto, davvero un'operazione alla moda, un *tableau* delle consuetudini mondane a cui si può immaginare aspirasse il ceto medio, che forse amava specchiarsi in questi affreschi di buone maniere per proiettarsi in una dimensione di agognata parità culturale con l'aristocrazia (tesi di fondo strenuamente, e talora deterministicamente, sostenuta da Fatini 1907: 53-84) che negli stessi anni, ad esempio, si ammirava nel *Cortegiano*. E quand'anche questa e altre opere di simile impianto non mirassero alla riproduzione di un vero costume sociale né ricercassero un hauseriano "rispecchiamento", ma si fondassero piuttosto sulla diffrazione dell'io autoriale tra i personaggi (Guglielminetti 1990: 65-68), si può comunque affermare che di quelle mode e aspirazioni si nutrissero e sostanziassero, anche mediante consolidati schemi letterari, e che, dunque, le esibiscono. Quello dell'autore è altresì anche un desiderio intellettuale, l'ambizione letteraria di costruire un'opera *passe-partout* con cui dimostrare il proprio valore a tutto tondo e affermarsi alla corte papale nel momento dell'ideale, per un fiorentino come lui, parentesi medicea (per cui si spiega anche la dedica a Caterina Cybo, nipote di Leone X), cogliendo l'occasione dell'apprezzamento riservato al *Discacciamento*.

Perché, allora, considerarli solo una raccolta di novelle, com'è invalso presso la critica, e confinare al ruolo di cornice tutto il resto, che difficilmente per l'autore era affare di secondaria importanza⁷? Anticipando questioni su cui tornerò nel prossimo capitolo, ritengo che sulla risposta influiscano fattori di diverso ordine: il primo è, senza dubbio, il peso e la riconoscibilità dell'elemento boccacciano, non solo esibito apertamente dal Firenzuola in diversi punti della sua opera, ma che si impone alla percezione del lettore che si imbatte in un testo (anche) novellistico; a questo si accompagna la tradizione editoriale, che spesso ha preferito separare le due componenti dei *Ragionamenti* a vantaggio delle novelle, le quali sono riuscite a incontrare il favore del pubblico sia nei decenni successivi alla pubblicazione che nella stagione di maggior ripresa della fortuna firenzuolesca, ossia a partire da metà Ottocento; ancora, la stessa *brevitas* che connota le novelle, e dunque la capacità di esaurire in uno spazio relativamente ristretto le possibilità della trama, è da considerarsi fattore determinante per la loro più capillare circolazione, seguendo un destino toccato anche allo stesso *Decameron*, e per la loro permeabilità letteraria, che le ha portate a mescolarsi più facilmente con altri generi, proprio come in questo caso; per ultimo, ma non per importanza, la felicità narrativa di certe novelle

⁷ Rimando anche a Romei (1983: 64-65), che ha giustamente riflettuto e insistito sulla natura dialogica della cosiddetta cornice.

rispetto al tono più pedante del resto della conversazione ne ha favorito la mobilità già richiamata (*Rag. I, 1*, ad esempio, venne inserita nelle *Cento novelle* (1561) del Sansovino).

La ricezione dell'opera si è, in definitiva, focalizzata su uno degli elementi che la compongono a discapito degli altri, cioè i «ragionamenti» (amorosi, linguistici, tecnico-scientifici), le liriche e le facezie, che sono stati, appunto, convogliati sotto la definizione di cornice. Negli studi letterari questo termine, che ha conosciuto lunga fortuna, è da tempo oggetto di revisione perché trascina con sé l'idea di rappresentare qualcosa di accessorio, un contorno rispetto alle novelle, anche quando non era tale nelle intenzioni dell'autore, e per questo viene spesso scritto tra virgolette. Sono state proposte diverse espressioni ritenute meno etichettanti, quali «storia portante» o «racconto cornice» (e altre), onde ricomporre anche negli studi l'unità cui spesso questi testi, fra cui includerei anche i *Ragionamenti*, puntano. Per le motivazioni in essere tra queste righe, pertanto escludendo qualsiasi pregiudizio di sorta, mi avvarrò talvolta del termine «cornice», privo di virgolette, e degli altri in uso per designare la sezione dialogica dell'opera, specialmente per comodità di riferimento, anche rispetto alla bibliografia precedente, che ha così risolto la questione del genere nella definizione di pura raccolta di novelle (o novelliere) con cornice, favorendo il predetto divorzio ermeneutico tra le due “componenti”.⁸ Il riferimento mi sembra opportuno per sottolineare, invece, che non solo un'opera così multiforme difficilmente troverà incasellamento nelle gerarchie di un genere solo, visto che è il risultato della convivenza tra forme diverse, ma che quello cui più di tutti si mostra prossima potrebbe essere proprio il dialogo⁸: lo sarebbe per la natura del titolo, per l'ispirazione (neo)platonica che ne caratterizza impianto e contenuti, per la vicinanza alla tradizione umanistica a cui il Firenzuola si mostra fedele (anche per formazione), per il necessario e invocato confronto con due capisaldi della letteratura coeva, gli *Asolani* di Bembo e il *Cortegiano* di Castiglione, trattati che di fatto adottano la forma dialogica (e un trattato dialogico sarà poi il suo *Celso*, difatti). I *Ragionamenti* costituirebbero un dialogo certamente *sui generis*, che tende al trattato (aspetto su cui ha insistito e che ha

⁸ Alcuni tentativi di inquadramento sono già andati, almeno parzialmente, in questa direzione, come: «La cornice che mostra maggiore affinità col dialogo rinascimentale è quella dei *Ragionamenti* del Firenzuola. Già il titolo accenna a questo carattere dottrinale» (Graedel 1959: 81), «dialogo su varie questioni che fa da cornice a otto novelle» (Cella 2013: 212) e «dialogo dal progetto ambizioso» e dal «carattere enciclopedico» (Guassardo 2020: 196).

considerato originale (Patrizi 1996: 104-108) senza ambire a costituirne uno⁹, toccando argomenti di sicuro non ignoti al proprio pubblico di riferimento (senz'altro "di tendenza" erano l'amore platonico e le questioni linguistico-imitative, ma anche temi quali le virtù del basilico o la salubrità dell'aria, che possono apparire ben più inusuali ai lettori di oggi), consapevoli di non apportare contributi particolarmente originali, ma con l'aspirazione a «esaurire l'intera problematica – forzatamente diseguale – della cultura contemporanea» (Romei 1983; 144) seppur sotto la forma di un «*pot-pourri* trattatistico, un serbatoio inesauribile di spunti che la storiografia letteraria tradizionalmente etichetta sotto i cartelli della *curiositas* e dell'enciclopedismo cinquecentesco» (Bragantini 1987: 221). In certa misura *sui generis* anche per la funzione dei personaggi, ai quali è riservato uno spazio giocoforza sproporzionato (anche questo ricorda la struttura diegetica adottata da Castiglione), dacché la scena è dominata ampiamente dalla figura di Costanza – ma sin dal principio viene ribadito che la brigata si riunisce perché «non cercavano altro se non udirla ragionare» (*Rag. I, Intr.*, 19), e perciò non deve sorprendere che gli altri membri sembrano talora solo funzionali al prosieguo delle sue argomentazioni, anche se, come si vedrà, non mancano occasioni in cui questi ruoli, all'apparenza rigidamente codificati, vacillano.

Nella struttura di questo dialogo insisterebbero con pari dignità le altre forme letterarie: le sei canzoni (più una sestina), le sei novelle, le sei facezie, in ottemperanza al programma stabilito dalla Reina. L'obiettivo dell'autore appare, dunque, quello di ritrarre una cortese e molto disciplinata «civile conversazione», in cui ogni elemento trova il suo posto lungo il filo conduttore del tema al centro della discussione o a séguito di ulteriori argomenti che emergono nel fluire della stessa: quindi la tradizione boccacciana, ma anche il petrarchismo delle poesie e l'anti-bembismo delle questioni linguistiche, si incontrano sotto l'egida di un neoplatonismo per certi versi «secolarizzato» (Graedel 1959: 82) in una forma che recupera e aggiorna, come vedremo, i propri modelli, a partire dal *Decameron*, sebbene troverà poi nella sua stessa ambizione uno dei limiti della propria esistenza. Prodromi, se vogliamo, di un simile atteggiamento si ritrovano nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato, «la più genuina ed autentica epopea della società tardogotica» (Lanza 2004: 140) che, in modo non tanto diverso dai *Ragionamenti*, ricostruiscono dotte conversazioni all'ombra di un Boccaccio

⁹ Mentre per Asor Rosa sono proprio (e riduttivamente) «un trattato sull'amore, in cui vengono inserite, con artificio alquanto banale, delle novelle»: rispetto a Boccaccio, «di nuovo, c'è soltanto quell'ambizione trattatistica, che s'intreccia con la cornice e fa tutt'uno con essa, ed è cosa già tipicamente rinascimentale» (Asor Rosa 1960: I, 432-433).

“rivisitato”; parimenti di difficile definizione rispetto al genere – di recente Gallina ha parlato opportunamente di «sperimentale *satura lanx*» e «infuso di generi», così come appariva suggestiva la più chirurgica definizione di «novella impigliata» (cfr. almeno Gallina 2022: 101-110; Salwa, in *La novella italiana* 1989: 755-769) –, l’opera non poté di certo essere nota al Firenzuola per via della sua tormentata tradizione (Gallina 2002: 75-101), ma assume l’importante ruolo di documento di una certa sensibilità umanistico-rinascimentale, fra rievocazioni di colloqui eruditi, novelle dimostrative ed enciclopedismo (Guerrieri 2014: 97-137).

Alla luce di queste precisazioni si può ritenere il dialogo firenzuolesco un esempio «di tipo “narrativo” (“diegetico”, secondo la terminologia propria di questo genere, di ampia diffusione e tradizione, soprattutto in ambito umanistico)», ossia che «produce, accanto alla descrizione dei discorsi diretti, una serie di incisi situazionali e/o narrativi», proprio sulla scia del *Cortegiano*, degli *Asolani* e delle *Prose*, i quali «rispetto alla fortuna quattro-cinquecentesca di questo genere discorsivo» avevano adottato una «soluzione [...] scarsamente frequentata, a tutto favore, invece, della forma “mimetica” (cioè di diretta trascrizione del dialogo, senza didascalie e introduzioni situazionali)» (Quondam, in Castiglione 2001¹⁰: XXX. È l’edizione da cui citerò).

I

DENTRO E OLTRE IL *DECAMERON*. FIRENZUOLA E LA TRADIZIONE LETTERARIA

1. PREMESSA. ANCORA SULLA NOVELLA POST-DECAMERONIANA¹⁰

Giovanni Boccaccio è l'*auctor* imprescindibile per buona parte degli scrittori di prosa, e di narrativa in particolare, del Rinascimento, e sin dalle prime righe dei *Ragionamenti* Firenzuola non fa mistero di richiamarsi a un modello forte e insuperato. In un secolo fitto di produzione novellistica egli fu, infatti, il primo a dialogare con il *Decameron* e, fattore ancor più di rilievo, lo fece al di fuori del recinto stilistico eretto da Bembo nelle sue *Prose della volgar lingua*, che proprio negli stessi anni vedevano la luce; per primo, inoltre, si prefisse dichiaratamente di recuperare la forma-libro del *Centonovelle* nel Cinquecento e, in generale, nella tradizione del genere seriore al capolavoro del certaldese – fatte salve le riserve cronologiche sulle novelle di Marco Cademosto, disperse nel 1527 in occasione del sacco di Roma (si vedano almeno Romei 1983: 113-116; Mazzacurati 1996: 116; Cella, in Carapezza, Curti, Marchi 2025: 195-198).

Scorrendo a grandi linee il destino della novella post-boccacciana non ci si imbatte, infatti, in autori che ne abbiano ripreso lo schema narrativo con cornice, da Sacchetti a Masuccio Salernitano, da Sercambi allo Pseudo-Sermini e Sabadino degli Arienti, passando per le numerose novelle “spicciolate”, che addirittura rinunziano a priori alla possibilità di inserire le narrazioni in una struttura portante, favorendo la trasformazione del *Decameron* «da poema a libro di svago» e repertorio di episodi isolati (Salinari 1969²: 13). Firenzuola, in un certo senso, si assume una responsabilità importante dal punto di vista della macrostruttura e

¹⁰ Della folta tradizione di studi a riguardo, anche alla base di quanto presentato in queste pagine, mi limiterò a citare alcuni tra i lavori fondamentali, alla bibliografia dei quali rimando per opportuni e più esaustivi approfondimenti: Di Francia 1924; Chiari 1949; Porcelli 1973; Guglielminetti 1984 e 1990; *La novella italiana* 1989; Battaglia 1993; Bruscaagli 1996; Mazzacurati 1996: 79-150; Albanese, Battaglia Ricci, Bessi 2000; Maestri 2005; Carapezza 2011; Bragantini 2014 e 2018; Figorilli 2014; Menetti 2015 e 2019: 35-62; Curti, Palma 2022; Carapezza, Curti, Marchi 2025.

dell'impianto del testo, pur operando un'interessante sintesi con le istanze culturali del suo tempo:

Il Firenzuola, *da una posizione culturalmente aggiornata*, segnava il ritorno della Toscana alla ribalta della letteratura narrativa [...] Che tale ritorno fosse urgente è fuori di dubbio, per la buona ragione se non altro che proprio di faccende toscane intanto si andava trattando, in assenza dell'interessata, al Nord come al Sud della penisola (Tartaro 1997: 123; il corsivo è mio).

Si tratta già di un dato rilevante, poiché questo arricchimento della cornice rispetto al modello (in direzione del dialogo) inaugura una tendenza che caratterizzerà diversi esiti novellistici del Cinquecento, ossia quella di “assorbire” spunti, stilemi, temi propri di altri generi, onde favorirne l'incontro con la *narratio brevis*. Penso, naturalmente, alla celebre definizione della novellistica quale «colonia di spugne» (Mazzacurati 1996: 88), e mi sembra lecito inquadrare meglio, seppur brevemente, la situazione del genere tra l'affermarsi del *Decameron* e la fine del Rinascimento. In generale, infatti, non si potrà non notare che

mentre chi scrive novelle nel corso del Quattrocento rimane di solito ancorato a questo unico genere narrativo [...], un novelliere cinquecentesco, diciamo così, di professione non esiste. [...] Quasi tutti i grandi scrittori del secolo scrivono anche novelle. Non solo gli autori di poemi cavallereschi (ad esempio Ariosto) [...], ma anche intellettuali impegnati nella riflessione politica o storica (come Machiavelli) [...]. Per non parlare dei cosiddetti “poligrafi” (tipo l'Aretino e il Doni) [...]. Sintomatico il fatto che il genere più rappresentativo del secolo, il trattato (ad esempio quello del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione), non si limita ad esaltare la figura del novellatore, identificato col perfetto cortigiano, ma esibisce anche un'abbondante esemplificazione novellistica. [...] Anche coloro che verso la fine del secolo si dedicheranno a comporre opere quasi esclusivamente novellistiche, costruiranno questi testi non più come mere collezioni di racconti, ma come contenitori destinati ad accogliere ogni sorta di espressione artistica (Picone 2000: 117-118; cfr. anche Bragantini 1987: 227).

È vero, d'altronde, che la novella e, in generale, la forma breve riscuotono un discreto successo nei secoli tra Umanesimo e, soprattutto, Rinascimento (ma si vedano le

riserve e le precisazioni di Quondam 2019), con la Controriforma a fungere di fatto da scure sul loro proliferare (cui, va detto, non corrisponde, perlomeno fino alla metà del Cinquecento, un'adeguata fortuna editoriale). Negli anni dopo il *Decameron* i pochi esemplari novellistici non si erano distinti per particolare pregio, e anzi si registrano «un processo di regressione letteraria» (Tufano 2007: 157), dove a perdere centralità è soprattutto la struttura portante, e la riemersione «di quei generi minori della *narratio brevis* medievale che Boccaccio aveva sublimato e fuso insieme» (Picone 1992: 178): alla fine del Trecento risalgono il *Pecorone* di Giovanni Fiorentino e il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, mentre il *Novelliere* di Giovanni Sercambi “sconfina” già nel Quattrocento, secolo a cui appartengono anche le quaranta *Novelle* dello Pseudo Gentile Sermini, le *Porretane* di Sabadino degli Arienti e il *Novellino* di Masuccio Salernitano e nel quale si situa l'esperienza delle novelle “spicciolate”, rappresentate sia da versioni latine – come la traduzione della novella di Tancredi e Ghismonda (*Dec.* IV, 1) di Leonardo Bruni e la *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini, il futuro Papa Pio II – sia in volgare, quali la *Novella di Seleuco*, tradotta da un originale greco dallo stesso Bruni, la celebre *Novella del Grasso Legnaiuolo*, la *Novella di Giacoppo* (attribuita al Magnifico)¹¹ e, nel Cinquecento, il *Belfagor arcidiavolo* di Machiavelli e la novella di Romeo e Giulietta di Luigi da Porto. Questo doppio binario linguistico caratterizza altresì il genere del motto e della facezia, che conosce grande diffusione negli anni dell'Umanesimo (cfr. almeno Pullini 1958; Ferroni 1980; Tateo, in Bruni 2000: 43-57; Curti, in Menetti 2019: 63-79): ricorderemo, fra gli altri, il *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, i *Detti piacevoli* attribuiti a Poliziano, i *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, le *Facezie* di Ludovico Carbone e i *Proverbi in facezie* di Cornazzano, ma essi troveranno un importante spazio tra le riflessioni del *De sermone* di Pontano (libri III-VI) e ancora nel *Cortegiano*, il cui II libro ne illustra un ampio repertorio.

La diffusione delle “spicciolate” può, da una certa e delimitata prospettiva, essere vista come una conseguenza del progressivo depotenziamento – strutturale e contenutistico – della cornice, ovvero riflesso dell'incapacità e/o della mancata volontà di organizzare un'architettura

¹¹ Questo esiguo regesto potrà essere opportunamente arricchito dalla consultazione dei valenti studi sull'argomento, che nella sua specificità esula dall'obiettivo del presente. Mi limito a rammentare, senza pretesa di esaustività e rinviando alle relative bibliografie: Martelli, in *La novella italiana* 1989: I, 215-244; Bessi 1998; Albanese, Battaglia Ricci, Bessi 2000 (in particolare i contributi di Albanese, Leoncini, Pietragalla, Bessi, Martelli, Badioli, Ciccuto); Parma 2003 e 2005; Marcelli 2003 e 2011; Marchi 2020; Curti, Palma 2022 (con gli studi di Marchi: 61-87, Polcri: 125-143, Palma: 145-163), Carapezza, Curti, Marchi 2025 (con i lavori di Delcorno Branca e Depoli: 65-109).

compiuta e organica che la prevedesse (cfr. Graedel 1959: 69), ma anche come effetto di un gioco collettivo che mirava al diletto e al consumo immediati di un genere senza impegno, concentrato principalmente a Firenze.

La situazione cambia nel Cinquecento. Numerose le raccolte settentrionali, tra cui, in Lombardia, quella di Bandello, il principale novelliere del secolo, mentre, considerato che «scrivere e pubblicare a Venezia un libro di novelle intorno alla metà del Cinquecento è un'operazione editoriale con ampie possibilità di ottenere successo. Che la richiesta del mercato fosse alta, lo confermano innanzi tutto le plurime edizioni a stampa del *Decameron*» (Pirovano, in Parabosco, Borgogni 2005: 8-9), fioriscono in area veneta i *Diporti* di Parabosco, le *Piacevoli notti* di Straparola (che “saccheggia” le *Fabulae* napoletane di Morlini), i *Varii componimenti* di Ortensio Lando, le *Dodici giornate* di Silvan Cattaneo, il *Pellegrinaggio* di Cristoforo Armeno, le *Sei giornate* di Erizzo e *La piacevol notte e 'l lieto giorno* del lucchese Granucci (ma di stampa veneziana), senza dimenticare poi i poderosi *Ecatommiti* ferraresi di Giraldo Cinzio; più circoscritta la produzione toscana, con le *Cene* del Lasca, a Firenze, seguite dalle *Giornate delle novelle dei novizi* di Fortini e i *Trattenimenti* di Bargagli a Siena.

Ciò che la lettura di queste opere mette in risalto è la rinnovata e talora soverchiante importanza riservata alla cornice, interpretata in modo sempre diverso, dal tipo “atmosferico” di Grazzini, Parabosco e Bargagli al dittico novella-epistola del Bandello o alla tragedia storica del sacco di Roma di Giraldo. In generale, tuttavia, la storia portante

diventa sempre meno narrativa e sempre più dialogica [...]. Essa, costruita come “pezzo” a sé, con un linguaggio rarefatto e sostenuto, letterariamente più controllato rispetto a quello dei singoli racconti, rinuncia a qualsivoglia funzione di commento e di riflessione sui materiali narrativi raccolti, o in ogni caso di raccordo, divenendo un pretesto per esibire materiali provenienti dai trattati soprattutto d'amore ma anche pedagogici e civili (come nel caso degli *Ecatommiti* [...]) (Figorilli 2014: 64).

C'è una sorta di *fil rouge* che lega questa stagione cinquecentesca della narrativa breve, dunque, e che dal pieno Rinascimento, con Firenzuola, giunge al cuore della riforma tridentina: è quello di una struttura in mutamento, che è protesa all'aggiornamento culturale ma che, per questa stessa ragione, rischia di diventare ingovernabile (*Ragionamenti*, *Cene* e *Diporti* restano, infatti, incompiuti) o di

immobilizzarsi, dacché «la cornice, introiettando materiali dai trattati e dai dialoghi contemporanei di varia umanità, perde definitivamente nei loro libri ogni movenza narrativa, per farsi, in proprio, trattato e dialogo» (Guglielminetti 1984: 28; ma cfr. anche Russo 2012: 91-92). Ciò è specialmente vero per gli autori della metà del secolo, nei quali l'irrimediabile *impasse* si deve all'infiltrazione degli elementi trattatistici nello spazio della trama – a differenza di quanto avviene in Firenzuola, dove questi non trascinano mai dal dialogo portante nel tessuto delle novelle: è (anche) il risultato inevitabile del bembismo, che aveva estirpato la pluralità decameroniana per imporre un Boccaccio serio e monocorde, e l'acquiescenza degli scrittori che agiscono nella stagione aurea dell'influenza delle *Prose* trova la sua esasperazione, coincidente con la fine di questa fioritura novellistica, nella Controriforma (cfr. Bragantini 1987: 46-48) e nell'ostinata preferenza per serie narrazioni incorniciate (Picone 2000: 121). Sull'orlo della crisi il cerchio viene però chiuso da un progetto organicamente compiuto, i *Trattenimenti* di Scipione Bargagli, pubblicati nel 1587, ma ultimati già entro il 1569. Nell'economia dell'opera le sole sei novelle non sono che una parte di un tutto, a riprova di un meccanismo ormai sviluppatosi e condiviso:

Nei *Trattenimenti* l'azione del novellare è infatti innescata dal meccanismo stesso del giuoco della veglia: argomenti precedentemente trattati dai giocatori sono introiettati nelle novelle e il *narrare* diventa pertanto il momento complementare, esemplificativo, del precedente *conversare*. Le novelle sono quindi *exempla* di tesi precedentemente sostenute, ma non dimostrazioni di concezioni eteronome [...].

Riaffermano, semmai, le novelle, idee e concezioni interne al «trattenimento», riproponendole narrativamente, proiettandole retrospettivamente come prodotto di un agire che è già stato agito e che viene, pertanto, a rafforzare, con valenza probatoria e suasiva, quanto è sostenuto in forma dialogica dai vari personaggi durante i giuochi. (Manganaro 2014: 18).

Nel Rinascimento maturo la novella si è ormai definitivamente legata alla conversazione, necessario elemento di *novitas* che ben si coniuga alla tradizione decameroniana (Carapezza 2011: 51-75 e Menetti 2015: 27-28); non solo permette regolarmente a dialoghi e trattati di informare la propria impalcatura, ma diventa a sua volta uno degli ingredienti previsti da questi stessi o da altri generi, come in Bembo, Castiglione, Betussi, Tasso ed altri ancora. La sua centralità è soprattutto ermeneutica, se così si può dire, in quanto punto di attrazione dell'interesse del lettore e del critico, ma nelle intenzioni di questi autori essa si manifesta come

uno dei costituenti alla base della rinascimentale “idea di libro”, nella quale, come per sua stessa necessità, non può esistere senza il suo contesto performativo: a quest’altezza cronologica è assodato che «i novellieri non sono riducibili a semplici raccolte di novelle. Molti di essi, anzi, sono studiati per mettere in scena l’atto stesso del narrare, cosicché la scrittura venga presentata come l’esito di un’iniziale produzione orale del racconto», con conseguente «detronizzazione della novella quale attività principale della brigata» (Palma 2016a: 159-160, ma cfr. anche la *Conclusione* della stessa in Curti, Palma 2022: 251-255).

Il processo sinteticamente delineato rende altresì contezza della sua connaturata duttilità, «costantemente in bilico tra fedeltà e rinnovamento, ma sempre dotata di una fisionomia latamente riconoscibile, e se si vuole di una qualche autonomia», che però «non significa mancanza di comunicazione o confronto con forme liminari» (Bragantini 1987: 218), come il teatro. Nel sistema dei generi, e per di più nel trionfo normativo-retorico cinquecentesco, la novella rimane priva di una codificazione forte, al pari, in realtà, di quasi tutta «la narrativa, se non quella che si incorpora nel “romanzo” epico-cavalleresco», ritenuta «come un sotto prodotto» (Battaglia 1993: 306), anche presso autori che si sono occupati di trattatistica letteraria riguardo altri generi, come Giraldo Cinzio. Esiste di fatto un unico testo espressamente concepito come regolativo in ambito novellistico¹², peraltro attardato: la *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani (1574 o 1575)¹³, presentata all’Accademia degli Alterati di Firenze – e «va però precisato che il discorso ha circolazione ristretta a quell’udienza, e non viene stampato che nel Settecento; ha perciò valore di testimonianza, né può aver avuto reale presa sui praticanti il genere novellistico» (Bragantini 2017: 41). Va subito preso atto dei noti e grossi limiti di questa *Lezione*: applicando le categorie della *Poetica* aristotelica a un

¹² Tendo ad escludere da questo rapido discorso, per ragioni di opportunità e perché ritengo trattino la questione da una prospettiva meno focalizzata rispetto al Bonciani o ad altri testi di riflessione critica sui generi del Cinquecento, il *Discorso fatto sopra il Decameron* di Francesco Sansovino (1571) e il *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie senesi si usano fare* di Girolamo Bargagli (1572).

¹³ Pur senza soffermarmi sull’argomento, mi sembrano necessari alcuni rinvii essenziali intorno alla *Lezione* (proficua sarà la consultazione delle relative bibliografie): Weinberg 1961: I, 538-514; Nigro 1983: 136-147; Guglielminetti 1984: 127-155; Riccò (che propone di postdarla al 1575) e Snyder, in *La novella italiana* 1989: II, 923-955; Bragantini 1987 e 2000: 33-52; Ordine 2009²; Zatti 2010; Manganaro 2013: 7-18, 2014: 15-43; Alfano 2015; Terrusi 2019: 146-163; Manganaro, in Carapezza, Curti, Marchi 2025: 49-64, che si concentra anche sulle chiose decameroniane del Castelvetro, *Alcuni difetti commessi da Giovanni Boccaccio nel Decamerone* (1567-1571).

genere che non era stato contemplato dallo Stagirita (perlomeno, in quanto ci è pervenuto), l'autore compie una drastica riduzione della novella al comico: «Diremo che le novelle sieno imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, di ragionevole grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia» (Bonciani 1972: 145); inoltre, questo appiattimento comporta «la riduzione del verosimile alla sola specie del ridicolo»: infatti, «dopo i soliti avvertimenti sulla maggiore credibilità (l'oscillazione terminologica tra 'credibile' e 'verosimile' è già nel testo) della forma narrativa, viene ripreso il luogo comune secondo cui le azioni comiche sono "più agevolmente credute"» (Alfano 2015: 286); infine, risulta altrettanto riduttiva e limitante la sua suddivisione dell'intreccio in «prologo», «scompiglio» e «sviluppo o snodamento» (Bonciani 1972: 164-165): così facendo vengono, insomma, esclusi diversi esponenti del genere a lui contemporanei, soprattutto settentrionali, ma anche alcune parti delle *Cene laschiane*, per esempio. Viceversa, una così netta delimitazione favorisce la distinzione da altre forme narrative simili, come il motto e la facezia (Bragantini 1987: 23-24), ulteriore elemento che, in fondo, conferma l'orizzonte strenuamente decameroniano della *Lezione*, un documento che *de facto* chiude la più rosea stagione della novella italiana ignorandone gli apporti più recenti per guardare principalmente al suo archetipo.

2. IL RAPPORTO CON IL MODELLO BOCCACCIANO¹⁴

2.1 BOCCACCIO AUTORITÀ LINGUISTICA

Il panorama appena delineato ha permesso di gettare uno sguardo sul breve corso lungo il sedicesimo secolo del libro di – o, meglio, *con* – novelle, tra ortodossia decameroniana e attenzione per la contemporaneità letteraria. Emerge il profilo di un genere ibrido e aperto, che deve alla sua scarsa normatività, al suo legame con la realtà quotidiana e, al medesimo tempo, con l'immaginario e la fantasia, alle sue ataviche difficoltà di incasellamento e classificazione e alla propria inclinazione alla metamorfosi il suo stesso, accidentato destino, che nel Cinquecento riprende il suo incedere dalla penna del Firenzuola.

Il *Decameron*, dunque, è necessario, benché non unico, punto di (ri)partenza per il nostro scrittore, ma anche per il suo lettore; e per addentrarsi nelle ragioni retrostanti la stesura dei *Ragionamenti*, che da subito invocano il modello, bisognerà chiedersi *come* e *quale* Boccaccio vi viene chiamato in causa.

Secondo Asor Rosa, l'imitazione cinquecentesca del Boccaccio passa attraverso quattro punti fondamentali: la struttura esteriore della raccolta, la cornice d'occasione, il contenuto

¹⁴ In questi paragrafi riprendo e approfondisco quanto ho già discusso in Privitera 2024a.

delle novelle, la forma linguistica (Asor Rosa 1960: I, 417-425). Una classificazione a maglie larghe in cui riconosciamo l'autore dei *Ragionamenti* e sulla quale torneremo, ma a cui va anzitutto premesso un esplicito dato culturale di partenza:

[...] se non si può parlare di boccaccismo cinquecentesco alla stessa stregua del petrarchismo coevo, è perché il primo è confinato nella pura imitazione di uno specifico segmento del dettato decameroniano, vale a dire il versante ciceroniano, con chirurgica e sistematica eliminazione della strategia ibridata del testo (Bragantini 2014: 13, ma sulla questione cfr. anche Brusciagli 1996: 835-839).

Il palese riferimento a Bembo, nonostante le *Prose* siano pubblicate nel 1525¹⁵, è utile per ricordare come il *Decameron* giungesse tra le mani di un lettore del Rinascimento – selezionato e austero, linguisticamente serio, poiché «nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è così di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati, ripieno» (*Prose* I, XVIII¹⁶) – anche se non diede comunque origine a un filone imitativo paragonabile a quello dei *Fragmenta*. Firenze, peraltro, si “riapproprierà” del suo novelliere *in toto* con l'edizione Giunti del 1527, quando a Roma Firenzuola aveva dedicato già da due anni la prima giornata alla duchessa di Camerino, Caterina Cybo. Inoltre, non guasterà ricordare che lo stesso cardinale, che era riuscito a misurarsi con l'*imitatio* petrarchesca nelle sue *Rime*, non perverrà a risultati di pari rilievo con i suoi *Asolani*, dove il gradiente di «boccaccismo» è sensibilmente ridotto.

Ciononostante, ascrivere l'abate tra gli osservanti delle regole bembesche sarebbe un errore, dacché se ne ignorerebbero le posizioni linguistiche, rese note già con il *Discacciamento*, che consentì all'autore di cogliere l'apprezzamento di papa Clemente VII e dello stesso veneziano, come riferisce Aretino in una lettera del 1541 (per cui si rimanda a *infra*, *Appendici*); ma soprattutto contenute negli stessi *Ragionamenti*, dove Bembo diventa bersaglio diretto in difesa della lingua (toscana) d'uso e dell'innovazione nel corso delle conversazioni tra i giovani della brigata (*Rag. I, Intr.*, 126-183). Ad ogni modo il rapporto, complesso e fruttifero, con la figura e l'opera del cardinale è un punto su cui tornerò in séguito: sia sufficiente, per ora, rappresentare l'avversione firenzuolesca

¹⁵ Ma, oltre alla lunga elaborazione dell'opera tra Padova e Roma, si ricordi che il pensiero in merito era già *in nuce* nell'epistola *De imitatione* a Giovan Francesco Pico del 1513 (si veda l'*Introduzione* di Dionisotti, in Bembo 1989: 33-37).

¹⁶ L'edizione di riferimento per *Prose*, *Asolani* e *Rime* di Bembo è quella curata da Dionisotti (Bembo 1989).

alle sue prescrizioni. La materia linguistica è, infatti, il primo tassello della nostra indagine: sarà possibile, per praticità di studio, distinguere Boccaccio come *auctoritas* in tal senso dalla sua presenza “nel testo”, attraversando sia il dialogo portante sia le novelle (la suddivisione è parimenti funzionale) tramite rilievi esemplificativi che concorrono alla definizione delle summenzionate posizioni anti-bembiane del Firenzuola. In particolare, Boccaccio è chiaramente chiamato in causa tra i «buoni scrittori», quando Fioretta risponde a Costanza in difesa dell’«uso quotidiano» e con un piccolo canone alla base della teoria dell’imitazione propria dell’autore:

«Questo vi confesserò io bene: che nello scrivere o prosa o versi, dove fa di bisogno avere una grande avvertenza di scegliere quelle parole e quei modi di parlare che sieno accomodati alle composizioni, alle persone, alle clausule e alla materia della quale si parla, e or prendere i gravi ora i leggeri, testé i bassi poco di poi gli alti, quando i mediocri, quando i dolci, quando i rozi, e talor l’uno e talor l’altro, come ognun sa senza che io lo dica; allora sì che eglin si debbono imitare i buoni scrittori, come è il Boccaccio, come il Petrarca, come saranno il Molza e ’l Tolommeo, quando e’ si degneranno farci partecipe delle loro comp(o)sizioni; a quelli si debbe ricorrere, quelli si deveno tòr per guida e per maestri; ma non deviamo però serrarci con esso loro in così picciolo cerchio che noi non possiamo trarne fuori il piede alcuna volta» (*Rag. I, Intr.*, 160-161).

La discussione aveva avuto origine dalla canzone della stessa Fioretta, *Amor, che già movesti*, a causa dell’impiego del termine «stento», che, sottolinea Costanza, non appartiene al lessico poetico petrarchesco (nelle discettazioni di argomento linguistico, d’altronde, Firenzuola pare assegnare ad Amaretta, per la sua origine romana, un ruolo subalterno rispetto ai giovani toscani presenti, funzionale al progresso della sua argomentazione anti-bembesca). Per quanto più ci riguarda, la presenza di Boccaccio come modello di prosa in rappresentanza della tradizione, insieme a Petrarca nel campo della poesia, che si accompagna a Molza – attorno a cui «si determinò una vera e propria atmosfera di attesa della risurrezione del *Decameron* in veste rinascimentale» (Guglielminetti 1984: 19) delusa dai fatti, visto che compose solo cinque novelle – e Tolomei, amici dell’autore negli anni romani e considerati campioni della letteratura a lui contemporanea, tradisce un atteggiamento che mai assume i toni della prescrizione o della precettistica, ammettendo deroghe al «picciolo cerchio» secondo un «principio di duttile imitazione», poiché «se l’imitazione dei grandi è legittima, altrettanto lo deve essere la libertà di invenzione» (Palma 2019: 38) – ed è la posizione che difatti l’autore

adotta anche nella propria relazione con il *Decameron*, che è definibile di «negoziazione» (Palma 2019: 39): torneremo a parlarne a breve.

Altro esempio del ruolo di autorità linguistica ricoperto dal Certaldese si trova a chiusura dei frammenti della seconda giornata (*Rag.* II, 6, 50-60), quando Celso, maschera dell'autore nell'opera, si rivolge malamente a una delle cuoche: «E già quasi era venuto il fin della cena, quando fra i famigli e quelle fanti alle quali era commessa la cura della cucina fu udito non so che romore; e mentre che e' domandavan che ne fusse cagione, una delle fanti venne alla tavola a dolersi agramente d'uno di loro. Alla quale Celso, per levarselo dinanzi, dicendo villania le venne detto *spigolistra*» (*Rag.* II, 6, 50). Il termine accende la curiosità di Costanza, che si era imbattuta in questo vocabolo toscano solo una volta e proprio in Boccaccio, «in quella epistoletta che egli fa dietro al *Decamerone*» (*Rag.* II, 6, 51), ovverosia la *Conclusionone dell'autore* (*Dec. Concl.*, 5); ma si ritrova anche in *Dec.* V, 10, 56¹⁷): non solo ritorna qui la subalternità della Reina, in questo caso specificamente in ambito lessicale («voi altri Toscani avete troppo gran vantaggio nelle cose di questa lingua», ammette in *Rag.* II, 6, 52), a conferma della barriera linguistica che già nel modello e spesso anche negli epigoni conterranei si erge tra toscani, in ispecie fiorentini, e forestieri¹⁸, ma anche, attraverso la spiegazione erudita del giovane narratore, si ha una prova di quanto Firenzuola contasse, mediante parole e atti della sua brigata, sulla conoscenza del suo modello da parte dei suoi lettori. In quest'episodio, peraltro, le spie decameroniane sono due: una sul piano linguistico appena osservato, l'altra su quello della trama, con un trasparente richiamo alla schermaglia tra Licisca e Tindaro nell'*Introduzione* della sesta giornata, che disturbano la brigata pronta a riprendere a novellare dopo cena. La situazione è pressoché analoga nei *Ragionamenti*, compresi dettagli quali il profumo del luogo del desinare e l'impiego del medesimo termine, «romore», riferito in ambo i casi ai servitori: «[...] avvenne cosa che ancora adivenuta non v'era, cioè che per la reina e per tutti fu un gran romore udito che per le fanti e' famigliari si faceva in cucina» (*Dec.* VI, *Intr.*, 4). Si tratta di particolari che ci

¹⁷ Si veda la nota *ad locum* in Boccaccio 2018: 941. Le citazioni saranno tutte tratte da quest'edizione. Si riporteranno la relativa sezione o novella, il paragrafo e il capoverso, senza ulteriori specificazioni.

¹⁸ È recentemente tornata sulla questione Tufano 2021: 115-124, in particolare rispetto alla toponomastica fiorentina in alcune novelle. Come meccanismo di beffa, l'incapacità di comprendere il vernacolo diventa motivo di esclusione e, dunque, scherno (cfr. Alfano 2016: 171-182).

permettono di saggiare il metodo firenzuolesco e che ci conducono al secondo punto di quest'analisi.

2.2 STRATEGIE DI RICEZIONE

L'episodio della fonte, che contamina due istanze imitative firenzuolane e due diversi, quanto propinqui, momenti decameroniani, mantiene un significato solo apparentemente simile nei due testi. In Boccaccio esso simboleggia l'irruzione violenta del reale nell'ordine stabilito dal gruppo, ma non attraverso l'azione in sé, bensì ponendo una questione: i membri della brigata, che designeranno Dioneo per tale compito, sono chiamati a fornire un giudizio (affermando conseguentemente il primato della parola) e con ciò il Certaldese ne conferma la «funzione privilegiata della determinazione dell'ordinamento esemplare delle cose» (Bàrberi Squarotti 1989²: 56), dedicando alla sequenza anche un discreto spazio narrativo (*Dec. VI, Intr.*, 4-16). Di fronte all'ingresso della realtà nel proprio ambito di pertinenza, l'azione ordinatrice dei novellatori deve esplicitarsi al di fuori del gruppo stesso e rivolgersi, appunto, alla società. Di una simile carica civile non sono affatto investiti i giovani personaggi del Firenzuola, nelle cui pagine l'aggancio al modello è utile solo alla causa linguistica, che rientra nel più ampio programma di difesa della toscanità, e per questo, del passo decameroniano, mantiene solo la superiorità del *verbum* sull'*actio*, rimuovendo *a priori* il conflitto e condensando l'allusione nel giro di poche righe.

Si tratta di un saggio indicativo della strategia con cui Boccaccio, e in special modo il *Decameron*¹⁹, è ammesso da Firenzuola tra le discussioni, gli intrecci, la struttura dei suoi *Ragionamenti*. A meri fini pratici è possibile anzitutto individuare tre modalità, che agiscono a livello del dialogo come nelle novelle:

- a) citazioni dirette: personaggi, passi ed episodi del modello permettono all'autore di condensare passaggi altrimenti più estesi, fare leva sulla memoria letteraria del lettore per suggerire come leggere l'episodio, polemizzare talora con lo stesso Boccaccio;
- b) allusioni: spie lessicali, tematiche, per episodi;
- c) riferimenti silenti: involontarie «agnizioni di lettura»²⁰?

¹⁹ Già nel Quattrocento la fortuna novellistica delle altre opere boccacciane non era stata affatto trascurabile: si veda almeno Carapezza 2011: 21-23. Nel caso dei *Ragionamenti* agisce visibilmente il modello del *Filocolo*, come dimostra Romei 1983: 73-78.

²⁰ Rinvio, in particolare, a Nencioni 1967, ma ricordo anche come la pratica continua di un autore a partire dagli anni di formazione – e Firenzuola aveva avuto certamente un maestro d'eccezione come il nonno materno, l'umanista Alessandro Braccesi – possa favorire il riemergere spontaneo delle letture nella scrittura.

Sull'operazione di recupero strutturale sarà, dunque, opportuno riflettere più in dettaglio. Per Asor Rosa essa rappresenta una delle tappe fondamentali del processo imitativo, legandosi strettamente al successivo, l'adozione di una cornice d'occasione: a questo proposito abbiamo condiviso l'idea di «negoziazione» con il *Decameron* «in direzione di un modello “aperto”» (Bruscagli 1996: 851), in dialogo con la cultura coeva. Con l'adozione di un composito impianto dialogico, da più parti considerato, come abbiamo visto, specchio dei tempi e delle abitudini amene di determinati gruppi sociali in occasione di svaghi intellettuali²¹, l'intero libro si pone «tra novellistica e civil conversazione» (Mauriello 2001: 68), alla ricerca di un difficile equilibrio ma, al tempo stesso, coscientemente capace di seguire da vicino ed eventualmente prendere le distanze dai modelli. In particolare penso, fra tutte, alla definizione di Auerbach di «cornice sociale»: benché l'analisi dello studioso si fermi al Quattrocento, le sue riflessioni sulla «forma sociale» e sul successo della novella in stretta relazione al pubblico e ai personaggi femminili potrebbero trovare adattamento a proposito di un letterato come il nostro abate, considerato altresì che il periodo di declino individuato nei decenni successivi al *Decameron*, età della «cornice domestica» e delle forme aneddotiche, viene riscattato dal Rinascimento, la cui società sarebbe stata più consapevole dei propri mezzi etici ed estetici e avrebbe lasciato nuovamente maggior spazio alle donne (Auerbach 1984: 15-58).

Questo “corpo a corpo” procede, inoltre, attraverso i luoghi topici tradizionali consacrati proprio dal *Decameron*: il proemio, il riferimento al pubblico (femminile), la descrizione dei *loci amoeni* e la presentazione della brigata. In particolare, il primo, intorno al quale si sono già espresse diverse voci critiche, costituisce uno dei momenti di maggior interesse ai fini del presente discorso, specialmente per l'allusione polemica, che sancisce un'immediata «deviazione» rispetto al «modello»²²: «Né seguirò già in questo colui il quale con sì lagrimevole principio condusse le innamorate giovani alle sue novelle, parendomi cosa poco conveniente il voler per mezzo delle miserie guidare altrui ad alcun sollazo; e però, lasciando per ora le lagrime da l'un de' lati, entriamo per più piacevole calle nel nostro viaggio» (*Rag. I, Intr.*, 2). Il rifiuto del «lagrimevole principio»,

²¹ Ragionare e novellare erano passatempi raffinati e, nonostante non sia da credere che le brigate letterarie rappresentino appieno la realtà della situazione, pesò di certo «l'intenzione di dare dignità letteraria a una consuetudine diffusa nella società contemporanea» (Bonora 1970: 320) o, per dir meglio, nella rappresentazione che la società intendeva dare di sé.

²² Il virgolettato richiama volutamente il titolo e gli intenti di Cottino-Jones 1994.

e quindi dell'«orrido cominciamento» (*Dec. I, Intr. 4*), esclude anzitutto la Storia dai *Ragionamenti*²³, i cui giovani non si riuniscono in quanto «eroi privilegiati» in fuga (Bàrberi Squarotti 1989²: 39), promotori di una palingenesi sociale²⁴, ma solo per un'occasione di svago mondano; esso dovrebbe, dunque, sottolineare il carattere lieto della narrazione incipiente, ma il ricordo della morte di Costanza, donna amata dall'autore, anima della brigata e ispiratrice dell'opera, che ne sarebbe stata autrice se non fosse stata «assalita da mortalissime febbri» (*Rag. I, Intr., 3*)²⁵, smentisce inizialmente questo proposito: un lutto di minore entità e rilevanza, anche perché «il nesso amore-morte è rivissuto nei *Ragionamenti* in prima persona e, nel medesimo tempo, per interposta persona» (Guglielminetti 1984: 78), ovvero Celso-Agnolo, che aveva invitato la donna a Firenze e che ora ne rende eterna la memoria grazie alla letteratura, ma anche le donne «che or si dolgono d'aver perduta così cara compagnia» (*Rag. I, Intr., 5*). Oltretutto, è assente nel Nostro la «funzione del narrare come cura specifica dell'afflizione amorosa femminile, sostenuta nel *Proemio* del *Decameron*», poiché essa si configura, semmai, come «una terapia [...] che non travalica la dimensione privata dell'autore, il quale, tuttavia, anche qui segna la propria diversità con l'antecessore trecentesco, in cui Boccaccio poteva invece dirsi ormai salvo dalla sofferenza amorosa (*Dec., Proemio, 5*)» (Pellizzari 2014: 264). Sofferenza che, infatti, era all'origine della scrittura anche nell'*exordium* decameroniano, dove era definita, secondo il codice cortese, «soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito» (*Dec. Proemio, 3*), ma che aveva lasciato nella mente, in séguito alla guarigione dovuta al conforto degli amici, un piacevole ricordo, da cui ripartire per consolare; la memoria dell'amore perduto, invece, cambia qui di segno e fa vivere Firenzuola ancora «in amarissima dolcezza» (*Rag. I, Intr., 4*): l'autore si presenta, dunque, come uno degli «afflitti» di cui il Certaldese consigliava di avere «umana compassione» (*Dec. Proemio, 2*), rimarcando la necessità della condivisione, della solidarietà attraverso la letteratura, ancora una volta φάρμακον; e sebbene siano mutate le condizioni rispetto al «messaggio» del modello, non ascriverei questo *Proemio* a quelli che non hanno resistito «alla disgregazione politica e sociale» che impedisce «di vedere il mondo con gli occhi

²³ Una vistosa differenza rispetto a un altro novelliere toscano di questa prima metà del secolo, il Lasca, che invece sfuma i riferimenti alla contemporaneità in (silente) opposizione al potere cosimiano: si vedano almeno Brusagli (in Grazzini 1976: XX) e Amaduri 2023: 31-37. Non sarà peraltro superfluo ricordare che anche nelle *Cene* è un modello verso cui non mancano atteggiamenti “polemici”, per cui rimando a Cottino-Jones 1994: 81-128.

²⁴ Rimando alle specificazioni in merito di Guglielminetti 1984: 9-10 e Laroche 1994: 19-21.

²⁵ Cfr. Mauriello 2011: 66, che opportunamente annota come l'aleggiare della morte serva «quasi a sancire un canone della novellistica».

e con le emozioni della brigata decameroniana» (Menetti 2015: 177), ma semmai da un'altra, invero più intima, prospettiva. La ricerca di compassione muove, appunto, da un'esigenza privata per poi trasformarla in uno scambio di doni con le lettrici: il ricorso alla scrittura si pone «come occasione e mezzo per superare, per elaborare l'*affetto* connesso a determinate esperienze percepite come traumatiche» e «costituisce una modalità di elaborazione e di riparazione di quello stesso desiderio insoddisfatto che l'avrebbe per altro innescata e alimentata. Si giunge così ad una sorta di suggestiva circolarità per cui il bisogno di riparare coincide con il desiderio di scrivere, e il desiderio di scrivere coincide con il bisogno di riparare» (Ferrari 1994: 87 e 89). Secondo la psicanalisi, la scrittura di un'esperienza traumatica parte dal ricordo e funziona come una ripetizione di quella stessa esperienza al fine di elaborarla, permettendo il passaggio da uno stato di passività a uno di attività del soggetto, che, “sdoppiandosi” e ponendosi a un'adeguata distanza temporale e psichica dall'evento, assume il controllo sugli avvenimenti passati, trasformando la scrittura anche in mezzo di superamento e, in definitiva, di riparazione (Ferrari 1994: 91-93), sottraendo energia alla sofferenza (Nobili, in Anselmi 2013: 221-222). Nonostante il tono “polemico”, pertanto, Firenzuola condivide con Boccaccio più di quanto cerca di celare, rispettando altresì la grammatica da lui stabilita con il proprio *Proemio*, da cui mutua le principali novità – poi, naturalmente, codificate dalla tradizione: innanzitutto la *dispositio*, poiché la compassione, posta all'inizio dell'opera, era, invece, prevista alla fine dalle codificazioni retoriche medievali; quindi la gratitudine – l'auspicio di Firenzuola che «se [i *Ragionamenti*] diletto o utile alcuno vi porgeranno, a lei che fu cagione che e' venissero in luce, non a me ne averete obbligazione» (*Rag. I, Intr.*, 6) è la riscrittura della speranza boccacciana che le donne potranno prendere «diletto» e «utile consiglio» e ringraziare Amore, che l'aveva liberato dai suoi «legami» (*Dec. Proemio*, 14-15) – e il senso di solidarietà, come abbiamo appena visto, nonché la dedica al pubblico muliebre, più bisognoso di quello maschile di ricevere una parola di conforto per natura e *status* sociale (Tramontana 2019: 277-282). Qui le «valorose donne e [...] quelle massimamente che or si dolgono d'aver perduta così cara compagnia» e le «graziose giovani» (*Rag. I, Intr.*, 5-6) che, condividendo il suo dolore, leggeranno l'opera in onore di Amaretta nei momenti liberi dalle occupazioni domestiche, comportano, rispetto al *Decameron*, un ampliamento, visto che Boccaccio si rivolgeva esplicitamente alle «diligate donne [...] che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio» (*Dec. Proemio*, 13), attributi che peraltro la stessa Costanza, identificandosi proprio con queste, dichiarerà di

aver abbandonato nel suo processo di elevazione dovuto all'azione di Amore (*Rag. I, Intr.*, 57; cfr. Mauriello 2001: 69).

L'atmosfera luttuosa resta, ad ogni modo, confinata a queste pagine incipitarie e viene archiviata abbastanza rapidamente, ancora non dissimilmente da Boccaccio; essa funge, quindi, da necessaria premessa narrativa, altrimenti «non ci sarebbe fatto di bisogno per lo tristo sentiere della morte sua [*scil.*: di Costanza], per lo quale pur mi è stato forza guidarvi um-pezo, arrivare a quella valle» (*Rag. I, Intr.*, 8) ove si riunisce la brigata; allo stesso modo, percorrere, non a caso, l'«aspro sentiero» della rievocazione della peste era stato un passo obbligato per Boccaccio per dare dappprincipio una chiave di lettura dell'opera (*Dec. I, Intr.* 7).

Quest'analisi della sezione proemiale dei *Ragionamenti* ha fornito degli esempi che si possono collocare nelle prime due categorie individuate in precedenza, quella della citazione diretta e quella dell'allusione, e di alcune delle relative funzioni, come abbiamo visto, dalla polemica all'ammicco al lettore. Si potrebbe ulteriormente infoltire la casistica (e difatti rinvio a *infra*, cap. II), a cominciare dalla riduzione dell'autore a trascrittore delle conversazioni dei giovani, con la mediazione di una delle donne (*Rag. Ded.*, d, esattamente come ammesso da Boccaccio nella descrizione della Valle delle Donne in *Dec. VI, Concl.*, 20 o, con un più generico «io poi da persona degna di fede sentii» (*Dec. I, Intr.*, 49), a proposito dell'incontro della brigata in Santa Maria Novella – ma si veda anche *Cort. I, 1*); quindi, a seguire, l'indicazione temporale, che ricalca quella boccacciana (*Rag. I, Intr.*, 12); la citazione del «romitello di monte Asinaia» con valore esemplificativo di una teoria amorosa (*Rag. I, Intr.*, 73); il liuto e la viola suonati dai giovani (*Rag. I, Intr.*, 123); l'autodifesa poetica di Selvaggio (*Rag. I, Intr.*, 127-129), che ricalca quella contenuta nella *Conclusione dell'autore*; la descrizione del *locus amoenus* che ospita i novellatori che, memore dei tre giardini boccacciani, specie della Valle delle Donne, condensa i modelli in un segmento più rapido e in modo, ancora, dichiaratamente allusivo, «con una semplicità e con un candore che può sconcertare il lettore moderno» (Romei 1983: 54). Il dialogo con il modello è serrato e ciò dimostra *in primis* la conoscenza approfondita del *Decameron* da parte di Firenzuola, sempre capace di rinnovare gli spunti dall'interno – e perciò appare difficile considerarlo semplicemente «imitatore della “cornice”, con varianti in genere non gran che felici; imitatore degli argomenti, con varietà felice di svolgimento; imitatore dello stile, ma più per una regola generale di linea, di misura, di compostezza» (Chiari 1949: 322). Ciò che emerge e importa riguarda altresì il pubblico cui l'abate intende rivolgersi, un pubblico colto, cui richiedeva una pari familiarità con il *Decameron*, che non necessitava di spiegazioni al pari dei giovani conversatori della cornice: è

quell'«anamnesi culturale» di cui ha parlato Romei, secondo cui, infatti, l'autore «esige che i suoi modelli siano presenti alla memoria del lettore» (Romei 1983: 66).

Quanto sinora osservato vale anche per le otto novelle (sei nella prima giornata, due dell'incompleta seconda), che hanno attirato, proprio in direzione del confronto con il *Centonovelle*, ripetute attenzioni critiche, da Di Francia ai più recenti editori e studiosi. Anche in questa sezione mi limiterò a dar contezza di un *usus*, rinviando al capitolo successivo più circostanziate proposte di lettura.

Un'avvertenza necessaria, per quanto segue e per quanto è stato detto fin qui, riguarda l'incompiutezza dell'opera, che impedisce di tracciare bilanci definitivi e trarre conclusioni complessive, specie sulla natura dei personaggi o sul tono delle narrazioni. È vero, infatti, che Firenzuola dimostra una preferenza, tipicamente toscana, per la narrazione comica, condivisa con il concittadino Grazzini e lontana dalle preferenze dei novellieri settentrionali, più inclini al patetico e al tragico (su tutti Bandello, Erizzo, Giraldi Cinzio); tuttavia, considerare questa predilezione come assoluta e come prova di originalità rispetto a Boccaccio appare eccessivo (come ritiene, invece, Ragni in Firenzuola 1971: XII-XIII), già alla luce della sperequazione materiale delle opere in questione e considerando il serpeggiare di tonalità diverse da quella semplicemente erotico-faceta in alcune novelle, come la I, 4 o la II, 6.

È interessante notare, anzitutto, il ricorso a citazioni dirette di personaggi del *Decameron* in tre novelle: nella prima della prima giornata, il richiamo al conte di Anguersa (*Dec.* II, 8) e ad Alibech (*Dec.* III, 10), com'è stato rilevato (cfr. almeno Romei 1983: 119-127 e Bragantini 2000: 66), orienta la lettura della vicenda, dando peraltro voce al punto di vista del personaggio maschile prima e di quello femminile poi, e glissando su ulteriori dettagli proprio in virtù della fiducia riposta nell'agnizione culturale da parte del lettore; in I, 4, similmente, viene nominato il prete di Varlungo (*Dec.* VIII, 2), la cui storia con monna Belcolore viene ripercorsa da vicino per almeno metà della vicenda narrata nei *Ragionamenti*²⁶, che gareggiano con il modello nel potenziamento dell'intreccio e della coloritura espressiva (Romei 1983: 127-137); in II, 6, gli amici, sfruttandone la gaudente liberalità, soprannominano «Gerbin novello» (*Rag.* II, 6, 10) il protagonista Niccolò, convincendolo di essere il giovane bello e valoroso per antonomasia, dal protagonista di *Dec.* IV, 4.

²⁶ In generale, la presenza di richiami più o meno espliciti al modello servirebbe per 'segnalare' l'originalità delle scelte dell'autore secondo Porcelli 1973: 163.

Accanto a queste, il ricorso al campionario situazionale (e linguistico) della novella boccacciana è discretamente ampio e stratificato: come la prima novella mescola tempeste e naufragi, amori proibiti e tradimenti, fughe e conversioni, che possono richiamare alla mente davvero tante storie affini, come quelle di Landolfo Rufolo (*Dec.* II, 4) o Gostanza (*Dec.* V, 2), la terza sembra provenire direttamente dalla terza giornata del Boccaccio, poiché mette in scena le potenzialità dell'«industria» per soddisfare il desiderio erotico e l'intreccio di triangoli amorosi in un'ambientazione riconoscibile e verosimile; ancora, una novella sulla quale l'attenzione è risultata minore è quella di suor Appellagia (*Rag.* II, 5), che pongo a chiusura di questa rapida ricognizione per via della sua allusività talora più "silente" e, pertanto, più vicina anche alla terza delle categorie individuate in precedenza. La trama è generalmente ricondotta alle novelle I, 4 e IX, 2 del *Decameron* (ed è ritenuta altresì speculare alla I, 5 degli stessi *Ragionamenti*): in effetti, le tre condividono anzitutto il tradizionale *incipit*:

Fu in Lunigiana, paese non molto da questo lontano, un monistero già di santità e di monaci più copioso che oggi non è, nel quale tra gli altri era un monaco giovane, il vigore del quale né la freschezza né i digiuni né le viglie potevano macerare (*Dec.* I, 4, 4).

Sapere adunque dovete in Lombardia essere un famosissimo monistero di santità e di religione, nel quale, tra l'altre donne monache che v'erano, v'era una giovane di sangue nobile e di maravigliosa bellezza dotata [...] (*Dec.* IX, 2, 5).

Era a Perugia, ed è ancora oggi, un munistero assai ricco e di nobili donne perugine ripieno, il quale assai si era allontanato dalla regola del lor padre san Benedetto [...] (*Rag.* II, 6, 2).

Inoltre esse hanno in comune sia alcuni elementi ricorsivi, tra cui l'ambiente benedettino (*Dec.* I, 4; e si ricordi che nell'opera i frati di quest'ordine sono i più lussuriosi: Tufano 2021: 5) e la bellezza della fanciulla (la monaca in *Dec.* IX, 2, la contadinella amata dal monaco in I, 4), sia talune situazioni, che certificano ancora una lettura attenta e un dialogo con il modello:

- come Appellagia viene scoperta da una delle sorelle che si era accostata alla porta della sua cella per spiare attraverso un pertugio, così l'abate (*Dec.* I, 4) si era avvicinato all'uscio della stanza del giovane perché attirato dalle voci, salvo poi essere spiato, nel finale della storia, proprio mentre giace con la ragazza;

- quando scopre la monaca con l'amante, la badessa firenzuolesca sceglie la prima delle due possibilità che si erano poste all'abate in *Dec. I, 4*: entrare e mostrare a tutto il monastero chi si nasconde nella cella, mentre in Boccaccio, temendo che la ragazza – già scorta dal «pertugio» – provenga da una famiglia in vista, l'abate sceglie un basso profilo ed entra nella camera quando il monaco si trova nel bosco, cadendo nella sua trappola;

- la risposta finale che sancisce la vittoria dei sensi: ma all'allusione del giovane (*Dec. I, 4*) e alla badessa "colpevole" (*Dec. IX, 2*) Firenzuola sostituisce la recriminazione di Appellagia, stanca delle imposizioni monacali, di fronte alla «veneranda vecchiona» (*Rag. II, 6, 4*).

A questi due antecedenti appare plausibile aggiungerne un terzo: la novella di Masetto da Lamporecchio (*Dec. III, 1*). Celebre esempio di «industria», il giovane, che si finge muto, diventa presto ambita preda degli appetiti delle giovani monache; una di loro, in particolare, dà il via alla deriva lussuriosa delle consorelle e viene definita dall'autore, unico personaggio femminile in tutto il *Decameron*, «la baldanzosa» (*Dec. III, 1, 23*, ma già l'aggettivo le era stato attribuito al pg. 21). Non sembra casuale che lo stesso attributo ritorni nei *Ragionamenti* per definire la risposta di Appellagia alla madre superiora, istituendo un filo intertestuale, forse tacita allusione o forse «agnizione di lettura», tra due personaggi che scelgono di battere la via dei sensi per evadere dal loro soffocamento carnale.

2.3 CONCLUSIONI PROVVISORIE. CON UNA NOTA STILISTICA

Un primo bilancio del panorama contrastivo che si è cercato di delineare, e che si arricchirà nel capitolo successivo, consente di considerare Boccaccio una bussola indispensabile per orientarsi nella narrativa firenzuolesca. Riferimento strutturale, tematico, linguistico, poetico, il *Decameron* è stato avidamente letto e studiato dall'abate, che lo sceglie come punto di partenza e termine di paragone per i suoi *Ragionamenti* in maniera trasparente e, al tempo stesso, creativa.

Non si può ignorare che il titolo, con la sua natura *conversazionale* già messa in evidenza, sia un immediato omaggio alla brigata decameroniana, e in particolare all'attività che principalmente si affianca al novellare (e, oserei dire, lo comprende e contempla), ovvero il «ragionare», che tuttavia funge da necessario ponte con la cultura contemporanea – premesse per cui mi sembrerebbe riduttivo considerarli alla stregua di altri «ragionamenti» post-decameroniani, definibili «*novelle* che nascono dalla

conversazione e da un processo di fusione tra la *fabula* e il *confabulare*» (Menetti 2018: 250), proprio perché l'attenzione del lettore dovrebbe così virare soltanto sull'elemento novellistico. Esso è invero già sintesi e chiave di volta di un'opera ibrida, elevabile a simbolo di un'epoca vivace per il relativo valore di testimonianza culturale, alla luce di un impatto editoriale, e di conseguenza letterario, altrimenti inconsistente; basti pensare che la fortuna dello stesso lemma in veste di titolo sarà certamente maggiore solo dopo la pubblicazione dei dialoghi di Aretino, pur rimanendo al di fuori delle scelte più gettonate del Rinascimento (Bilancia, Menetti 2025: 540).

Sin dalla soglia, dunque, Firenzuola si pone sulle spalle del suo *auctor*, assumendo la medesima posizione di trascrittore, a garanzia dell'esigenza di verosimiglianza avvertita dagli epigoni boccacciani di varie epoche e latitudini (ben approfondita da Menetti 2015: 61-72 e 103-124). Da lì il boccaccismo si declina con le modalità che abbiamo analizzato, ma tutte le strategie messe in atto sono accomunate, oltre che dalla sincera ammirazione per il Certaldese (la stizza proemiale, che abbiamo visto essere comunque contraddetta dalla sostanza della dichiarazione, è poco più che un pretesto poetico) e dalla compiaciuta speranza che il lettore riconosca la presenza del modello, dalla volontà di andare «dentro e oltre il *Decameron*» (Guglielminetti 1984: 1). Le allusioni e i riferimenti sono, infatti, i momenti in cui Firenzuola chiede al proprio lettore di misurare la distanza con Boccaccio: perciò talora, lo vedremo, ne amplifica preziosamente gli spunti, lavorando sul dettato con infaticabile grazia: e si tratta, a più ampio respiro, di un espediente stilistico tipico del Nostro, che ne offrirà prova in numerose occasioni, finanche nel più tardo *Sacrificio pastorale* (De Luca 2002: 181-185); altrove, come sottolineato, ne cita fuggacemente passi e personaggi, per far sì che l'agnizione culturale cui invita il suo pubblico permetta di apprezzarne, nel confronto, la novità e l'originalità, che – tipico della novellistica rinascimentale – «non consiste quasi mai nell'invenzione di nuove trame» (Carapezza 2018: 177-178), quanto piuttosto nella capacità combinatoria degli elementi statuari del genere, in qualche caso fusi a suggestioni esterne, siano esse altre forme letterarie o la vita vera. In questo gioco di scarti e reduplicazioni, di *aemulatio* e deviazioni, che Firenzuola cerca di sottoporre al proprio lucido calcolo, l'elemento che tiene insieme e vivifica, come pregio principale, la ricreazione letteraria dei *Ragionamenti* è il preziosismo stilistico e linguistico, ovvero quel campo della letteratura, e della sua idea di letteratura in particolare, cui abbiamo sin dall'inizio, con il supporto sostanzialmente concorde della critica, assegnato il ruolo principale nella gerarchia degli interessi del nostro autore.

Sebbene un'analisi stilistica non sia tra le ambizioni primarie di questo studio, darne circostanziata contezza appare comunque doveroso, anche per appagare le ambizioni di

riconoscimento in tal senso ricercate dallo stesso abate. Non si tratta soltanto, infatti, di un'eleganza di superficie, ma di una vera e propria poetica della parola, in cui l'autore trova la propria più autentica misura.

Patrizi aveva definito «contrastato» (2001: 104) il rapporto con il *Decameron*, non soltanto nella struttura – che intreccia *locus amoenus* e quel realismo topografico ricostruito con perizia da Ragni, che lo annovera fra gli elementi di massima originalità dell'opera (in Firenzuola 1971: 3-5) – ma anche nel tono e nella lingua. Firenzuola, com'è noto e vedremo meglio a breve, difende l'«uso quotidiano», capace di amalgamare discussione e narrazione, e nei *Ragionamenti* la cornice e i dialoghi realizzano quella colloquialità ideale che l'autore cercava fra realismo, bonaria ironia (specie nelle novelle) e gusto del particolare. Tuttavia, non vi è in Firenzuola un'equazione diretta fra impiego della lingua d'uso e mimesi del parlato: la sua è una «modalità peculiare dell'oralità» (Patrizi 2001: 107), che risponde a forme alte e letterariamente costruite di imitazione del discorso vivo, piuttosto che a un intento realistico. In questa prospettiva, l'uso del parlato diventa un sistema, una vera e propria «oralità scritta» (Testa 1996: 68-69), artificialmente studiata e predisposta come modello formale. Il verosimile non punta alla *mimesis*, ma alla persuasione, fondata sulla «convenienza del linguaggio rispetto ai personaggi e ai sentimenti» (Testa 1996: 107). Ne nasce una prosa che, pur attingendo alla lingua d'uso, resta saldamente letteraria, una lingua «fiorentina parlata sì, ma media», capace di accordarsi tanto ai toni letteratissimi delle sezioni trattatistiche quanto alle movenze più spigliate del registro popolaresco (Testa 1996: 60; e cfr. anche Di Pino 1969: 99, che definì «chiaroscurale» l'amalgama lessicale delle due componenti, punto di forza della sua narrativa).

In questo ricercato equilibrio di naturalezza e artificio risiede, in fondo, la peculiarità della sua prosa. Firenzuola rivela «una sottigliezza di gusto linguistico molto raffinato», espressione di un «puro edonismo lessicale» (Pischedda 1962: 203-204). Pur consapevole di non poter competere con Boccaccio sul piano dell'invenzione narrativa, l'autore si distingue per la sua capacità di «trasformare e fondere con ingegnosità» (Pischedda 1962: 202) le fonti, conferendo loro una patina di nobile eleganza e una musicalità che si traduce persino nella punteggiatura, concepita con funzione quasi ritmica. In tal senso, il suo classicismo rappresenta una «traslazione rinascimentale» della compostezza boccacciana, ma mediata da un gusto tutto moderno per la sperimentazione linguistica e per il piacere della parola. Romei ha colto con precisione questo aspetto quando ha parlato dell'«ostinato, eppur facile, impegno della sua prosa» (Romei 1983:

82): Boccaccio è anche qui un punto di partenza, un modello formidabile ma insufficiente, che rappresenta la compostezza e la misura; Firenzuola ne esaspera l'eredità formale in senso manieristico, spingendo la cura della pagina fino a un limite di preziosità consapevole, che è stata la sua maggior fortuna. Opportunamente richiamerei *in cauda* il giudizio di Cesare Segre, che meglio di tutti ha inquadrato la questione sotto la definizione di «edonismo linguistico», limitando il peso stilistico del solo boccaccismo e riconnettendo l'ormai proverbiale eleganza firenzuolesca «allo stile cortigiano e a quello della poesia. Se ora si cerca di stabilire i rapporti tra le forme letterarie e quelle pseudo-popolari, si scopre che in proporzioni di distribuzione spaziale sta il segreto del movimento di stile, della vivezza mai esaurita delle pagine del Firenzuola» (Segre 1963: 375).

In conclusione, la lingua dello scrittore fiorentino appare come il luogo di sintesi tra due spinte complementari: da un lato, l'adesione al principio umanistico del *decoro*, della *convenienza* del linguaggio al soggetto e alla situazione; dall'altro, un gusto moderno per la variazione, la grazia e l'artificio. Il risultato è un sistema espressivo duplice, insieme naturale e consapevolmente elaborato. Nei *Ragionamenti* l'autore sembra perseguire un'idea di letteratura come suprema arte della parola, dove il realismo è sempre filtrato dalla cultura, e il parlato, lungi dall'essere imitazione, è trasfigurazione formale e goduta simulazione del vero. Lingua e forma letteraria, da intendersi come struttura, sono, in definitiva, le colonne su cui Firenzuola edifica il suo progetto. Tra *imitatio* e "maniera", i *Ragionamenti* si nutrono espressamente di altra letteratura, e lo fanno con chiarezza; ma se Boccaccio era chiamato a sostenere questa costruzione, dall'altra parte del campo l'avversario designato con altrettanta trasparenza è Bembo. Una partita che si gioca ancora nel campo della struttura e, in particolare, della cornice dialogata.

3. TRA BEMBO E CASTIGLIONE: I *RAGIONAMENTI* E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA

Abbiamo ripetuto già diverse volte che uno dei punti di forza e innovazione dei *Ragionamenti* risiede nella loro struttura ibrida e, in particolare, nell'adozione di un'impostazione dialogica che ha portato a un'espansione dello schema narrativo di diretta ascendenza decameroniana. Quest'aggiornamento strutturale e contenutistico, riflettendo una diversa concezione della forma-libro, chiama in causa non solo lo stesso *Decameron*, imprescindibile ma insufficiente modello, bensì anche, al polo opposto, autori che potessero rappresentare stavolta il versante della novità letteraria, decisivi perché il progetto firenzuolesco

assumesse la forma e la struttura che stiamo indagando: si tratta, e si è spesso osservato, di Pietro Bembo e Baldesar Castiglione, figure in rapida ascesa nel sistema culturale italiano del tempo (ed europeo, specie nel caso del mantovano), di certo ben in vista negli alti ambienti sociali, professionali, letterari che frequentavano o dove erano protagonisti *in absentia* per la chiara fama delle loro opere, su tutte le *Prose della volgar lingua* e il *Libro del Cortegiano*.

Se, dunque, immaginiamo il Firenzuola, con i suoi *Ragionamenti*, all'interno di un campo di forza, dovremo considerare che i principali poli di attrazione sarebbero proprio rappresentati da questi tre massimi scrittori, seppur con un'intensità gravitazionale diversa. Il dialogo portante è senza dubbio ottimo strumento di analisi per cominciare a misurarla: del ruolo di Boccaccio si è già parlato, e si può considerare, in buona sostanza, il polo positivo; di segno contrario, e si sarà già intuito almeno in parte, è l'opinione sul Bembo, ma in ambo i casi riterrei più adeguato considerarla una questione di luci e ombre, semmai ovviamente gradate in maniera diversa; più moderata, infine, la posizione rispetto a Castiglione.

Avverto, qualora ce ne fosse necessità, che la commisurazione con altra letteratura non è da intendersi come infingardo esercizio di ritrovato criticismo storico, come ricerca di deterministici rapporti tra opere maggiori e minori: una lettura non superficiale del testo e le stesse strategie di ricezione osservate nel caso di Boccaccio dovrebbero denunciare già da sé che Firenzuola, per primo, cerca e invoca questo raffronto, nell'ottica di un'opera concepita anche all'insegna dell'intertestualità. Essa, difatti, accogliendo nel proprio incompiuto sistema forme e temi compositi, siano essi di ambito linguistico, letterario, filosofico o scientifico, più che mirare all'innovazione della materia ha inteso cercare di ordinarla rigorosamente, trasformandosi in un contenitore eterogeneo o, se vogliamo, in una *satura lanx*. Quest'idea della *varietas* e della mescolanza è plausibile fosse, nelle velleità dell'autore, un ulteriore pregio "enciclopedico" dei *Ragionamenti*, benché, con onesto candore, il loro contributo nei temi affrontati difficilmente sia considerabile più che minimo; ciononostante e per queste stesse ragioni, raffronti e parallelismi potrebbero ulteriormente moltiplicarsi, in considerazione delle influenze latamente o nascostamente esibite tra le pagine: se Boccaccio è il campione della prosa breve, Petrarca lo sarà, con pari trasparenza, per i versi; come Bembo funge da bersaglio e animatore assente delle disquisizioni linguistiche, il sottotesto dei ragionamenti amorosi non potrà che essere Marsilio Ficino, il cui neoplatonismo trova bonaria riproposizione nel dialogo, ma decisa avversione nelle novelle (un contrasto che ha fatto la storia della

critica specializzata e sul quale sarà il caso di tornare tra breve); e che dire degli inserti tecnici, come la pedantesca sezione numerologica o il confronto sulle virtù del basilico, tanto stranianti per la sensibilità del lettore di oggi quanto necessari all'attuazione del progetto di dar conto delle conversazioni degli ameni (ma modesti) circoli intellettuali? Credo, dunque, che intercettare le plausibili intenzioni dell'autore significhi assecondare questo gioco di riflessi e richiami, almeno tra quelli di maggior tenore, perché funzionali alla decifrazione del significato dell'opera.

3.1 ASOLANI E PROSE NELL'ORDITO DEL DIALOGO FIRENZUOLESCO

Similmente a quanto indicato per Boccaccio, anche per la "presenza" bembesca nei *Ragionamenti* si potranno distinguere un piano strutturale, uno linguistico e uno contenutistico, saldamente connessi fra loro.

Il dialogo che costituisce la cornice procede all'innovazione del *Decameron* con il fondamentale filtro degli *Asolani*, pubblicati nel 1505 da Manuzio: tre libri dedicati alla tematica amorosa attorno a cui si erano interrogati, per tre giorni, tre giovani uomini e tre fanciulle dell'alta società veneziana nella villa di Caterina Cornaro, regina di Cipro, ad Asolo, che diviene proiezione di un'agognata corte intellettuale ideale. Perottino, Gismondo e Lavinello sostengono, in ciascun libro, una diversa concezione dell'amore, e rispettivamente: l'infelicità del sentimento (I), la felicità amorosa, connessa all'appagamento dei sensi (II), e l'amore platonico (III), ovvero, con la formula del *Simposio*, «il buono amore [...] di bellezza disio» (*Asolani* III, VI). Il procedimento prevede la confutazione della teoria precedente, consacrando, pertanto, l'ultima a ideale coronamento di un percorso ascendente.

Sebbene la sistematizzazione della propria soluzione alla «questione della lingua» fosse di là da venire, c'è, negli *Asolani*, un'importante traccia boccacciana: la struttura del dialogo e la fisionomia della brigata, nonché alcuni temi affrontati, risentono, in particolare, del *Decameron*, del *Filocolo*, dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, ma è già sistematico il lavoro linguistico sul Certaldese, che si traduce in una prosa toscaneggiata, «miracolosamente [...] conforme quasi in tutto alle regole grammaticali che di lì a vent'anni il Bembo stesso avrebbe promulgato nelle *Prose*» (Dionisotti, in Bembo 1989: 24).

Per quanto attiene ai *Ragionamenti*, il primo e più evidente dei punti di contatto con gli *Asolani* riguarda senza dubbio l'ambientazione topica nel giardino (non vedrei qui, infatti, il rifiuto della villa veneta e la preferenza per la «campagna aperta» come Plaisance, in *La novella italiana* 1989: 112) e, soprattutto, la composizione della brigata: il veneziano aveva operato una propria *reductio* della compagine boccacciana e ne aveva riequilibrato le quote, passando dai

dieci novellatori (sette donne e tre uomini) ai già ricordati sei astanti (tre per ciascun genere) della sua cornice, in questo diligentemente seguito da Firenzuola, che tuttavia promuove le proprie fanciulle a interlocutrici di pari dignità, con Costanza a ricoprire anzi il ruolo centrale e Folchetto, spesso suo sardonico antagonista, ben modellato su Dioneo e Gismondo (Romei 1983: 71-72). Muta il numero delle giornate, tuttavia, perché alle tre del cardinale corrisponde il progetto irrealizzato di sei dell'abate: si tratta di una scelta di regolarità e simmetria interne legate, innanzitutto, al numero dei personaggi e delle loro attività, come avrà modo di esporre la Reina nell'illustrazione del programma delle giornate e nella relativa spiegazione dal sapore trattatistico (*Rag. I, Intr.*, 22-36; ci torneremo nel prossimo capitolo). Muta contestualmente anche la distribuzione dei turni di parola, dacché mentre ciascun uomo, negli *Asolani*, in un giorno espone la propria teoria d'amore e recita delle canzoni per affermarne i capisaldi, in Firenzuola tutti i generi previsti dal suddetto programma sono proposti per sei volte, una per ogni giovane protagonista (sebbene le canzoni siano, in realtà, sette, visto che Celso ripropone la sua sestina romana su desiderio di Amaretta).

A proposito delle liriche, sul piano strutturale e tematico non passerà inosservata la loro centralità, poiché in funzionale rapporto dimostrativo e argomentativo, si badi, con le discussioni, e non direttamente con le novelle, cui anzi vengono anteposte anche nella scelta dell'argomento della giornata, vincolante per entrambi i generi: con il prosimetro firenzuolesco, proprio attraverso il filtro degli *Asolani*, si può parlare di «superamento del modello decameroniano», dove le ballate erano poste ai margini delle singole giornate, e di un maggiore impegno stilistico per “promuovere” i contenuti dell'opera (Romei 1983: 83), in un cortocircuito in cui i versi stimolano ulteriormente i «ragionamenti» (amorosi e linguistici), che perdono altresì la funzione di commento tipica del prosimetro tradizionale (Kuhn 2012: 236); in generale, nei libri di novelle del Cinquecento «[...] la presenza di versi non è mai un dato meramente accessorio, stereotipato o formulare, ma costituisce parte integrante di un progetto di rivisitazione dei generi letterari» (Villari 2015: 318). Naturalmente queste liriche devono molto (benché non esclusivamente) alla tradizione petrarchesca che proprio Bembo contribuisce a canonizzare e che trova riscontro nelle plurime citazioni e allusioni presenti, ma la sua mediazione ha lasciato anche qui alcune *vestigia* linguistiche, come nella canzone di Selvaggio *Amor, da cui conosco l'esser mio* (*Rag. I, Intr.*, 125), che riecheggia «Amor, da te conosco quel ch'io sono» (v. 9 della canzone *Non si vedrà giamai stanca né sazia*, in *Asolani II*, 6, recitata da Gismondo).

Tuttavia, la funzione modellizzante rivestita dal *Decameron* non è attribuibile con pari decisione alle opere bembesche perché, al di là delle riprese appena rilevate, cui va senz'altro aggiunta la centralità delle discussioni d'amore, esse assumono invece il ruolo di obiettivo polemico. Il plurale è d'obbligo perché, ampliando lo spettro d'indagine alle questioni linguistico-letterarie, vengono coinvolte direttamente le *Prose della volgar lingua*, pubblicate a Venezia nel 1525 dopo una pluriennale elaborazione tra Padova e Roma, dove erano già note agli ambienti accademici e alla corte di Clemente VII: Firenzuola, che frequentò personalmente Bembo, poté anche leggere il manoscritto inviato al pontefice alla fine del 1524, come dimostra una diretta allusione (a lui e al Trissino) contenuta nell'epilogo del contemporaneo *Discacciamento*: «ma perché non so chi mi zuffula negli orecchi che non so donde si leverà un vento, che non per arricchirne la Italia, ma per farne bello il volgo, ci vuol privar di ogni nostro ornamento, giudico che e' sia bene, per far, come si dice, un viaggio e duoi servigi, aspettare di rispondere all'uno e all'altro» (Firenzuola 1977: 72; cfr. Romei 1983: 28-29 e Guassardo 2020: 198, con relativa nota). Non arriverà la prospettata continuazione del libello, forse soppiantato anche dal completamento della prima giornata dei *Ragionamenti*; ciò che rimane è l'invettiva contro questi «nuovi Fallari [che], senza aver però molto séguito, si sono voluti far tiranni nelle province altrui» (*Rag. I, Intr.*, 155). Senza mai essere nominato, il cardinale aleggia costantemente tra i dialoghi della brigata firenzuolesca, perché, se Boccaccio costituiva il punto di partenza, ma ormai appartenente a un passato troppo remoto (non c'è mai, in Firenzuola, rimpianto o vagheggiamento), Bembo offriva, al tempo stesso, la forma più ideale per ammodernare quell'impianto (insieme al Castiglione) e l'obiettivo polemico più urgente per farsi spazio in un'affollata scena culturale, dunque un simbolo della *norma*; Firenzuola, con la sua ironica sovversione del testo, si proporrebbe, allora, come lo *scarto* dalla stessa (Scarci 2003: 144). La cornice mostra, infatti, un atteggiamento apparentemente compiacente verso i precetti bembiani, salvo poi virare, nel corso del testo, verso atteggiamenti di contestazione, ad esempio recuperando la lingua di Boccaccio che proprio le *Prose* avevano escluso dal loro canone, anche sottilmente: quando la voce narrante usa l'espressione «s'avacciava d'empiersene» (*Rag. I, Intr.*, 17) sembra, infatti, rispondere a un preciso passo del II libro affidato a Giuliano de' Medici (ma gli esempi si moltiplicheranno con le novelle):

Egli non è dubbio, messer Federigo, che *Avaccio*, voce nostra, non sia tratta da *Avacciare*, che è *Affrettare*, molto antica e dalle antiche toscane prose ricordata molto spesso, dalle quali pigliare l'hanno Dante e il Boccaccio potuta, che *Avacciare*, in luogo d'*Affrettare*, più volte dissero. [...] Né l'una di queste voci né l'altra si vede che abbia

voluto usare il Petrarca, ma in luogo d'*Avacciare*, che ad uopo gli veniva, disse *Avanzare*, fuggendo la bassezza del vocabolo, come io stimo (*Prose* II, XIX).

È l'anticamera di un progetto di contestazione che vedremo più da vicino nel prossimo capitolo, ma di cui possiamo, intanto, sottolineare le linee generali. Scarci (1988 e 2003) ha proposto di leggere la relazione tra i due autori sotto la lente dell'ironia e della parodia: riprendendo o rovesciando piuttosto puntualmente la forma e i capisaldi delle opere dell'altro, Firenzuola sceglie di decostruire su più livelli la sua stessa idea di letteratura. Bembo aveva risolto gli *Asolani* nella superiorità dell'amore neoplatonico di Lavinello e i ragionamenti di argomento erotico intessuti dai giovani del Firenzuola, che prendono avvio dalla vicenda personale di Costanza e dalla teoria delle due Veneri, sembrano dapprima seguire la stessa direzione, salvo però essere contraddetti da continui accenni realistici interni alla conversazione (che così si avvicina anche alla posizione di Gismondo, infatti) e dall'esaltazione della sensualità delle novelle: la cornice, quindi, avrebbe inizialmente (e apparentemente) esibito una certa deferenza, senza apportare cambiamenti di particolare entità e semplificando ulteriormente, semmai, il «dilettantismo filosofico del Bembo» (Dionisotti, in Bembo 1989: 21); essa avrebbe presto, tuttavia, mutato tono nel campo della questione della lingua, da dove la polemica, rivolta anche alle *Prose*, si espande a tutta la sua visione della letteratura, statica e retrograda. Questo aspetto è particolarmente vivido nella recita delle liriche, che suscitano questioni metriche, imitative, lessicali in difesa dell'innovazione e dell'«uso quotidiano», e appare significativo che non si discuta quasi mai del loro contenuto.

Le novelle sarebbero il coronamento del progetto anti-bembiano: se la contraddizione tra il tono e gli argomenti del dialogo e la bassa sensualità dei racconti è l'elemento che, più di tutti, ha suscitato le critiche dei lettori, che vi hanno visto un conflitto insanabile e una possibile causa dell'abbandono dell'opera, Scarci ribadisce che leggerle all'insegna dell'ironia permette di sanare il contrasto, visto che queste servono da contraltare parodico dei principi neoplatonici della prima parte (l'autrice parla, in generale, di «uncrowning of *auctoritates*»: Scarci 2003: 145) combinando personaggi e motivi tradizionali, soprattutto boccacciani, in trame non tradizionali, considerando altresì che la morale finale non ha davvero una funzione didattica, ma ancora una volta ironica rispetto al Neoplatonismo: esse sarebbero, dunque, le vere portavoce dell'autore e della sua insofferenza per ogni rigido sistema normativo preconstituito.

Nel complesso questa mi sembra una chiave interpretativa adeguata a spiegare il rapporto con Bembo, che resta sicuramente un fondamentale perno dei *Ragionamenti*, ma con delle riserve. I suoi *Asolani* hanno fornito un modello di dialogo cortigiano da attraversare necessariamente e, come abbiamo visto, si sono rivelati un'utile soluzione per richiamarsi al *Decameron* senza mettere in campo un'operazione di nostalgia passatista – anzi, al contrario, insieme alle *Prose* hanno, appunto, costituito un bersaglio polemico da rovesciare anche in virtù di quell'ideale linguistico volto all'indietro. Il cardinale si situa, pertanto, su un piano differente da quello di Boccaccio perché non assolve a una funzione modellizzante, ma non ridurrei la composizione del nostro dialogo a un'operazione *ad personam*. Anzitutto, bisogna sempre rammentare l'incompiutezza dell'opera: non possiamo sapere se Firenzuola avesse progettato già tutte le giornate e se avesse stabilito i relativi temi, all'infuori della seconda, che si sarebbe concentrata sulla bellezza, come poi il successivo dialogo *Celso*; pensare a un progetto così articolato solo per screditare l'idea di letteratura di Bembo e affermare la propria (ma la *pars construens* rimane più vaga delle *destruens* e limitata alla questione linguistica) mi appare eccessivo, anche in ragione del fatto che gli argomenti fondamentali, lingua – amore – bellezza, erano stati già toccati in maniera più o meno approfondita: questa visione, pertanto, può spiegare bene quanto ci è pervenuto, o, comunque, una parte dell'insieme, perché esclude dal suo raggio di interesse, ad esempio, la sezione dei ragionamenti tecnico-scientifici che chiudono le giornate e che rispondevano a una consuetudine tardo-umanistica (cfr. Tateo 2010: 117). Le tematiche mediche e scientifiche, cui inizialmente la cultura umanistica si era dimostrata recalcitrante, entrano, infatti, nei dialoghi nel corso degli ultimi decenni del Quattrocento, isolati dal loro contesto di origine e mescolati con i temi tradizionali con mero intento divulgativo, mantenendo «le rôle “léger” d'un élément de conversation, inséré dans le tissu moiré de l'échange dialogique pour en enrichir la trame et susciter la curiosité des lecteurs par des thèmes insolites ou quelque peu transgressifs» (Rinaldi 2006: 118). In tal modo «le dialogue démontre encore une fois son pouvoir éclectique d'assimilation: hypergenre qui accueille tous les autres genres, à condition de les plier à la logique de la conversation» (Rinaldi 2006: 134).

Questa definizione di *ipergenre*, che mi sembra ben riassumere ciò che i *Ragionamenti* puntavano a essere, permette di puntellare anche l'interpretazione. Un'opera per sua natura ibrida non può essere uniforme dal punto di vista ermeneutico, perché le sue componenti e le aspirazioni che stanno alla base del suo progetto richiedono giocoforza un'attenzione, a mio avviso, differenziata, proprio in ragione della compresenza di livelli diversi: uno di questi, allora, potrà, sì, essere quello ironico-parodico e riguardare il Bembo, ma la ricchezza dei significati dei *Ragionamenti*, con i loro connaturati limiti, non si esaurisce del tutto qui.

3.2 LA CIVILE CONVERSAZIONE DEL CETO MEDIO

Insieme al rispetto tributato a Boccaccio, che non si è risolto in pedissequa imitazione, l'ironia e la polemica verso Bembo contribuiscono certamente a fissare le coordinate entro le quali si inscrivono i *Ragionamenti*: un testo che si situa nel proprio tempo e lo rappresenta, cercando di intercettarne le mode per tentare un'incursione decisa nei dibattiti coevi più urgenti. L'opera, quindi, si conferma destinata all'autopromozione, per sé e per il suo autore, che cercava così di proseguire lungo la strada inaugurata dall'accoglienza positiva ricevuta dal *Discacciamento*.

Mi sembra una pista interpretativa da non accantonare. A questo obiettivo contribuì, infatti, la scelta di ispirarsi a un terzo libro capitale della letteratura italiana del Rinascimento: il *Cortegiano*. Di fronte a Castiglione, conosciuto a Roma, Firenzuola non assume lo stesso atteggiamento polemico tenuto nei confronti di Bembo, nonostante, per esempio, le loro posizioni sulla questione della lingua non coincidessero neanche: i *Ragionamenti* si trovano in un rapporto ancora diverso con il trattato urbinato – che, prima di tutto, offre un ottimo esempio di struttura dialogica – perché da esso mutuano l'idea di restituire un quadro sociale, ritraendo la civile conversazione di una brigata, che, «fulcro di ogni dialogo, riappare nel genere del trattato rinascimentale, i cui modelli esemplari per gli umanisti italiani ed europei sono [proprio] sia *Il Cortegiano* di Castiglione sia gli *Asolani* del Bembo» (Menetti 2018: 252). Potrebbe qui sorgere un'obiezione cronologica: se Firenzuola compone la propria opera tra il 1523 e il 1525 e Castiglione pubblica la propria nel 1528 – sia per i tipi di Aldo Manuzio a Venezia che per quelli dei Giunta a Firenze –, poteva già conoscere quanto scritto dal mantovano? Ebbene, «il Firenzuola non solo conosceva sicuramente il *Cortegiano* (nonostante che all'epoca in cui componeva i *Ragionamenti* fosse ancora inedito e anzi il Castiglione continuasse a correggerlo e rielaborarlo)», ma si può benissimo «credere che non ignorasse fasi della sua elaborazione anteriori al testo definitivo, che, d'altra parte, veniva approntato e circolava fra gli amici dell'autore proprio a Roma in questi anni» (Romei 1983: 79), soprattutto perché lo scrittore lombardo fu ambasciatore del duca di Mantova presso il Papato fino al 1524, prima di essere nominato nunzio apostolico a Madrid da Clemente VII. E si ricordi, infatti, che

il primo abbozzo del *Cortegiano*, come ha dimostrato in modo decisivo il Ghinassi, risale agli anni tra il 1513 e il 1514, ed è poi stato assestato in una prima redazione tra il

1514 e il 1515, a sua volta sottoposta a una revisione profonda che si conclude nell'autunno del 1518. [...] Ma il lavoro è continuo, la condizione testuale dell'opera mai definitivamente fissata: tra il 1520 e il 1521 porta a compimento una nuova redazione del *Cortegiano*; nel maggio 1524 completa la prima stesura della terza redazione, quella che ulteriormente rivista e corretta sarà infine trasmessa a Venezia, nell'officina Manuzio (Quondam, in Castiglione 2001: IX; cfr. Ghinassi 1967).

Con entrambi, dunque, Firenzuola compie una scelta attenta alla contemporaneità per l'ammodernamento della sua struttura portante, ma c'è di più. Castiglione offre l'esempio principe della contaminazione trattatistica-novellistica e del dialogo come costume sociale, non solo come strumento retorico: egli cerca la *medietas* tra le tesi contrapposte e, pur nel rispetto del genere trattatistico, la varietà e la mobilità della conversazione sono anteposte al rigore dimostrativo (tipico, invece, del modello ciceroniano). Si può dedurre che la forma del "convito" «non è soltanto una scelta topica analoga a quella della cornice propria della novellistica, ma un modo di concepire la riflessione morale come un momento di vita più che come una ricerca sistematica, esperienza che nella sua stessa forma comunica un messaggio di umanità» (Tateo, in *La novella italiana* 1989: 71). *Mutatis mutandis*, considero questa prospettiva analoga a quella del Nostro, che sceglie la conversazione come racconto, forma narrativa, senza difatti voler perseguire la dimostrazione di alcuna verità – semmai a sostenere delle tesi in un dibattito. Ciò che cambia è, naturalmente, il livello sociale, ed è uno dei punti su cui la critica ha più insistito nel confronto fra i due autori (per primo Fatini 1907: 56-59) e a cui abbiamo già accennato: il mondo della corte è qui ridotto a un ceto borghese, che ambisce a imitare le consuetudini del primo riprendendone anche gli argomenti. Nel primo libro gli interlocutori del mantovano discutono di questioni linguistiche, tra «parole antiche toscane» e «consuetudine», così come, nel terzo e, soprattutto, nel quarto, si concentrano sui ragionamenti d'amore (e insisto sul quarto libro perché l'enunciazione del neoplatonismo è qui affidata proprio a Pietro Bembo); nel terzo, inoltre, il tema si lega alle discussioni filosofiche sulla donna: qui, per l'appunto, viene tratteggiata la figura della «donna di palazzo», la quale, come vedremo, sembra fornire un modello per il personaggio di Costanza Amaretta.

Le comunanze tra le due opere, dunque, non arriverebbero alla profondità testuale osservata in precedenza. Castiglione offre a Firenzuola delle premesse sicure per la tipologia e l'andamento del dialogo e rappresenta un modello altresì per la fisionomia sociale e il repertorio tematico, ma non emergono delle strategie sistematiche di ricezione o imitazione né di respingimento; tuttavia, il *Cortegiano* si stava già issando a testo paradigmatico al punto che la

sola fisionomia così articolata avrebbe permesso al lettore dei *Ragionamenti* di figurarsi una vicinanza culturale e di intenti, anche perché le due opere sono figlie di un comune clima culturale: applicherei anche qui, fatte salve le riserve sulla diversa diffusione dei testi a quell'altezza cronologica, il concetto di «anamnesi culturale» che abbiamo evocato a proposito del *Decameron*, altresì alla luce del fatto che la circolazione del dialogo firenzuolano resta circoscritta (fino alla stampa postuma) agli ambienti papali e accademici.

Arricchisce, inoltre, il prospetto un ulteriore dato “strutturale”: l’inserzione di forme brevi – motti, facezie, burle e novelle – nel tessuto dialogico-trattatistico della conversazione colta trova nel testo dello scrittore mantovano un esempio paradigmatico e, soprattutto, codificato, visto che il secondo libro offre una grammatica e un repertorio della conversazione faceta: si tratta di «un prontuario *positivo*, [...] non cioè predisposto al biasimo dell'uomo costumato (come nel *Galateo*), ma utile alla corretta gestione dell'intrattenimento secondo i modelli etici ed estetici di Aristotele e di Cicerone dei *ioca seriis miscere*, magari arricchiti col *De sermone* di Pontano» (Corsaro 2017: 80-81), che rappresenta un prezioso antecedente in cui la facezia era proprio *exemplum* di virtù, intesa come arte del ben parlare, letta o recitata ad alta voce in quanto pratica di «fruizione comunitaria e condivisa della narrazione di intrattenimento» (Carapezza 2011: 59). Anche l'opera dello scrittore umbro funge da sistemazione sintetica di una pratica diffusissima e non ha pretese di novità, ma limita la facezia all'ambito comico. Il filo conduttore resta, comunque, il principio di convenienza e decenza, sia alla morale sia al prestigio del buon uomo di corte.

Sarà, allora, considerabile una prova ulteriore di vicinanza al trattato castiglionesco la presenza delle facezie in coda alla prima giornata (*Rag. I, Intr.*, 59-82): anche queste in numero di sei, come previsto dalla Reina, consistono ciascuna in una «risposta con la quale alcuna donna abbi saputo dimostrare e pronteza d'ingegno e arguzia nel rispondere» (*Rag. I, Intr.*, 59). In questa sezione il sincretismo letterario del Firenzuola offre una prova fondamentale: recepisce, infatti, l'*habitus* presentato dal *Cortegiano* e dal *De sermone* (senza dimenticare l'archetipo ciceroniano), che possiamo considerare dei punti di riferimento per una “teoria” della conversazione; a questa istanza, per così dire, strutturale si somma, però, nel contenuto la forza del modello boccacciano: nel *Decameron* i motti, per la loro brevità e «qual si sia la cagione, o la malvagità del nostro ingegno o inimicizia singulare che a' nostri secoli sia portata da' cieli» (*Dec. VI, 1, 3*), si addicono più alle donne che agli uomini (Filomena riprende quanto detto da Pampinea in *Dec. I, 10, 3-4*);

inoltre, vi viene affermata l'importanza "performativa" di saperli recitare, comprendere e inserire nella conversazione al momento opportuno. Il punto di riferimento non poteva che essere la VI giornata, tra i capisaldi per la diffusione del genere faceto in età umanistica, alla cui tradizione non sarà stato indifferente l'abate fiorentino, sebbene non emergano trame esplicitamente affini con quanto contenuto nelle raccolte più celebri (da Poggio e Poliziano al Piovano Arlotto, ma anche con le antologie i riscontri sono poco fruttuosi), se non per vaga condivisione di motivi di repertorio, come la rivalità tra fiorentini e senesi o la satira anticlericale; il tema scelto da Bianca ricorda più da vicino le beffe muliebri della VII giornata, anche se non tutte le risposte firenzuolane sono rivolte a mariti o, in generale, a uomini. In generale, la *brevitas* del *fulmen* faceto trova qui una nuova forma di organizzazione, ordinata sul prototipo di quanto solitamente riservato alle novelle: non tradizionale florilegio casuale né semplice prontuario destinato all'uso, ma regolata sequenza narrativa (rimando alle ottime osservazioni di Romei 1983: 140-143), con precisi limiti di azione – il già richiamato rispetto al decoro – e specifica collocazione spazio-temporale, nel chiuso "borghese" di una camera e alla fine delle fatiche della giornata (cfr. Mauriello 2001: 105).

Ciò che questo sparuto *corpus* conferma è, in conclusione, l'istanza, sempre perseguita e più volte ribadita, di recupero e adattamento al contesto coevo del libro decameroniano attraverso il filtro della letteratura contemporanea, anche tenendo in considerazione gli sviluppi umanistici – e ciò si vedrà altresì in alcune novelle. Mentre Bembo è «tiranno nelle province altrui», odiosamente riferito culturale, Castiglione è pacificamente accolto nell'impalcatura dei *Ragionamenti* in quanto modello sociale e conversazionale: il *Cortegiano* soggiace all'affresco della «borghesia letterata» perché gli è riconosciuto un carattere normativo e perché lo si vuole ricordare anche per le tematiche su cui la brigata ragiona; pur tuttavia, con la libertà che contraddistingue l'*imitatio* firenzuolesca, esso è piegato alle esigenze dell'opera: ne fonda, di concerto con gli altri modelli, l'ossatura fondamentale, ma l'ambizione dell'autore, che vorrebbe spingersi oltre, non trova le condizioni per perseguire il progetto. Il connubio tra il municipalismo fiorentino e la letteratura cortigiana della Roma medicea non porta i benefici auspicati né alla tradizione fiorentina né agli stessi *Ragionamenti* né al suo autore (Mauriello 2001: 106): Firenzuola ci riproverà anni dopo con il *Celso*, sancendo la vittoria della conversazione sulla narrazione (si ricordi che, a metà secolo, le cornici sono ormai il punto focale di molti libri di novelle) e la pari dignità del *Cortegiano* come riferimento narrativo di fianco al *Decameron* (Russo 2012: 92), a cui sarà, in definitiva, preferita la forma "spicciolata" nelle due felici novelle pratesi.

II

CONTRIBUTI PER UN COMMENTO AI *RAGIONAMENTI*

1. *INCIPIT*, AMBIENTAZIONE, BRIGATA

L'*incipit* narrativo dei *Ragionamenti*, costituito dal proemio e dalla successiva presentazione del *locus* di ritrovo dei giovani interlocutori, è preceduto *in limine* dalla *Dedica* a Caterina Cybo, dove Firenzuola, offrendo la propria opera e invocando la topica protezione, ne indica, oltre all'occasione e alla relativa datazione (con l'incongruenza che abbiamo visto *supra*, *Introduzione*), ragioni e scopi di composizione, su cui tornerà nuovamente nei primi paragrafi introduttivi. Si tratta dunque di un caso di sdoppiamento di una medesima funzione, piuttosto che di «radicale sostituzione del *Proemio* [decameroniano] con lettere di dedica» dove tali indicazioni sono «in stretta funzione di un destinatario determinato e nominato» (Pellizzari 2014: 260), vista la compresenza di una dedica *ad personam* con la definizione di un pubblico vasto, le «valorose donne» (*Rag. I, Intr.*, 5).

Come nel *Decameron*, ci situiamo così sul primo dei quattro livelli compositivi del testo, quello extra-diegetico, dove l'autore parla di sé e dell'opera al pubblico e ne espone il significato, delimitando lo spazio del commento rispetto a quello del racconto (Picone 1986: 24-25 e 1988: 91-93). Rientra nel medesimo livello il *Proemio*, con τόποι boccacciani (tra *imitatio* ed eterodossia: cfr. *supra*, cap. II) e neoplatonici (la morte di Costanza come liberazione dell'anima: «piacque a Dio trarla di questa nostra prigionia», *Rag. I, Intr.*, 5), il quale si basa, pertanto, «on two antithetical emotions of the author – happy memory and present grief» (Riviello 1986: 39), come abbiamo avuto modo di osservare.

Con il passaggio all'introduzione del luogo e del tempo che incorniciano il dialogo Firenzuola passa al secondo livello della sua struttura, quello intradiegetico: entriamo nel dialogo che costituisce la cornice d'occasione. L'omaggio al *Decameron* risulterà evidente dalla presentazione della valle e del giardino:

Fra ' più verdi colli assai vicini a Firenze siede una valletta di spazio per ciascun verso di mille passi o poco più, gli abitatori della quale con corrotto vocabolo

la chiamano oggi Pazolatico, con ciò sia che gli antichi Pozolargo la nominassero; il cui bel seno con lento corso rigando un fiumicello, che riceve tutte le acque dei colli che la incoronano, la rende assai bella e dilettevole a' riguardanti; e alcune fonti di non picciola copia di acque abbondevoli, dove assai sovente certe pastorelle che a' piccioli greggi cercano trar la sete ragunandosi porgono altrui grandissimo disio di ferma(r)si per gustare qual cosa più diletto ne arrechi, o il dolce canto de le vaghe montanine o 'l suave mormorio delle loro onde.

Ma quello che è più bello a vedere di questo luogo sono alcuni ricchi palagi assai maestrevolmente edificati, i quali nelle cime di quei colli risedendo si vagheggiano l'un l'altro, con sommo piacere di tutti coloro che, alcuna fiata dalli cittadineschi esercizi discostandosi, ivi se ne vengono con la loro famiglia a diportarsi; dove i preziosi vini, i grani e le frutta d'ogni sorte suavissime, le fiorite erbe mosse dai venti che tutto l'anno leggermente vi spirano, i folti boschetti di sempre verdi arbuscelli ripieni, fatti studiosam(e)nte per invescare i tordi, e gli altri luoghi da cacciare e da uccellare arrecano tanto sollazo agli abitanti, che ogni altro piacevole paese posto in qual si voglia altra parte di Toscana pare men bello e men dilettevole (di) questo (*Rag. I, Intr., 9-11*).

Seguiranno nel testo altri brevi brani descrittivi dei tre prati in cui si fermeranno per introdurre il programma delle giornate (Poggio alla Scaletta), inaugurare i ragionamenti filosofici (sul monticello di Cantasoli) e dedicarsi al novellare (sulla spiaggia di Campettoli; è il luogo deputato al momento letterariamente meno impegnativo ed è, pertanto, quello dove la mano dell'uomo è meno visibile, sancendo una connessione tra la spontaneità del «rito antico» del novellare e la naturalezza di uno spazio incontaminato e nemmeno recintato: Mauriello 2004: 121).

Tornando al testo: il passo inaugurale intreccia la tradizione letteraria a precise indicazioni topografiche che Ragni è riuscito a ricostruire con attenzione, giudicandole l'aspetto di maggiore originalità della stessa cornice e dell'opera (Firenzuola 1971: 3-5), a cui l'autore avrebbe così impresso un distintivo marchio personale, magari anche memoriale, vista l'identificazione con Celso. Ciò esclude la possibilità che questo luogo rappresenti la corte di Caterina Cybo, come invece sostenuto da Tozzi (2005: 307).

Al di là della localizzazione concreta a Pozzolatico, nei pressi di Impruneta (FI), la *descriptio* si muove agilmente nell'ambito di un τόπος che, nella nostra letteratura, rimanda ai giardini Boccaccio, e in particolare alla Valle delle Donne (*Dec. VI, 18-28*), cui rinviano termini precisi («valletta» – in Boccaccio, tuttavia, non vezzeggiato –, «fiumicello», i «palagi» sulla cima dei dolci rilievi, i riferimenti ai prati fioriti, agli alberi da frutto e ai «boschetti») o allusivi

(le «sei montagnette» del *Decameron* sono diventate i «verdi colli» di Firenzuola, di numero indeterminato, ma ritratti nella medesima funzione di limite, confine naturale di un mondo separato; il «romore a udire assai dilettevole» del fiume boccacciano lascia il posto al «diletto» arrecato dal «suave mormorio delle [...] onde»); nella stratigrafia della memoria dell'autore si rinvengono, però, anche echi dagli altri due *horti* decameroniani (*Dec.* I, 90-91 e III, 5-13): oltre a simili elementi tradizionali, in parte condivisi altresì dagli *Asolani*, la presenza delle fonti (Firenzuola richiama precisamente la «fonte del Lama» in *Rag.* I, *Intr.*, 16) rimanda alla fontana del giardino della III giornata; il sintagma «preziosi vini» è ripreso da *Dec.* I, *Intr.*, 90, così come, con poche variazioni, «i folti boschetti di sempre verdi arbucelli ripieni» (da «varii albuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene»).

La novità dell'abate, però, è rappresentata dall'insistenza sulla presenza umana, conquista umanistica: qui l'uomo è in armonica e attiva comunione con il paesaggio, dalle pastorelle che si dissetano alle fonti ai «ricchi palagi» di villeggiatura e ai boschi adibiti alla caccia. Egli non è più spettatore, ma attore – già dal “prologo”; e poiché viene meno l'esigenza di palingenesi sociale che era stata imposta dalla peste, il giardino non è «luogo del privilegio» (Bàrberi Squarotti 1989²: 39), ma di semplice «diletto» e «diporto». Non si dimentichi, d'altronde, che nel *Decameron* lo spazio urbano, e dunque lo spazio dell'attività umana, è presentato sin dall'inizio in chiave negativa come luogo sconvolto dall'epidemia, la quale ha alterato tutti i rapporti civili e costretto i giovani alla fuga; inoltre, Boccaccio dà un'immagine edenica della natura, sul cui ordine non si può non vedere la mano di un artefice, che tuttavia non viene mai nominato direttamente.

Dal punto di vista stilistico, il brano dei *Ragionamenti* intensifica il ricorso all'alterazione nominale rispetto all'originale, ma riduce sensibilmente l'estensione delle descrizioni boccacciane, evitando di soffermarsi su dettagli che li erano fondamentali (ad esempio, l'enumerazione delle singole specie vegetali, che tronca il relativo simbolismo “medievale”) e imprimendo, in generale, una forte carica allusiva al processo imitativo, cosa che, come avevamo visto, contraddistingue metodologicamente la relazione con il *Decameron*: in questo modo, Firenzuola pone alquanto rapidamente all'attenzione del suo lettore il proprio modello (l'espedito, di per sé fragile, non si segnala per la propria preziosità narrativa) e ne esige il riconoscimento per sottolineare le proprie fedeltà e novità, come l'inedita presenza di greggi e pastorelle e il canto delle «vaghe montanine» (con eco sacchettiana dalla «canzonetta» *O vaghe montanine pasturelle*: Sacchetti 1990: CXXXI), compresa la preziosa cura linguistica.

L'autore prepara così il proprio *setting* di chiara ispirazione, ma la distanza temporale che lo separa dal Certaldese si misura anche sui significati del testo. L'insistenza sul confronto con il modello serve a introdurre l'aggiornamento e l'ibridazione della forma-libro e dei contenuti che abbiamo a lungo richiamato: infatti, nella Firenze umanistica i giardini erano diventati «la sede naturale dell'insegnamento neoplatonico» e «i *loci* per eccellenza dei dialoghi d'amore» (Venturi 1982: 689), una consuetudine analoga e «rivisitata» rispetto alla funzione di luogo di riunione delle Corti d'Amore del *Filocolo* (sulle diverse funzioni nelle opere boccacciane cfr. Tufano 2017: 59-60) e che, memore e forte di entrambe le esperienze, si ripropone nei *Ragionamenti*.

Dopo l'inquadramento spazio-temporale (dalla tradizionale formula di datazione, anch'essa di derivazione decameroniana, si ricava la data del 26 aprile 1523), compaiono sulla scena i protagonisti del dialogo, che si ritrovano all'ora di pranzo nel palazzo del giovane Celso, il quale aveva colto l'occasione della visita della romana Costanza Amaretta alla chiesa fiorentina della Santissima Annunziata per invitarla nella propria villa imprunetina, onde altresì soddisfare il desiderio dei parenti di ascoltarne i cortesi ragionamenti: si tratta di Bianca, Fioretta, Selvaggio e Folchetto, tutti legati da vincoli di parentela, a preservare la canonica onestà della brigata (obiettivo a cui concorre, inoltre, la scelta di pseudonimi parlanti e allusivi, assecondando una tradizione che rimonta ancora al *Decameron*: cfr. Palma 2016b: 88). La critica non ha mancato di sottolineare come la loro personalità sia appena abbozzata, affidata a pochi incisi descrittivi²⁷, ma non va dimenticato che l'autore avrebbe voluto scrivere sei giornate, arco lungo il quale la fisionomia dei singoli avrebbe potuto presumibilmente arricchirsi. Ad ogni modo, se ne possono rintracciare gli aspetti più rilevanti (su Costanza si veda *infra*), soprattutto alla luce dei loro interventi e delle canzoni che recitano a turno:

- Fioretta, sorella di Celso, sarebbe, secondo Fatini, la maschera della vera sorella di Agnolo, Alessandra, pur ammettendo che «non si sa se veramente possedesse quelle doti intellettuali di cui fa mostra nei *Ragionamenti*» (Fatini 1907: 60); giudizio forse troppo roseo, se Romei può legittimamente osservare come sia «uno di quei personaggi tipicamente 'servili' quasi del tutto votati a sostenere l'azione dialogica stimolando gli altri a parlare [...] Benché assai ciarliera resta il meno caratterizzato» (Romei 1983: 70);

²⁷ Si veda Mauriello 2001: 66-68, ma si veda, in particolare, Di Francia che, in disaccordo con Fatini («cheché ne sembri a qualche critico recente»), denuncia la piattezza di tutti gli interlocutori; in generale, il suo giudizio appare sempre fin troppo severo nei confronti di Firenzuola (cfr. Di Francia 1924: I, 602-603).

- Bianca, cognata del giovane, il cui nome ne mette in luce la ritrosia, evidente anche nelle reazioni alle discettazioni di Costanza, nei confronti di Amore, è il personaggio forse delineato con maggior cura; pur tuttavia vale anche per il nostro abate quanto osservato, a proposito delle presenze femminili nella novellistica del XVI secolo, da Pellizzari, che parla di «aggettivazione stereotipata e piuttosto ripetitiva» e di «caratteristiche caratteriali dei personaggi [che] non sembrano valicare i confini di un ormai collaudato gioco delle parti: sicché a chi, come per esempio la Bianca dei *Ragionamenti*, è timida fa da contraltare chi – Fioretta – è invece più ardita» (Pellizzari 2014: 272-273). Per Graedel le figure femminili del dialogo sono tratteggiate in maniera deludente, considerata l'attenzione verso l'universo muliebre del *Celso* (Graedel 1959: 55), ma, per quanto il giudizio sia condivisibile, rammenterei ancora che del progetto originale è stato realizzato appena un sesto (mentre il *Celso* è stato ultimato);

- Selvaggio il Plozio è «servo d'amore» e di «conciliante umore» (Fatini 1907: 61), soprattutto in ragione dei suoi interventi antifrateschi (come Dioneo, infatti, sceglie liberamente il tema della novella e ripete lo strappo alla norma in occasione delle facezie), all'infuori dei quali non incide particolarmente sul dialogo;

- Folchetto il Corfinio, il personaggio più “decameroniano” (è lui il più vicino a Dioneo, venendo peraltro definito con lo stesso aggettivo, «sollazevole»: *Rag. I, Intr.*, 37), deve molto anche al

bembesco Gismondo, che influì soprattutto sulla possibilità di farne un personaggio esemplare [...]. Folchetto risulta così antagonista emblematico della Reina, ruolo in cui è confermato da una convergenza di segnali anche a livello di comportamento e di connotazione linguistica: quanto la Reina è controllata e austera, moralista fino alla pedanteria, tanto Folchetto è corrivo nel gusto della battuta salace e dell'equivoco; come Costanza è sorvegliata nelle sue scelte linguistiche e rifugge da ogni volgarità (non per niente tocca a lei esporre la teoria del Bembo), così Folchetto si compiace di un linguaggio corposamente plebeo (Romei 1983: 71-72).

- Celso, ovvero Agnolo, è il personaggio che si espone meno, rimanendo dietro alle sue cerimonie da bravo padrone di casa; egli «non appare legato a una tematica omogenea, ma svaria con disinvoltura dalla pastorale al platonismo, dalla novella grassoccia alla disquisizione linguistica: in questo vero rappresentante della cultura composita e onnivora dell'autore» (Romei 1983: 70). Certo, avrebbe avuto occasione di comprovare al meglio

il proprio valore alla fine della seconda giornata, quando Fioretta gli impone, sostanzialmente, una dimostrazione di virtuosismo, ossia di recitare una sestina a tema amoroso «tutta di verbi nella fine di ciascun verso di tre sillabe per uno» (*Rag.* II, 6, 63), ma tale sezione non ci è pervenuta (o, più probabilmente, non è stata composta).

È, comunque, innegabile che tutti i personaggi siano funzionali al procedere del racconto, ovvero all'interesse principale dell'autore, e probabilmente è per questa ragione che essi, rispetto agli omologhi decameroniani, «sono più raffinati, più colti, più letterati» e pertanto protagonisti di «qualcosa che manca nel Boccaccio [...]: la smania dell'erudizione, lo sfoggio di dottrina filosofica e linguistica» (Ciafardini 1912b: 887), anche se di livello più divulgativo che accademico. Si tratta di un aspetto che è figlio dei tempi, si potrebbe dire, proprio di quel tessuto sociale borghese che andava assimilando e ricreando modi e temi della conversazione aristocratica.

Ma torniamo al testo. Con esplicito richiamo Costanza ammette che la brigata seguirà i passi di quella decameroniana:

Ora mi sovien, bellissime donne, e voi, leggiadri giovani, qual fusse la cagione che movesse quella bella compagnia che, secondo che pone il Boccaccio, assai lieta si passò novellando il pestifero accidente che affliggeva allor questo paese sì aspramente; ora me ne sovien, dico, perché *queste fontane, queste erbe, questi fiori, tutto questo paese par che ne invitino a fare il simigliante*; e però, quando e' vi paresse seguire in questa parte il mio consiglio, io vi diviserei di maniera la vita nostra quei pochi dì che noi facciam pensier dimorar quassù, che noi la trapassarem non con minor sollazo che si facessero coloro (*Rag.* I, *Intr.*, 18; il corsivo è mio).

Il modello è talmente noto che non servono ulteriori indugi: la somiglianza del luogo (si noti che «il simigliante» esclude «il pestifero accidente» per insistere solo sull'ambientazione e il «sollazo») conferma la strategia allusiva, condensa il riferimento e invita il lettore a seguire l'illustrazione delle attività cui i giovani si dedicheranno, dopo la veloce incoronazione dell'ospite a Reina. Anche qui i *Ragionamenti* oscillano tra l'eterodossia, «perché alla “monarchia elettiva” del *Decameron* si sostituisce il dominio assoluto di un'unica regina» (Mauriello 2001: 65; ma si potrebbe pensare a un'ulteriore suggestione bembesca, sebbene lì l'infrazione sia dovuta al ruolo storico di Caterina Cornaro), e l'ortodossia, giacché la «grillanda di fiori» donata a Costanza riprende la ghirlanda d'alloro con cui Pampinea viene incoronata nella prima giornata. Eletta regina, Costanza stabilisce le regole, sempre secondo la

codificazione decameroniana e altresì in ottemperanza a un «bisogno di armonia» (Fatini 1907: 62) delle brigate rinascimentali, dividendo la giornata in sei parti: ragionamenti filosofici, pranzo, canzoni, novelle, cena, motti di spirito²⁸.

Si può notare una preponderanza netta della letteratura come prediletta attività di svago, e mi sembra una questione che richiama per necessità, come spesso accade, il modello decameroniano. Sappiamo che per Boccaccio essa è un gioco tra gli altri, sebbene privilegiato, e che occupa una parte delimitata del giorno e della vita. Nell'*Introduzione* Pampinea indica espressamente quando è il momento di novellare (l'ora nona, cioè le tre del pomeriggio), ma lo fa ponendo l'attività in alternativa al gioco con «tavolieri e scacchieri» e sottolineando che procurerebbe piacere tanto a chi ascolta quanto a chi parla, mentre il gioco solo a chi è direttamente coinvolto; perciò la ragazza propende per la letteratura, più adatta a quelle ore calde. Pari dignità in teoria, ma preferenza dovuta alla situazione pratica (si veda a riguardo Picone 1993: 14-16). In Firenzuola Costanza propone un programma serrato, che non conosce più alternative e in cui la letteratura occupa, sotto varie forme, quattro dei sei momenti in cui viene divisa la giornata (ragionamenti, canzoni, novelle, motti; gli altri due sono pranzo e cena, ovvero le pause). L'assertività della Reina sottende una sorta di coincidenza tra letteratura e vita, mentre l'unica tra le altre attività ludiche (la musica, con ennesimo richiamo boccacciano) funge da semplice accompagnamento del pranzo; tale coincidenza è permessa dall'occasione oziosa, votata al *sollazo* ma anche al desiderio di tutti gli intervenuti di *udir ragionare* la romana Costanza.

Come rilevato opportunamente da Mauriello, le attività organizzate dalla Reina alternano chiasticamente fatiche e svaghi, seguendo

un significativo meccanismo di salite e discese. La lunga discussione sull'amore platonico si svolge, infatti, in un prato ombreggiato posto sulla sommità di un monticello, dove la brigata si reca allo spuntare del sole [...]. Anche per i «ragionamenti» del pomeriggio e della sera, come per le sei canzoni, [...] si sceglierà come sfondo un luogo elevato; la casa di Celso, dove i giovani si spostano, è posta, infatti, su un colle [...]. La valle è destinata, invece, all'esercizio del novellare [...]. Collocati nel giusto ordine gerarchico, l'elemento trattatistico e quello narrativo

²⁸ Fa sorridere l'annotazione di Di Francia, che lo descrive come un «rigido programma, più conveniente alla monastica disciplina d'un convento o a quella militare d'una caserma, che ad una brigatella di gente allegra, che voglia divertirsi» (Di Francia 1924: I, 602).

possono dunque convivere, permettendo ai *Ragionamenti* di scorrere sul doppio binario della tradizione e della modernità (Mauriello 2001: 74-76).

Di ispirazione trattatistica, difatti, possiamo parlare sin da adesso, a proposito dell'articolata sezione numerologica sul sei, cifra che pone Costanza all'ombra della Laura petrarchesca e che, come già detto, richiama la brigata degli *Asolani*. La Reina si profonde lungamente tra calcoli complessi, significati religioso-matematici e simbologie personali per giustificare la suddivisione del programma giornaliero, dando una prima prova di erudizione (rimando alla perizia con cui Romei 1983: 55-63 ha individuato le più che plausibili fonti di questo passo: il *De civitate Dei* di Agostino, i *Commentarii in Somnium Scipionis* di Macrobio, il *De institutione arithmetica* di Severino Boezio, il *De harmonia mundi* di Francesco Giorgio Veneto; senza dimenticare quanta importanza dal Medioevo in avanti si fosse riservata alla numerologia). La solennità del momento viene, però, volutamente abbassata di tono da Folchetto e Selvaggio con i loro ridanciani interventi:

Folchetto il Corfinio, che lo un de' tre giovani era, come quello che naturalmente era molto sollazevole, poi che la Reina taceva, voltosi verso le donne sogghignando disse:

— Deh, come ho io fatto bene a non ci menar la mia moglie, come volevate voi altre che io facesse; ché noi saremmo stati sette e alle sue cagioni averemmo perduto così fatta ventura; io sapeva ben, io, ch'ella era così strana e così ritrosa ch'ella ci avrebbe guasto ogni nostro disegno. [...]

— Fussinci pur venuti tramendoi — soggiunse Selvaggio il Plozio, che il terzo giovane era, — che e' non ci averebbeno fatto sconcio alcuno, perciocché io so bene che alla nostra Reina non sarebbe mancato che dire sopra il numero di sette (*Rag. I, Intr.*, 37-39).

La risposta di Selvaggio sembra poter avere un doppio piano di lettura: l'occasione ha, sì, fornito a Costanza lo spunto per sciorinare la propria erudizione numerologica, ma questa non sarebbe mancata nemmeno in un'altra circostanza, per cui, non a torto, ci si potrebbe vedere un affondo, fra il serio e il faceto, alla vacuità di certe, speciose discettazioni, che si rivelano fini a sé stesse, come la risposta di Folchetto aveva già reso abbastanza manifesto. L'ossessione numerologica, benché religiosamente giustificata, viene pertanto avversata da parte della brigata e altresì contraddetta dal numero di poesie, che sono sette: sarebbero tutti indizi di quell'atteggiamento ironico e dissacratorio dell'opera individuato da Scarci (1988: 34-35), secondo cui, in definitiva, la numerologia viene respinta *in toto* perché renderebbe

l'opera schematica e prevedibile, al contrario della realtà cui Firenzuola si ispira. Invero le poesie sono, sì, sette, ma la prima ed extravagante sestina di Celso si colloca al di fuori della prima giornata vera e propria, nella fase di preliminare organizzazione che segue l'arrivo dei giovani a Pozzolatico: perciò non la vedrei come infrazione dello schema, che infatti non subisce *défaillances* nel suo corso, e limiterei la portata sicuramente dissacratoria del passo alle sole risposte dei giovani, in linea con la maschera di Dioneo che "indossano" in condivisione e con l'atmosfera di intrattenimento che l'opera intende così perseguire (cfr. Riviello 1986: 61).

2. COSTANZA AMARETTA²⁹

La Reina, dopo aver apprezzato, insieme agli altri giovani, la sestina di Celso – recitata su iniziativa della stessa Costanza, che ha ricordato le piacevoli giornate romane in cui l'amico e amante aveva già declamato i propri versi assaporando, come allora, del cacio marzolino, che qui assume quasi la funzione di correlativo oggettivo – e aver dato appuntamento alla brigata per la mattina seguente, inaugura la prima giornata del suo programma narrando ai presenti la propria storia (*Rag. I, Intr.*, 50-58), dai natali romani alla parentela con l'ospite fiorentino fino al lamento per l'infelicità matrimoniale (nozze combinate con un «avaro venditor di leggi») e l'intervento salvifico di Amore, che le permette di innamorarsi dello stesso Celso: il τόπος della «malmaritata» subisce, dunque, una variazione, con la donna che corona un processo di "elevazione" consumando, di fatto, un adulterio. Il passo prelude alla successiva sezione sulla teoria d'amore platonica.

Nelle opere romane Costanza viene celebrata come figura di donna di nobili natali, dalle maniere cortesi, versata nelle lettere e nella filosofia, abile conversatrice; a lei si dovrebbe altresì l'esortazione allo scrittore ad intraprendere la carriera letteraria, quasi una "conversione" dalle leggi al bello, considerati i suoi studi giuridici³⁰. Sulla sua esistenza storica non esistono prove concrete né l'autore soccorre il lettore in tal senso. Fatini (1907: 9-10) si mostra sicuro della volontà di Firenzuola di celare sotto un *senhal* una donna realmente vissuta, ma non fornisce prove concrete a riguardo, e pertanto rimane una, comunque ipoteticamente condivisibile, suggestione; Ragni (in Firenzuola 1971: XXXII) e Romei (1983: 10), tra gli altri, si sono mostrati più temperati e hanno

²⁹ Avevo già discusso alcuni aspetti della figura di Costanza in Privitera 2023.

³⁰ Questi riferimenti si colgono, oltre che nei *Ragionamenti*, nell'*Epistola in lode delle donne*, in alcune delle *Rime* e nel X libro dell'*Asino d'oro*.

risolto la questione in una sospensione del giudizio che, tuttavia, contiene *in nuce* gli elementi per propendere in maniera più risoluta verso la considerazione della donna quale figura (o, tutt'al più, trasfigurazione) iperletteraria, dall'opacità di riferimenti e riscontri concreti alla frequenza di τόποι tradizionali – la «malmaritata», la «donna valorosa» che lascia l'ago e il fuso per abbracciare le lettere (qui l'eredità boccacciana è limpidissima), il ruolo di ispiratrice, i componimenti in suo onore in vita e in morte, la sua responsabilità nella predetta “conversione”, i suoi natali romani seppur da famiglia fiorentina, quasi a sintetizzare quel percorso culturale vissuto dallo stesso autore che trova proprio nei *Ragionamenti*, risalenti giustappunto al periodo dei pontefici di casa Medici, una compiuta manifestazione: elemento, quest'ultimo, a nostro avviso tra quelli decisivi per scacciare dubbi sulla sua (in)consistenza storica, perché inietta nell'impasto di ingredienti tradizionali una componente autobiografica.

Come abbiamo visto, Firenzuola introduce Costanza sin dal proemio della prima giornata, dove emerge già l'allusione contenuta nel suo nome fittizio, l'«amarissima dolcezza» (*Rag. I, Intr.*, 4) in cui Agnolo vive ricordandola e adempiendo al desiderio che la donna ha espresso, ossia che fosse lui a mettere per iscritto le conversazioni fra lei e i giovani avvenute a Pozzolatico non molto tempo addietro, mentre la *costanza* si riferirebbe all'amore da lui provato tanto in vita quanto dopo la dipartita di lei: un «nome postumo» (Romei 1983: 69), dunque. Dalle prime pagine la preziosa ospite si configura subito quale polo attrattivo per tutti i componenti della brigata, che accorrono in casa di Celso proprio per sentirla parlare, data la fama di saggezza ed eloquenza di cui godeva – difatti Fioretta così risponde al suo proposito di «favellar d'Amore»: «Sapete voi quando ci rin crescerete? [...] Quando voi ci farete carestia delle vostre parole» (*Rag. I, Intr.*, 58), sancendo la necessità fisica dell'ascolto, quasi un bisogno primario per i presenti. La stessa fanciulla interverrà poco dopo con un'altra metafora desunta dal campo semantico del cibo, riferendosi alla difficoltà dell'argomento affrontato da Amaretta come ad un «biscotto» da «rammorbidire» (*Rag. I, Intr.*, 65).

Il profilo della donna conferma il suo alto tasso di letterarietà se si richiamano alla mente i principali modelli firenzuoleschi analizzati in precedenza: la trasparenza del consueto riferimento boccacciano si arricchisce del modello castiglionesco e di suggestioni neoplatoniche nel passo con cui l'autore presenta l'amata al suo pubblico, da mettere in relazione con quanto Giuliano de' Medici, nel III libro del *Cortegiano*, espone in merito alla «donna di palazzo».

Oltre a menzionare la necessaria bellezza esteriore, «perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza» (*Cort. III, 4*), i nobili natali, la grazia e il gentile portamento,

così Giuliano, in un passo esemplare, delinea ulteriormente il ritratto femminile, partendo da una fondamentale caratteristica, l'«affabilità piacevole»:

Dico che a quella che vive in corte parmi convenirsi sopra ogni altra cosa una certa affabilità piacevole, per la quale sappia gentilmente intertenere ogni sorte d'omo con ragionamenti grati ed onesti, ed accomodati al tempo e loco ed alla qualità di quella persona con cui parlerà, accompagnando coi costumi placidi e modesti e con quella onestà che sempre ha da componer tutte le sue azioni una pronta vivacità d'ingegno, donde si mostri aliena da ogni grosseria, ma con tal maniera di bontà, che si faccia estimar non men pudica, prudente ed umana, che piacevole, arguta e discreta; e però le bisogna tener una certa mediocrità difficile e quasi composta di cose contrarie, e giunger a certi termini a punto, ma non passargli. Non deve adunque questa donna, per volersi far estimar bona ed onesta, esser tanto ritrosa e mostrar tanto d'abborrire e le compagnie e i ragionamenti ancor un poco lascivi, che ritrovandovisi se ne levi; perché facilmente si poria pensar ch'ella fingesse d'esser tanto austera per nascondere di sé quello ch'ella dubitasse che altri potesse risapere; e i costumi così selvaticchi son sempre odiosi. Non deve tampoco, per mostrar d'esser libera e piacevole, dir parole disoneste, né usar una certa domestichezza intemperata e senza freno e modi da far creder di sé quello che forse non è; ma ritrovandosi a tai ragionamenti, deve ascoltarli con un poco di rossore e vergogna (*Cort.* III, 5).

E similmente, rispondendo poco dopo a Gasparo Pallavicino, suo “antagonista”:

Voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare; accompagnando con quella discreta modestia e col dar bona opinion di sé ancora le altre avvertenze che son state insegnate al cortegiano. E così sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima; ed intertenerà accomodatamente e con motti e facezie convenientia lei ogni persona che le occorrerà (*Cort.* III, 9).

La nostra Reina, da subito presentata come «donna e per una singular bellezza e infinite virtuti rarissima» (*Rag.* I, *Intr.*, 12), come già rilevato s'impone come faro della conversazione tra i membri della brigata, illustrando con la propria «affabilità piacevole» quanto osservato dal Magnifico: oltre a stabilire le regole, Costanza proporrà argomenti di dialogo, scioglierà dubbi, ne solleverà degli altri, sempre con gratitudine e nel rispetto

tanto della decenza³¹ quanto della «mediocrità», ossia mantenendosi lontana dagli eccessi. In particolare, ella dimostra questa istanza in un ultimo ammonimento prima del passaggio alle novelle:

Discretissimi giovani, e voi, oneste donne, ancor che io non vogli ristriungere in parte alcuna il campo per lo quale voi avete a correr con le vostre novelle, niente di meno io non resterò pregarvi che non corriate così a briglia sciolta che alla onestà di voi donne e alla gentileza di voi uomini si disconvenga. E ben che io sappia che nelle novelle si ragioni per lo più di accidenti amorosi, dove assai sovente accade dir le sconce cose, tutto ciò il dire il medesimo con parole rimesse o con soverchio liberali dà assai manifesto segno chente sia dentro lo animo di quello che llo dice; e finalmente dove è donne non sta bene parlare stoicamente. (*Rag. I, Intr.*, 191-192)

Tale appello alla moralità, al rispetto dei costumi degni di gentiluomini e gentildonne, verrà soventemente disatteso, ma alla luce della stessa natura della novella, che facilmente si presta ad argomenti più scabrosi, come rilevato da lei stessa in questa premessa; a testimonianza, comunque, della corrispondenza con quanto esposto da Castiglione, difficilmente Costanza, nei commenti che seguono di volta in volta le narrazioni, aborrisce per passaggi più o meno lascivi (e lo stesso vale per gli altri personaggi femminili), e si potrà notare in séguito che

s'il ne fait aucun doute que certains jugements sont sans appel, on peut tout de même se demander si les remarques sur la moralité douteuse de certains personnages et les manifestations offusquées qui s'élèvent à la fin de quelques nouvelles (notamment I, 2 et I, 5) ne sont pas là pour la forme et pour préserver, aux yeux du lecteur, la vertu de la *brigata* (Laroche 2006: 203).

La capacità di «gentilmente intertenere ogni sorte d'omo con ragionamenti grati ed onesti» travalica altresì in Firenzuola la destinazione di un uditorio solo maschile, dacché Amaretta conversa con due fanciulle e tre giovani uomini. Ed ancora sull'importanza della conversazione si leggano i ringraziamenti della Reina per l'elezione e l'ospitalità, che ella

³¹ «E cenato che noi averemo, metteremo in campo alcuni ragionamenti così piacevoli, che a noi non si disconvenghino che donne semo, e a voi uomini non paia che 'l troppo licenzioso vino gli abbia insegnati» (*Rag. I, Intr.*, 25).

intende ripagare con le sue tanto desiderate parole (cfr. *Rag. I, Intr.*, 21-22). Il confronto si rivela ulteriormente proficuo perché tra le caratteristiche più importanti attribuite alla «donna di palazzo» si trovano gli inviti a non offendere l'interlocutore, a non parlare di argomenti che sfuggano alla propria comprensione e ad affrontare conversazioni basate sulla conoscenza di chi ascolta:

E perché le parole sotto le quali non è subietto di qualche importanza son vane e puerili, bisogna che la donna di palazzo, oltre al giudizio di conoscere la qualità di colui con cui parla, per intertenerlo gentilmente, abbia notizia di molte cose; e sappia parlando elegger quelle che sono a proposito della condition di colui con cui parla e sia cauta in non dir talor non volendo parole che lo offendano. [...] Non mostri inettamente di saper quello che non sa, ma con modestia cerchi d'onorarsi di quello che sa, fuggendo, come s'è detto, l'affettazione in ogni cosa (*Cort. III, 6*).

E l'abate non solo attribuisce queste peculiarità a Costanza, ma si preoccupa di indicarne i limiti di conoscenza e azione in diverse circostanze: ella, sì, ha diritto (e primazia, in questo) di parola, che sarebbe stato anche di scrittura se non fosse deceduta, e rappresenta il personaggio dominante della cornice – ma non quello «culturalmente egemone», come giustamente chiosa Romei rispetto a quanto esposto da Ragni:

“Il Firenzuola avrebbe trasferito a Pozzolatico, ridimensionandole certo, le discussioni cui aveva assistito e probabilmente partecipato nei giorni dell'Accademia romana e nel corso delle riunioni intellettuali così frequenti nella capitale, facendone interlocutori [...] alcuni giovani provinciali, che amano infatti, come tali, ascoltare le dissertazioni, talora anche pedanti, di Costanza Amaretta, romana, che assume talvolta l'atteggiamento di chi reca loro le 'novità' di cui si parla e si discute negli ambienti romani” (op. cit., pp. 5-6). Le 'novità' elargite da Costanza, romana (a proposito, di che era 'capitale' Roma nel 1525?), a quei 'provinciali', fiorentini, sarebbero: il platonismo, la questione della lingua, la disputa dell'imitazione... Quanto all'Accademia Romana, mi riesce difficile credere che si perdesse a discettare del significato di spigolista e del sillabismo di chiunque (Romei 1983: 69, nota 32).

Anche perché Costanza, lungi dall'essere «una figura di donna troppo pesante e massiccia, che sdottoreggia pedantesca e indifferentemente su qualunque argomento [...] senza però dimostrare mai di avere un'anima e d'essere dotata di vero sentimento od immaginazione» (Di Francia 1924: I, 603), pur vestendo i possenti abiti regali imposti dal ruolo e pur non rappresentando un personaggio particolarmente dinamico nell'economia della narrazione, è consapevole di non avere competenza su tutto, e difatti i territori in cui ella abbandona la propria posizione preminente per assumerne una subalterna saranno quelli di specifica competenza toscana, «soprattutto nelle discussioni linguistiche, quando il Firenzuola ne sottolinea negativamente l'origine romana» (Romei 1983: 69). I casi di sicuro valore esemplare sono rappresentati dalle discussioni sull'uso della parola «stento» in poesia e sul significato del termine «spigolista» (che abbiamo già visto *supra*); nel primo, in particolare, Costanza, in quanto forestiera, diviene portavoce delle posizioni bembiane, mentre Firenzuola le contrappone Fioretta, che ha impiegato il termine predetto in una canzone, suscitando prima i dubbi di Amaretta, la quale, infine, rimarrà in silenzio dopo aver ascoltato la spiegazione della giovane in difesa dell'innovazione lessicale, ancora assecondando lo spirito delle prescrizioni castiglionesche: «Aveva imposto fine Fioretta con queste parole al suo ragionare, quando la Reina, non vedendo forse da reprimere, senza altro dire impose a Celso che seguitasse con la sua canzone» (*Rag. I, Intr.*, 164).

Costanza rappresenta, insomma, l'ideale sintesi delle istanze perseguite da Firenzuola nella costruzione della propria opera, di cui è vero simbolo: certamente da un punto di vista sociale, perché, creando un ponte con il mondo aristocratico del *Cortegiano*, permette alla «borghesia letterata» di ritrovare nel testo le proprie ambizioni culturali, come si è spesso ribadito; ma anche da un punto di vista squisitamente letterario, vista la confluenza, nel suo personaggio, di tradizioni medievali (Boccaccio, nonché Dante e Petrarca) e rinascimentali (Castiglione, per l'appunto, che conferma quel ruolo “normativo” già messo in luce). Ella stessa può essere ritenuta emblema dell'ispirazione letteraria e dell'idea di letteratura dell'autore – perlomeno fino all'improvvisa interruzione dell'avventura vaticana, dovuta, soprattutto, alla malattia e al sacco di Roma – e, naturalmente, delle sue ambizioni personali, nel già richiamato incontro fra la città natale e la città ospitante.

Eppure, rispetto alle indicazioni di Giuliano de' Medici la Reina “deroga” a proposito del matrimonio, ma il racconto dell'infelicità delle nozze combinate dalla famiglia con un avvocato e della platonica, felice relazione adulterina con Celso assume un significato più chiaro proprio

in confronto allo scambio, ancora nel *Cortegiano*, tra Federico Fregoso, cui Firenzuola si mostra più vicino, e Giuliano, più morigerato³²:

Rispose allora messer Federico ridendo: «Questa vostra opinion, signor Magnifico, mi par molto austera, e penso che l'abbiate imparata da qualche predicator, di quelli che riprendon le donne innamorate de' secolari per averne essi miglior parte; e parmi che imponiate troppo dure leggi alle maritate, perché molte se ne trovano, alle quali i mariti senza causa portano grandissimo odio e le offendono gravemente, talor amando altre donne, talor facendo loro tutti i dispiaceri che sanno immaginare; *alcune sono dai padri maritate per forza a vecchi, infermi, schifi e stomacosi, che le fan vivere in continua miseria*. E se a queste tali fosse licito fare il divorzio e separarsi da quelli co' quali sono mal congiunte, non saria forse da comportar loro che amassero altri che 'l marito; ma quando, o per le stelle nemiche, o per la diversità delle complessioni, o per qualche altro accidente, occorre che nel letto, che dovrebbe esser nido di concordia e d'amore, sparge la maledetta furia infernale il seme del suo veneno, che poi produce lo sdegno, il sospetto e le pungenti spine dell'odio che tormenta quelle infelici anime, legate crudelmente nella indissolubil catena insino alla morte, perché non volete voi che a quella donna sia licito cercar qualche refrigerio a così duro flagello e dar ad altri quello che dal marito è non solamente sprezzato, ma aborrito? Penso ben che quelle che hanno i mariti convenienti e da essi sono amate, non debbano fargli ingiuria; ma l'altre, non amando chi ama loro, fanno ingiuria a se stesse.» «Anzi a se stesse fanno ingiuria amando altri che il marito,» rispose il Magnifico. «Pur, perché molte volte il non amare non è in arbitrio nostro, se alla donna di palazzo occorrerà questo infortunio che l'odio del marito o l'amor d'altri la induca ad amare, *voglio che ella niuna altra cosa allo amante conceda eccetto che l'animo*; né mai gli faccia dimostrazion alcuna certa d'amore, né con parole, né con gesti, né per altro modo, tal che esso possa esserne sicuro» (*Cort.* III, 56; corsivi miei).

Quest'ultima osservazione, che diverge rispetto alla storia di Amaretta, è altresì utile per riflettere, infine, sull'atteggiamento di Firenzuola nei confronti delle donne, che potrebbe, altresì alla luce delle altre opere – su tutte il *Celso* – essere definito «filogino».

³² Sulla morale di Castiglione e le sue difficoltà nel conciliare l'uguaglianza di opinione a proposito del comportamento matrimoniale di uomini e donne cfr. Scarpati 1992: 535-537.

Nel caso specifico, infatti, Costanza detiene un potere che non deriva dalle necessità dell'ambiente in cui si ritrova e dei suoi attanti, come viene osservato, invece, nel *Cortegiano* da Cesare Gonzaga:

Come corte alcuna, per grande che ella sia, non po aver ornamento o splendore in sé, né allegria senza donne, né cortegiano alcun essere aggraziato, piacevole o ardito, né far mai opera leggiadra di cavalleria, se non mosso dalla pratica e dall'amore e piacer di donne, così ancora il ragionar del cortegiano è sempre imperfettissimo, se le donne, interponendovisi, non danno lor parte di quella grazia, con la quale fanno perfetta ed adornano la cortegiania (*Cort.* III, 3).

In altri termini, la presenza delle donne a corte è “funzionale” alle attività maschili, come dimostra lo stesso III libro, in cui le signore presenti non intervengono se non per asserire e confermare quanto, a loro proposito, dicono gli uomini. Anche il tono con cui la conversazione procede è caratterizzato dal campo semantico dell'imposizione da parte di un sesso sull'altro, ad esempio attraverso l'uso frequente dei verbi «volere» e «dovere» e l'insistita idea della figura femminile come esecutrice delle prescrizioni maschili (cfr. Finucci 1989).

Firenzuola si pone su un piano diametralmente opposto: la sua Amaretta è figura egemone e colta, e ha diritto di parola e multidisciplinare competenza non per rispondere al desiderio altrui né perché subordinata ad un'autorità, ma in ragione di un'intima convinzione dello stesso autore, come si legge nella sua *Epistola in lode delle donne* a Tolomei: «Dico adunque che essendo le virtù dello animo della donna venute con uguale simiglianza da una medesima cagione <di quella dell'uomo,> che egli è necessario che elle produchino e' medesimi effetti» (Firenzuola 2024: 95).

3. RAGIONAMENTI D'AMORE

La «storia di Costanza», come si diceva, apre, a partire dalla sua infelicità da «malmaritata», una corposa sezione sull'amore. Essa si segnala, come e più dell'esposizione cabalistica sul numero sei, come uno di quegli spunti di tono “trattatistico” che informano la cornice dialogica dei *Ragionamenti* e concorre, dunque, alla definizione di quel doppio binario tradizione-modernità che si è indicato come anima dell'opera firenzuolesca.

L'argomento non è certamente rivoluzionario e, come abbiamo avuto modo di sottolineare, non lo è nemmeno il contenuto, giacché Firenzuola, attraverso i suoi personaggi, non fornisce alcun contributo di rilevante novità, limitandosi semmai a presentare una visione

d'insieme della ben nota teoria platonica dei due Amori e delle due Veneri, la celeste e la terrestre (ossia Urania e Pandemia)³³, già al centro degli *Asolani* di Pietro Bembo (III libro) e, in generale, del pensiero umanistico, la cui *summa* è *El libro dell'Amore* di Marsilio Ficino (1469), al quale «si deve, oltre la prima traduzione e il primo commento moderno dei dialoghi platonici, anche l'invenzione dell'espressione, altrettanto popolare e fortunata quanto ingannevole ed equivoca di "amore platonico"» (Corradi 1977: 414), senza dimenticare che Castiglione dedicherà a questo tema gli ultimi capitoli del IV libro del *Cortegiano*, affidandone l'esposizione proprio, appunto, a Bembo.

Dei «dui Amori» Costanza sceglie di soffermarsi su quello sensuale, indipendente dalla ragione e dominato dall'istinto, che viene giudicato in maniera assai negativa perché foriero di abbruttimento dell'uomo nel privato e nel sociale, tant'è che «non vogliono che si chiami amore, ma più tosto uno immoderato fuoco acceso con l'esca della nostra libidine» (*Rag. I, Intr.*, 59). Tuttavia, esiste un possibile risvolto positivo nella questione, il matrimonio, il cui indispensabile prerequisito è la bellezza:

[...] questo fuoco acceso dalla natura ci riscalda più temperatamente e più ragionevolmente; imperciò che regnando negli uomini un natural desiderio, come regna similmente in tutte le cose animate, di generar simili a loro, avviene che la donna, avendo solamente rispetto a questo fine, pone amore allo uomo e lo uomo alla donna; del quale amore ne nasce un congiugnimento e di quello tale congiugnimento si creano i figliuoli. Ma perciò che Amore, sia quale esser voglia, secondo la opinione di tutti i filosofi e secondo che si vede esser vero per cotidiana esperienza, si diletta grandemente della bellezza, né mai senza la sua compagnia cammina di buona voglia, perciò si vede ogni dì che in questo tale congiugnimento si desidera la bellezza (*Rag. I, Intr.*, 61-62).

Segue una più rapida esposizione dell'amore celeste, il quale,

lasciando il corpo da canto come cosa terrena, drizza la industria sua nello animo, come cosa celeste e creata a simiglianza del suo Fattore; e congiungendolo con quello della cosa amata, fa nascere quel desiderio delle virtù che io, parlando di me, vi ragionava di sopra. E perché questo cotale amore nasce da bellezza di animo

³³ Ma Seroni, (in Firenze 1958: 32) è sicuro della derivazione del mito dall'*Apologia* di Apuleio (pg. XII), dove si distingue la «gemina Venus» in «vulgaria» e «caeles».

e la bellezza dello animo è la virtù e la virtù è buona e celeste; perciò egli è buono e celeste, né puote essere altrimenti già mai (*Rag. I, Intr.*, 63).

Il doppio riferimento alla bellezza suscita i dubbi di Fioretta, che vorrebbe perseguire l'amore spirituale e che, pertanto, si chiede come mai dovrebbe cercare nell'amato la bellezza del corpo, che viene «lasciato da canto come cosa terrena», e perché non potrebbe rivolgerlo ad una bella donna piuttosto che ad un uomo, certamente più minaccioso per la sua «onestà». La risposta della Reina è bipartita: la bellezza del corpo è requisito necessario, giacché «e' par che e' sia da credere che nello organo bello abiti bello animo, dove che nel brutto dirà ciascuno dovervi essere animo non bello» e «avendo lo animo bello a far le operazioni secondo la sua bellezza, e' gli è da immaginare che egli le faccia molto migliori se l'organo istrumentale è bello e bene organizzato che egli non farà cor uno di minor bellezza e di minor perfezzione» (*Rag. I, Intr.*, 69-70): dunque la bellezza interiore andrà ricercata solo in persone di bell'aspetto; inoltre, l'amore eterosessuale è l'unico possibile perché "naturale", e a sostegno di questa tesi viene citata la storia del monte Asinaio, nei pressi di Firenze, che, tra gli altri, era stata narrata da Boccaccio nell'introduzione alla IV giornata del *Decameron*³⁴: la diretta citazione, che ancora una volta fa leva sulla chiara conoscenza del modello, è uno di quegli «accenni realistici» in virtù dei quali «a differenza dei veri trattatisti, la discussione assume uno spiccato carattere realistico, che trasporta la conversazione dalle astruserie dei neoplatonici a questioni essenzialmente pratiche» (Fatini 1907: 63), obiettivo cui concorrono altresì gli interventi dei giovani della brigata, ulteriore conferma di quanto l'opera sia lontana dal voler fornire un'esposizione sistematica della dottrina neoplatonica e, piuttosto, vicina ad un «platonismo, che tien conto della realtà, ed è pronto a compromessi, qualche volta curiosi, e non privi d'una tal quale ipocrisia» (Tonelli 1933: 191).

Si può, a tal proposito, notare una certa somiglianza tra il discorso di Costanza e alcuni

³⁴ Filippo Balducci, rimasto vedovo, porta con sé il figlioletto a vivere in penitenza ed isolamento sul monte; quando, diciottenne, il ragazzo visita per la prima volta Firenze con il padre e si imbatte in un gruppo di fanciulle, sente montare dentro di sé il desiderio, dovuto alla loro bellezza, e chiede che cosa siano. Definite «mala cosa» per dissuaderlo, Filippo dice al ragazzo si tratti di «papere», ma ciò non basta a far desistere il giovane, prova dell'onnipotenza della «natura»: si veda *Dec. IV, Intr.*, 12-29. Interessante notare che l'episodio viene richiamato anche in *Asolani II, XXIV*, quando Gismondo si rivolge così a Berenice: «Ma io non vi veggio già così fiera nel volto, se voi non m'ingannate, anzi mostrate voi d'essere la più dolce cosa e la più piacevole che mai fosse. E certo sono che, se il romitello del Certaldese veduta v'avesse, quando egli primieramente della sua celletta uscì, egli non avrebbe al suo padre chiesto altra papera da rimenarne seco e da imbeccare che voi».

luoghi degli *Asolani*, in particolare del III libro, incentrato sull'amore platonico: Lavinello, correggendo la posizione di Gismondo, totalmente votato ai sensi, aveva affermato che «il buono amore» è «di bellezza disio», definendo quest'ultima come «una grazia che di proporzione e di convenienza nasce e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa e più vaghi, e è accidente ne gli uomini non meno dell'animo che del corpo» (*Asolani* III, VI), esprimendosi similmente a quanto farà la Reina in Firenzuola; successivamente, però, riferendo dell'incontro con il saggio eremita, egli stesso fornisce una più accurata definizione, datagli dal saggio: «Non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio; e la vera bellezza non è humana e mortale, che mancar possa, ma è divina e immortale» (*Asolani* III, XVII). Dal confronto emerge l'assenza, nei *Ragionamenti*, del sostrato filosofico di cui il platonismo bembesco si nutre (ma la maggioranza degli argomenti trattati trovano reale profondità in Ficino, cui si ispirano, ma che entrambi tendono a semplificare), e dunque la conferma della sua natura compilativa, quasi "di maniera", più che speculativa; solo alla fine di questa discussione verrà fatto un accenno, niente di più, metafisico, trattando delle differenze con l'amicizia: «È la amicizia sempre fra la creatura e la creatura, dove che amore è eziandio fra la creatura e 'l creatore; e cominciando in Dio e passando in noi e di nuovo ritornando in Dio come per un cerchio, ci mostra parte delle sue bellezze, mostrandole ce le fa amare, amandole ce le fa piacere, e piacciendoci ci fa partecipe in terra delle cose del cielo» (*Rag. I, Intr.*, 114). Ma è solo un'allusione, appunto: «La soluzione ultima del platonismo, che in un mistico progresso dovrebbe condurre di grado in grado alla contemplazione e all'amore dell'eterna bellezza e bontà, è mantenuta dal Firenzuola decisamente in ombra: l'amore "celeste", benché casto e intellettuale, resta per lui un rapporto esclusivo tra uomo e donna» (Romei 1983: 77). Più vicino al Nostro sembra, invero, il Bembo del *Cortegiano*³⁵:

Ma parlando della bellezza che noi intendemo, che è quella solamente che appar nei corpi e massimamente nei volti umani e move questo ardente desiderio che noi chiamiamo amore, diremo che è un influsso della bontà divina, il quale, benché si spanda sopra tutte le cose create come il lume del sole, pur quando trova un volto

³⁵ Per una visione d'insieme delle differenze tra lo spirito degli *Asolani* e i discorsi affidati a Bembo nel trattato di Castiglione alla luce di questa notazione cfr. Di Giulio 1996: 256-257.

ben misurato e composto con una certa gioconda concordia di colori distinti ed aiutati dai lumi e dall'ombre e da una ordinata distanza e termini di linee, vi s'infonde e si dimostra bellissimo, [...]; onde piacevolmente tira a sé gli occhi umani e per quelli penetrando s'imprime nell'anima, e con una nova suavità tutta la commove e diletta, ed accendendola da lei desiderar si fa. Essendo adunque l'anima presa dal desiderio di fruir questa bellezza come cosa bona, se guidar si lassa dal giudizio del senso incorre in gravissimi errori e giudica che 'l corpo, nel qual si vede la bellezza, sia la causa principal di quella, onde per fruir la estima essere necessario l'unirsi intimamente più che po con quel corpo; il che è falso; [...] onde il piacer che ne segue esso ancora necessariamente è falso e mendoso (*Cort.* IV, 52).

E ancora:

[...] dico che da Dio nasce la bellezza ed è come circolo, di cui la bontà è il centro; e però come non po essere circolo senza centro, non po esser bellezza senza bontà; onde rare volte mala anima abita bel corpo e perciò la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca e nei corpi è impressa quella grazia più e meno quasi per un carattere dell'anima, per lo quale essa estrinsecamente è conosciuta, come negli alberi, ne' quali la bellezza de' fiori fa testimonio della bontà dei frutti; e questo medesimo interviene nei corpi, come si vede che i fisionomi al volto conoscono spesso i costumi e talora i pensieri degli omini (*Cort.* IV, 57).

Tornando al testo firenzuolesco, le obiezioni non sono terminate: Fioretta, infatti, ha sempre sentito parlare dell'amore indivisibile, dunque perché la Reina accenna – peraltro per esperienza personale – alla possibilità di rivolgerlo a più uomini? Costanza espone, allora, la teoria del «doppio amore»: se l'amore sensuale è per il marito, l'amore celeste sarà un dono per «qualcuno che lo accetti e lo abbia caro, laonde io possa, se mai tempo o onesta cagion ne darà luogo, parlar con lui della virtù; che si debba far per acquistarla; che sia onorevole a gentil donna e ciò che faccia chiaro leggiadro giovane?» (*Rag.* I, *Intr.*, 81), dal momento che difficilmente tali qualità si ritrovano nell'uomo a cui si è legate per via del matrimonio: questa, dunque, la giustificazione “filosofica” dell'adulterio; un adulterio chiaramente non consumato, giacché non contempla i sensi, ma necessario perché «la ruggine non [...] roda» (*Rag.* I, *Intr.*, 81) l'animo della donna e perché l'amore nobilita e raffina, τόπος di ascendenza stilnovistica qui corroborato da un altro celebre esempio decameroniano, Cimone (*Dec.* V, 1). Pur nella sua forte letterarietà, questa sezione è abbastanza peculiare rispetto al resto perché l'infelicità

matrimoniale veniva solitamente esclusa dalla trattatistica amorosa di ambito neoplatonico, visto proprio che si parla piuttosto di un «amore di elezione, che spesso comporta la teorizzazione di una sorta di “adulterio” spirituale» (Pozzi 1989: 70).

Seguono gli interrogativi di Bianca, che si domanda se, sfiorando la bellezza, cessi anche l'amore, visto che ne è la causa – e la risposta è negativa, dal momento che l'avvenenza fisica rappresenta solo il primo stadio del processo e che quella interiore non conosce l'usura del tempo – e di Selvaggio, cui la Reina chiarisce il doppio significato del termine «amore», riassumendo il quadro sinora delineato:

Tu hai dunque a considerare amore in due modi: il primo modo è considerarlo come quella intelligenza che muove gli animi nostri ad amare, senza il quale movimento noi siamo insufficienti a questo effetto. Secondariamente e' bisogna intenderlo per quella benivolenza che è nata per quello primo movimento, cioè per lo molto piacere l'una persona all'altra; e benché il motore e il moto siano diversi, hanno un medesimo nome (*Rag. I, Intr.*, 106).

Si tratta sempre di punti fermi della trattatistica amorosa, mentre rappresenta un aspetto divergente rispetto a Bembo e Castiglione, che non vi fanno riferimento, la differenza, richiesta da Celso, fra amore e amicizia, basata sostanzialmente sul riepilogo delle caratteristiche dell'amore già descritte da Amaretta e finalizzata all'esaltazione del sentimento:

Dico addunche che la prima differenza è questa: che amore è sempre mosso da naturale inclinazione e alcuna volta scende senza salire, dove che la amicizia non si contrae se non per accidente di conversazione, il quale la fa essere reciproca sempre mai; amore è fra donna e uomo comunemente, e la amicizia discorre fra donna e donna o uomo e uomo il più delle volte. Tramettesi la amicizia tra uomini non così virtuosi, come intervenne tra Gracco e Blossio (perdonici in questo la riverenza di Cicerone); e amore fra i virtuosi sempre si annida. Muovesi amore principalmente per la bellezza, e la amicizia poco o niente se ne cura; ha in sé amore tutte le commodità della amicizia, ma non ha già la amicizia tutti i commodi di amore; e per dire, allo estremo, la sua maggior differenza, è la amicizia sempre fra la creatura e la creatura, dove che amore è eziandio fra la creatura e 'l creatore (*Rag. I, Intr.*, 112-114).

La chiusa, che, come si è notato, allude al più alto senso dell'amore platonico, dà il via a una perorazione dal sapore elegiaco sull'amore come dono divino e fattore civilizzatore:

O grandissimo dono d'Iddio, o dono sopra tutti gli altri meraviglioso, tu ne apporti la pace, tu ne fai lontana la guerra, tu hai scacciata la tempesta dal periglioso mare di questa nostra vita, e il soffiare dei rabbiosi suoi venti ne hai renduto dolce e suave; tu di fiere selvagge ci hai trasmutati in uomini e di uomini duri e rozi in mansueti e affabili; tu con amorevole familiarità insieme congiungendoci e delle rozze spilonche traendoci, nelle popolose città ci hai congregati e haici fatto abitare le murate case; tu collo agevolare quello che per sé era pieno di fatica, ne hai mostrato la via del riposo di questo mondo; tu ne hai fatto scancellare quello odio che per la trasgressione del nostro primo padre ne portava Iddio meritamente, e in quello scambio ne hai data la sua benignità, congiungendo esso con noi e noi con esso; e insegnandoci porgerli solenni sacrificii, ne hai turato il calle che ne dava il passo per gli sterili campi della ingratitudine; tu hai messo a cavallo gli animi nostri nella via delle virtù e il bel cammino, il qual prima erto e lungo ci si mostrava, ne hai fatto parere e piano e breve. Questo è quello che ci è stato nelle fatiche dolcezza, nella dolcezza frutto, nel frutto accrescimento di bene, nel bene contento senza sazietà; egli allo andar porge grazia, al seder diletto, al parlar modestia, al tacer virtù, alla virtù piacevolezza, alla piacevolezza onestà, alla onestà quel fine il quale ogni uomo ragionevole è tenuto desiderare (*Rag. I, Intr.*, 115-117).

Vicino a un passo del *Cortegiano* affidato a Bembo: «Tu padre sei de' veri piaceri, delle grazie, della pace, della mansuetudine e benignità, inimico della rustica ferità, della ignavia, in somma principio e fine d'ogni bene» (*Cort. IV*, 70), qui Firenzuola riprende soprattutto gli *Asolani*, rispetto ai quali il Nostro sottolinea dettagliatamente i benefici dovuti all'amore e la sua vittoria sull'odio in senso religioso, riferendosi al peccato originale e al successivo ricongiungimento con Dio:

Perciò che ancora errarebbono gli uomini, sì come ci disse Perottino che essi da prima facevano, per li monti e per le selve ignudi e pilosi e salvaticchi a guisa di fiere, senza tetto, senza conversazione d'uomo, senza domestico costume alcuno, se Amore non gli avesse, insieme raunando, di comune vita posti in pensiero. Per la qual cosa ne' loro desiderii alle prime voci la lingua snodando, lasciato lo stridere, alle parole diedero cominciamento. Né guari ragionarono tra loro, che essi, gli abitati tronchi de' gli alberi e le rigide spilonche dannate, dirizzarono le capanne e le dure ghiande tralasciando, cacciarono

le compagne fiere. Crebbe poi a poco a poco Amore ne' primi uomini insieme col nuovo mondo e, crescendo egli, crebbero l'arti con lui (*Asolani* II, XX).

La solennità del momento subisce un improvviso colpo per opera del “solito” Folchetto, secondo cui certe discussioni sono «più convenienti dentro alle clausure delle vergini monacelle e per li chiostru dei religiosi frati che tra una compagnia di bellissime donne e di giovani uomini, come è la nostra» (*Rag. I, Intr.*, 119) e che così ribadisce la propria predilezione per l'amore sensuale, suscitando lo sdegno di Costanza, che chiuderà poi i «ragionamenti» amorosi per il pranzo: «Tenetevi addunche cotesto amore che voi dite è nipote del Cielo, voi i quali volete anzi tempo penetrar le regioni dello avol suo, e lasciate a me quello che voi dite che è nipote della Terra, ché non mi curo andar su per la avola carponi, e bramo veder frutto delle mie fatiche alli di miei» (*Rag. I, Intr.*, 120). È curioso quanto notato da Romei (1983: 78-79; la citazione è alla nota 43), ovvero la somiglianza di questo passo con un luogo della seconda redazione del *Cortegiano* poi soppresso: «Invero, messer Pietro, se non è peccato, io dirò pur così: che bastarami che l'anima mia, quando serà disciolta dal corpo, a lor contempli quella bellezza celeste e séguiti l'amor divino; el quale invero, come voi dite, penso che buono sia, e publico e secreto, ma finch'io sono in vita, desidero pur godere di questo, che tra noi altri se usa, o vulgare o plebeo ch'el se sia», a testimonianza della circolazione manoscritta – come si è già avuto modo di sottolineare – delle fasi intermedie del trattato nell'ambiente culturale romano. Un altro passo poi escluso dalla redazione definitiva riguardava il mito delle due Veneri che inaugura la sezione amorosa in Firenzuola.

In conclusione, le conversazioni di argomento erotico sono il primo, forte asse tematico su cui si impernano i *Ragionamenti* e che offrono appieno le strategie letterarie che l'autore persegue nella costruzione della sua opera, dai trasparenti richiami boccacciani alla rielaborazione (più sommariamente condotta) delle teorie ficiniane fino al dialogo, a volte sotterraneo ma comunque puntuale, con il *Cortegiano* e, soprattutto, gli *Asolani*. La sua non è una posizione, come si è detto, originale nei contenuti: in generale, si mostra meno interessato alle critiche *contra amorem* rispetto ad altri autori, poiché preferisce concentrarsi sul rapporto fra amore spirituale (tramite Costanza, Celso, Fioretta e Selvaggio) e carnale (con Folchetto, mentre Bianca manifesta la sua esitazione); tuttavia, non si apre agli slanci verso l'amore celeste come fa Bembo, preferendo mantenersi tra Lavinello e Gismondo (cfr. Favaro 2012: 123). La questione diventerà

problematica quando i giovani saranno chiamati a novellare sull'amore sensuale, poiché toni e argomenti prosaici cozzeranno con l'aulico del dialogo; il contrasto lascerà emergere, allora, due aspetti fondamentali: le specificità dei generi coinvolti, il dialogo e la novella, con la conseguente *convenienza* adottata dall'autore, che porta a una contraddizione di per sé inevitabile (cfr. Romei 1983: 117), ma anche il serpeggiante spirito anti-bembesco, che qui si sostanzia tramite la puntuale ripresa della casistica amorosa esposta negli *Asolani* che sarà rovesciata dalla trionfante vena carnale delle stesse novelle.

4. QUESTIONI LINGUISTICHE

Il programma stabilito da Costanza non ammette deroghe e, dopo la pausa per il pranzo e dopo aver goduto di un "intermezzo" musicale – con relativo, brevissimo «ragionamento» – giunge il momento delle canzoni, recitate, nell'ordine, da Selvaggio, Fioretta, Celso, Bianca, Folchetto e Costanza, con armonica alternanza dei sessi. Non intendendo approfondire il contenuto delle singole, noteremo le questioni che via via sollevano tra i giovani.

La prima canzone, quella di Selvaggio, è, sì, lodata da Bianca, ma ella, sempre pungente nei propri interventi, ne lamenta, al tempo stesso, l'irregolarità strutturale rispetto ai canoni tradizionali, risalenti specialmente a Petrarca³⁶. Non tarda l'apologia stizzita del Plozio:

Dunque non è egli lecito agli moderni trovar nuovi modi di canzoni come fu agli antichi? Dunque non ci sarà mai permesso di poter migliorar questa lingua e arricchirla di nuove cose, anzi sarà mestieri lasciarla in quegli puri termini che ella si ritrovava quando ella nacque, o almeno in quelli stessi che ella si ritrova al presente? Dimmi, Bianca, per tuo fé: sei tu anche tu di quelle che nel riprendere le cose altrui non adduci altra ragione se non: «E' non l'usa il Petrarca»? Or non sai tu che agli poeti e agli dipintori fu tuttavia permesso aggiugnere e levare secondo che loro aggrada? E se bene io non son poeta, però non mi negherai che nello atto di questa canzone io non sia poeta al par degli altri (*Rag. I, Intr.*, 128-129).

Dietro questa risposta si cela, in primo luogo, l'*Ars poetica* di Orazio, che il Nostro tradusse: «[...] Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas» (*Hor. Ep.*

³⁶ Ciafardini sottolinea la presenza, nelle ventinove canzoni di RVF, di ventisei schemi metrici diversi e nessuno di questi coincide con quello della canzone di Selvaggio; in generale, però, le nove canzoni dei *Ragionamenti* riprendono schemi del *Canzoniere* in quattro occasioni: Ciafardini 1912b: 939-940.

II, 3, vv. 9-10)³⁷, nonché il *Decameron*, ed in particolare la *Conclusione dell'autore* – anche se va ricordato che Boccaccio si manteneva sul piano del contenuto delle novelle, mentre Firenzuola si muove in ambito eminentemente linguistico-formale:

E se forse pure alcuna particella è in quella, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolista donna non si conviene, le quali più le parole pesan che' fatti e più d'apparer s'ingegnan che d'esser buone, dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte che generalmente si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di 'foro' e 'caviglia' e 'mortaio' e 'pestello' e 'salsiccia' e 'mortadello', e tutto pien di simiglianti cose. Senza che alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace, ma egli fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo, che volle per la salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella.

Le *auctoritates* sono funzionali a sferrare l'attacco contro il vero bersaglio della polemica, ossia, naturalmente, Bembo, e proprio l'autorità e il principio di imitazione, su cui il cardinale veneziano aveva fondato la propria proposta, vengono qui, tramite le parole di Selvaggio, rimessi in discussione. Bianca, infatti, ribatte e, citando il *Convivio* dantesco, rifiuta l'innovazione e la libertà stilistica concessa ai poeti – ma, le risponde il Plozio, se fosse stato così, nessuno avrebbe mai operato cambiamenti nella tradizione letteraria, nemmeno Petrarca avrebbe potuto rinnovare la struttura della canzone, ed è grazie a lui, Dante e gli altri innovatori se oggi il volgare può «pareggiarsi con la lingua latina», checché ne dicano i «moderni censori» (*Rag. I, Intr.*, 137), con nuovo riferimento a Bembo e i seguaci della sua teoria linguistica. Non solo: anche Fioretta, recitando la propria canzone “irregolare”, viene criticata – da Costanza – e si esprime in favore dell'innovazione, stavolta lessicale; la Reina lamenta l'impiego della parola «stento», mai usata da Petrarca o altri grandi autori, e ammette di aver «udito dir molte volte che voi altri Toscani fate in questa lingua, che molti non posson soffrir che si chiami toscana, grandissimi errori; anzi, che voi ne sapete manco che tutti gli altri Italiani che ne hanno alcuna volta fatta professione» (*Rag. I, Intr.*, 144) – e troviamo una simile opinione nella *Dedica del Cortegiano*, dove si espone già la soluzione “cortigiana” alla questione della

³⁷ L'edizione da cui cito è quella a cura di Luciano Paolicchi (Orazio 1993).

lingua, ovvero l'assunzione a idioma letterario del linguaggio parlato nelle corti della Penisola, specialmente Roma: «Oltre a questo usansi in Toscana molti vocabuli chiaramente corrotti dal latino, li quali nella Lombardia e nelle altre parti d'Italia son rimasti integri e senza mutazione alcuna, e tanto universalmente s'usano per ognuno, che dalli nobili sono ammessi per boni e dal vulgo intesi senza difficoltà» (*Cort. Ded.*, 2). La risposta della fanciulla è un'accorata difesa dell'innovazione e della lingua d'uso – ne sottolineiamo i passaggi principali:

[...] io vorrei sapere da costoro chi è stato quello di cotanta autorità che abbia potuto instituire così severa legge che voglia che chi non userà quelle parole che sono entro al Petrarca sia fatto rubello della nostra bella Toscana; e derogando alli ragionevoli statuti di Orazio e di quello che scrisse la Rettorica ad Er[r]en(n)io, sia stato ardito riempire la terra altrui di così inique ordinazioni (*Rag. I, Intr.*, 150).

Questo nuovo affondo alla teoria di Bembo si fregia, in questo passo, ancora dell'autorità oraziana e della *Rhetorica ad Herennium*; in particolare, il venosino aveva così legittimato l'innovazione linguistica nella sua epistola ai Pisoni:

[...] Si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum, et
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
continget dabiturque licentia sumpta pudenter,
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta. Quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
Vergilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
si possum, invidior, cum lingua Catonis et Enni
sermonem patrium ditaverit et nova rerum
nomina protulerit? Licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen.
Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque
(*Hor. Ep.* II, 3, vv. 48-62).

Nel bosco della lingua letteraria il succedersi delle stagioni e il mutare del fogliame comporta un necessario mutamento, ossia arricchimento, lessicale. Anche in Firenzuola tornano

Catone ed Ennio, innovatori della lingua latina, con un velato, ennesimo riferimento alle *Prose della volgar lingua*, ove l'autore degli *Annales* era citato negativamente al cospetto degli autori dell'età classica:

Ora mi potreste dire: cotesto tuo scriver bene onde si ritra' egli, e da cui si cerca? Hass'egli sempre ad imprendere dagli scrittori antichi e passati? Non piaccia a Dio sempre, Giuliano, ma sì bene ogni volta che migliore e più lodato è il parlare nelle scritture de' passati uomini, che quello che è o in bocca o nelle scritture de' vivi. Non dovea Cicerone o Virgilio, lasciando il parlare della loro età, ragionare con quello d'Ennio o di quegli altri, che furono più antichi ancora di lui, perciò che essi avrebbono oro purissimo, che delle preziose vene del loro fertile e fiorito secolo si traeva, col piombo della rozza età di coloro cangiato (*Prose I, XIX*).

Pertanto non è solo il classicismo – considerando quanto Ennio e Catone siano lontani dal latino ciceroniano, perciò assurti a vessillo polemico – ad essere rigettato: di Bembo Firenzuola rifiuta anche la conseguente esigenza di un vocabolario selezionato e ritenuto artificioso. Così Fioretta:

Quello che scrisse ad Erennio e Cicerone nel suo *Oratore*³⁸, accordandosi con Orazio o, per dir meglio, Orazio con loro, dicono in più luoghi che doviamo usar parole che sieno nella bocca degli uomini tutto il giorno e lasciare quelle che son già dismesse e abbandonate. [...] Se secondo costoro addunche e' si deveno scrivere quelle parole che volano per le orecchie altrui ogni giorno, ancor che elle non sieno appresso dei famosi dicatori; e questo parlare è quello che ci ha a dare la regola di quei vocaboli che noi aviamo ad adoperare, e non sono gli autori; per qual cagione o con che autorità voglion costoro proibirmi con le lor regole che io non possa usar *stento*, udendo che egli passa ne' cotidiani ragionamenti quasi per la bocca d'ognuno con grandissimo piacere di chi lo ascolta? Risponderanno: «E' non l'usò il Petrarca». Ma chi ha detto loro che quelle parole che non usò il Petrarca non si possino usar per noi altri? (*Rag. I, Intr.*, 153-155).

³⁸ Tuttavia, quando l'Arpinate parla dei modi di abbellire il discorso nel *De oratore* (III, 38) e fa riferimento ai neologismi (insieme a termini in senso traslato o rari), non accenna al concetto di uso. Per Cicerone e la *Rhetorica* cfr. Firenzuola 1971: 66, nota 3.

Certamente questa insistenza sul ruolo censorio dei sostenitori del Bembo (definiti, come abbiamo visto, anche «tiranni nelle province altrui», *Rag. I, Intr.*, 155) e sulla legittimità della lingua d'uso – quella toscana, *ça va sans dire* – denuncia una conoscenza dell'avversario che appare approssimativa da parte di Firenzuola, eminentemente funzionale al rovesciamento già rilevato dei suoi ideali, ma non altrettanto si potrà dire della convinzione nel suo ideale linguistico, ribadito nella successiva risposta di Fioretta a Costanza, in cui viene individuata la differenza tra le lingue non più parlate (la latina, la greca, l'ebraica – ossia l'aramaico) e lingue “vive” come il volgare toscano: per le prime, infatti, gli unici punto di riferimento sono la grammatica e gli scrittori perché non vi sono più parlanti, ma nel secondo caso si tratta di una lingua «con la quale noi altri avemo il commercio fin dalla culla, e potemo sapere qual vocabolo fiorisce e a quale cascon le foglie³⁹, non ci fa mestiero correre né alla gramatica né agli scrittori, ma all'uso cotidiano, appresso del quale, come avemo già detto un'altra volta, sta la regola e la forza del ben parlare» (*Rag. I, Intr.*, 159). Attenzione, però, che degli *auctores* sono comunque necessari perlomeno nella scrittura, dove il livello di sorveglianza linguistica necessario è maggiore: «Allora sì che eglin si debbono imitare i buoni scrittori, come è il Boccaccio, come il Petrarca, come saranno il Molza e 'l Tolommeo, quando e' si degneranno farci partecipe delle loro comp(o)sizioni; a quelli si debbe ricorrere, quelli si deveno tòr per guida e per maestri» (*Rag. I, Intr.*, 161).

Si può rilevare quanto sia più tenace il desiderio del Nostro di rigettare la proposta dell'avversario quanto di ribattere con una propria e ben articolata – lo stesso *Discacciamento* rimase incompiuto proprio in corrispondenza di una probabile *pars construens*: come nota Romei, «la proposta non riesce per lo più a evadere da una dimensione di istanza confusa e velleitaria, di tensione aggressiva ma irrisolta: manca, nei *Ragionamenti*, un programma maturo e coerente» (Romei 1983: 108); anche lo stesso tentativo di tracciare una rosa di «buoni scrittori» si basa sulla consuetudine del secolo, ossia la celebrazione di Petrarca e Boccaccio, e si limita ad indicare Molza e Tolomei, senza approfondirne meriti e motivazioni. Vale poi la pena di sottolineare la sostanziale assenza di Dante da questi esempi illustri, tutt'al più citato

³⁹ Viene ripresa la metafora silvestre dei vv. 60-62 di Orazio, cfr. *supra*.

da Selvaggio tra gli innovatori della lingua⁴⁰: l'accenno al *Convivio* nel discorso di Bianca⁴¹ non riguarda, infatti, il ruolo dell'Alighieri sul piano linguistico-letterario, mentre Costanza e Fioretta lo escludono del tutto dai loro discorsi; sicuramente un segno dei tempi (e si ricorderà l'opinione di Bembo sul Sommo Poeta), ma non concordo sulla possibilità di una personale avversione (Seroni 1956), visto che Dante è comunque presente come modello nel *corpus* di rime e anche nelle canzoni dei *Ragionamenti*, su tutte quella di Costanza (e si veda *infra*, *Appendici* per la possibilità di una memoria dantesca nelle varianti della lirica di Folchetto). Si tratta di una relazione che sarebbe, comunque, meritevole di approfondimento.

E proprio all'insegna del rispetto del pensiero del tempo si chiuderà il nostro «ragionamento». verificando una nuova comunanza di argomenti tra Firenzuola e Castiglione. Nel *Cortegiano* viene, infatti, messa altrettanto in discussione la validità della proposta di Pietro Bembo e ciò accade già dalla *Dedica*:

Perciò, se io non ho voluto scrivendo usare le parole del Boccaccio che più non s'usano in Toscana, né sottopormi alla legge di coloro, che stimano che non sia licito usar quelle che non usano li Toscani d'oggi, parmi meritare escusazione. Penso adunque, e nella materia del libro e nella lingua, per quanto una lingua po aiutar l'altra, aver imitato autori tanto degni di laude quanto è il Boccaccio; né credo che mi si debba imputare per errore lo aver eletto di farmi più tosto conoscere per lombardo parlando lombardo, che per non toscano parlando troppo toscano (*Cort. Ded.*, 2).

Ma, soprattutto, nel I libro, dove Federico Fregoso, arcivescovo di Salerno, appoggia la posizione bembiana:

⁴⁰ La citazione di Dante insieme a Petrarca e Boccaccio (altrove da soli, sia in quest'opuscolo che nei *Rag.*) in corrispondenza di altre due triadi illustri per le lingue greca e latina è ricondotta al *De syllabarum quantitate epographiae sex* di Giovan Francesco Quinziano Stoa (1511; cfr. Richardson 1984: 33-34, nota 73), che tra le questioni più dibattute dai grammatici del suo tempo cita «utrum in vernaculo eloquio Dantes Vergilio, Petrarcha Ovidio, Boccatius Ciceroni, Polyphilus Apuleio iure comparentur» (pp. 136-137 della *princeps*).

⁴¹ È interessante notare la corrispondenza del numero di versi e dell'ordine delle rime della canzone di Bianca con *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, la prima del *Convivio*: sessanta endecasillabi con schema ABC BAC CDEEDFF; cfr. Ciafardini 1912b: 943 – nello studio, sicuramente per via di un refuso, lo schema termina erroneamente con CDEEDDF.

Parmi adunque che a chi vol fuggir ogni dubbio ed esser ben sicuro, sia necessario proporsi ad imitar uno, il quale di consentimento di tutti sia estimado bono, ed averlo sempre per guida e scudo contra chi volesse riprendere; e questo (nel vulgar dico) non penso che abbia da esser altro che il Petrarca e 'l Boccaccio; e chi da questi dui si discosta va tentoni, come chi camina per le tenebre senza lume e però spesso erra la strada. Ma noi altri siamo tanto arditi, che non degnamo di far quello che hanno fatto i boni antichi, cioè attendere alla imitazione, senza la quale estimo io che non si possa scriver bene. E gran testimonio di questo parmi che ci dimostri Virgilio; il quale, benché con quello ingegno e giudizio tanto divino togliesse la speranza a tutti i posterì che alcun mai potesse ben imitar lui, volse però imitar Omero (*Cort. I, 30*).

A lui si oppongono, in favore della «consuetudine», Giuliano de' Medici («È ben vero che molte parole si ritrovano nel Petrarca e nel Boccaccio, che or son interlassate dalla consuetudine d'oggi; e queste io, per me, non userei mai né parlando né scrivendo; e credo che essi ancor, se insin a qui vivuti fossero, non le userebbono più») e il conte Ludovico di Canossa, il quale difende l'innovazione lessicale con una metafora silvestre che ricorda quella oraziana condivisa dal Firenzuola:

Ma delle parole son alcune che durano bene un tempo, poi s' invecchiano ed in tutto perdono la grazia; altre piglian forza e vengono in prezzo perché, come le stagioni dell'anno spogliano de' fiori e de' frutti la terra e poi di novo d'altri la rivestono, così il tempo quelle prime parole fa cadere e l'uso altre di novo fa rinascere e dà lor grazia e dignità, fin che, dall'invidioso morso del tempo a poco a poco consumate, giungono poi esse ancora alla lor morte; perciò che, al fine, e noi ed ogni nostra cosa è mortale. [...] Penso io adunque, come ben ha detto il signor Magnifico, che *se 'l Petrarca e 'l Boccaccio fossero vivi a questo tempo, non usariano molte parole che vedemo ne' loro scritti: però non mi par bene che noi quelle imitiamo* (*Cort. I, 36*; il corsivo è mio).

E ancora, concludendo:

Per questo adunque, messer Federico mio, credo, se l'omo da sé non ha convenienza con qualsivoglia autore, non sia ben sforzarlo a quella imitazione; perché la virtù di quell'ingegno s'ammorza e resta impedita, per esser deviata dalla strada nella quale avrebbe fatto profitto, se non le fosse stata precisa. Non so adunque come sia bene, in loco d'arricchir questa lingua e darle spirito, grandezza e lume, farla povera, esile, umile ed oscura e cercare di metterla in tante angustie, che ognuno sia sforzato ad imitare solamente

il Petrarca e 'l Boccaccio; e che nella lingua non si debba ancor credere al Policiano, a Lorenzo de' Medici, a Francesco Diaceto e ad alcuni altri che pur sono toscani, e forse di non minor dottrina e giudizio che si fosse il Petrarca e 'l Boccaccio. E veramente gran miseria saria metter fine e non passar più avanti di quello che si abbia fatto quasi il primo che ha scritto, e disperarsi che tanti e così nobili ingegni possano mai trovar più che una forma bella di dire in quella lingua, che ad essi è propria e naturale (*Cort. I, 37*).

Questo atteggiamento conservatore sostenuto dall'arcivescovo è dannoso per l'ingegno, in quanto limite alla creatività linguistica di uno scrittore, e per la lingua stessa, perché, oltre ad essere innaturale, taglia fuori dal novero dei «buoni scrittori» tutti coloro che sono venuti dopo Petrarca e Boccaccio (e si noti anche qui l'esclusione di Dante) e non considera la lingua parlata dai contemporanei, depauperandone le possibilità espressive e rifugiandosi in un passato "depurato". E i due scrittori concordano (secondo Romei 1983: 101 sono gli unici a parlare in questi termini al tempo) ancora quando, rispettivamente in nome dell'uso e della consuetudine, tracciano la differenza con le lingue antiche:

Allor messer Federico, "Perché volete voi," disse, "che più s'estimi la consuetudine nella vulgare che nella latina?" "Anzi, dell'una e dell'altra," rispose il Conte, "estimo che la consuetudine sia la maestra. Ma perché quegli omini, ai quali la lingua latina era così propria come or è a noi la vulgare, non sono più al mondo, bisogna che noi dalle lor scritture impariamo quello, che essi aveano imparato dalla consuetudine (*Cort. I, 38*).

Ed anche Castiglione si fregia del ricordo oraziano, con gli stessi passi dell'*Ars poetica* citati nei *Ragionamenti* (e in polemica con le *Prose*), quando il conte di Canossa traccia una propria versione della storia delle lingue. Catone ed Ennio sono ancora impiegati come emblemi dell'anticlassicismo, Plauto come campione della creatività linguistica:

Così successivamente gli oratori e i poeti andarono lassando molte parole usate dai loro antecessori; ché Antonio, Crasso, Ortensio, Cicerone fuggivano molte di quelle di Catone e Virgilio molte d'Ennio; e così fecero gli altri; che, ancor che avessero riverenza all'antiquità, non la estimavan però tanto, che volessero averle

quella obbligazione che voi volete che ora le abbiamo noi; anzi, dove lor pareva, la biasimavano: come Orazio, che dice che i suoi antichi aveano scioccamente laudato Plauto e vol poter acquistare nove parole (*Cort.* I, 32).

Le numerose convergenze, che sicuramente non si esauriscono qui, non fanno che testimoniare l'appartenenza a una fucina culturale comune, alla condivisione di fonti (Orazio e Cicerone in special modo) e idee che restituiscono il vivace panorama della Roma medicea degli anni Venti del Cinquecento – ricordando, ancora una volta, la circolazione, a quest'altezza cronologica solo manoscritta, sia del trattato di Castiglione che dei *Ragionamenti*. Vi è, di certo, nel *Cortegiano* una visione linguistica più coerente e strutturata di quella del Firenzuola, anche in ragione di un ideale che, nelle conclusioni, diverge alquanto, com'è noto: al “patriottismo linguistico” del Nostro risponde, infatti, la soluzione “cortigiana” del mantovano, per il quale «parlare e scrivere in Corte (e spesso direttamente per la Corte) significa [...] saper conciliare le “parole antiche” (quelle desumibili dalla tradizione letteraria: quella toscana in modo particolare) con la “consuetudine d'oggi”». Il tentativo è, insomma, di mediare la posizione del Bembo [...] e dei Toscani» (Quondam, in Castiglione 2001¹⁰: XIV). Il cardinale resta prepotentemente sullo sfondo: criticato e puntualmente respinto, quasi obiettivo *in absentia* perché mai citato direttamente, è comunque un fondamentale *fil rouge* per la struttura e la costruzione ideologica dell'opera. Per quanto osteggiato, rimane un modello da attraversare e a cui adeguarsi: tutti, nel Cinquecento, devono necessariamente fare i conti con Bembo.

C'è, infine, nelle discussioni linguistiche del Firenzuola (che si chiudono, perlomeno per la prima giornata, con una nuova discettazione sull'autorità di Petrarca a proposito della corretta sillabazione di «chiunque») una peculiarità da non sottovalutare: a parte l'iniziale intervento di Selvaggio, sono soltanto i personaggi femminili ad interrogarsi su imitazione e uso, «a topic on which female voices were usually unheard. [...] Fioretta becomes the mouthpiece for the author's own positions. Perhaps this can partly explain the attack on the *Ragionamenti* by Claudio Tolomei, who, as Firenzuola himself related in his *Epistola* [...] in lode delle donne a messer Claudio Tolomei, had accused him of having given too much 'voice' to women and of allowing to 'troppo altamente parlare a quelle persone, alle quali piu si converrebbe cercare, quante matasse'» (Sanson 2010: 117-118). La reazione di Tolomei si deve, come notato da Sanson, al fatto che delle donne stessero intervenendo su argomenti considerati di pertinenza esclusivamente maschile, come la questione della lingua, ma in uno spazio, quello della conversazione, dove anche loro avevano la possibilità di esprimersi e il dovere di intrattenere, come lo stesso Castiglione sosteneva – inoltre, collocando questo dato nel giusto panorama

culturale, intriso di Petrarchismo, salterà all'occhio la presenza di voci poetiche femminili proprio di gusto petrarchesco, da Gaspara Stampa a Vittoria Colonna e Isabella Morra: anche le donne iniziavano a ritagliarsi il proprio spazio.

5. LE NOVELLE⁴²

Il trasferimento nell'amena spiaggetta di Campettoli, oggi Cantasoli, coincide, sempre nel rispetto del programma stabilito da Costanza, con il passaggio dalle canzoni al novellare, attività che si colloca in una apposita «microcornice» (cfr. Mauriello 2001: 80-81) perché l'autonomia della novella venga preservata. L'ordine sarà inverso rispetto a quello delle liriche e il tema, coerentemente con quello delle discussioni precedenti, sarà amoroso – in realtà ciò vale per le prime cinque, poiché l'ultima, narrata da Selvaggio, è a tema libero, nello specifico incentrata su una beffa ai danni di un frate; da non dimenticare il richiamo della Reina al rispetto della moralità (con la metafora boccacciana del campo: cfr. Menetti, in Anselmi 2013: 316-317), anche se ella stessa, come si è avuto modo di sottolineare, riconosce quanto la novella sia incline a trattare argomenti scabrosi. Di séguito lo schema delle novelle (tra parentesi i personaggi principali) con i rispettivi narratori:

I, 1 (Niccolò, Coppo, Lagi, Beatrice)	Costanza
I, 2 (Fulvio/Lucia, Lavinia, Cecantonio)	Folchetto
I, 3 (Agnoletta, l'abate, Laldomine, Carlo)	Bianca
I, 4 (la Tonia e don Giovanni)	Celso
I, 5 (Francesca e la figlia Laura)	Fioretta
I, 6 (Agnesa, fra Serafino, Agabio)	Selvaggio
II, 5 (suor Appellagia)	-
II, 6 (Lapo, Nicolò, Lucrezia)	Folchetto

⁴² Ho discusso di un possibile percorso di lettura di alcune novelle (I, 1-2-4-6 e II, 5) da una prospettiva tematica in Privitera 2024c.

Proprio Costanza, dunque, dà il via a questa nuova sezione della giornata con la storia degli amici Niccolò e Coppo, in cui s'intrecciano tradizionali elementi di memoria decameroniana – l'amore, l'amicizia, il capriccio della fortuna – nello schema della novella d'avventura, come suggerito già a un primo livello dalla geografia transnazionale, che si chiude in una *ringkomposition*: Firenze – Genova – Valencia (mai raggiunta) – Susa – Tunisi⁴³ – Messina – ancora Tunisi (non raggiunta) – Mar Tirreno – Pisa – Firenze; altri τόποι novellistici sono: la (doppia) tempesta e i conseguenti naufragi, “strumenti” dell'azione della fortuna, la riduzione in schiavitù, l'intervento dei corsari, il (doppio) matrimonio come scioglimento delle peripezie. Ciò per cui si segnala l'andamento della vicenda, incorniciata da un prologo e un epilogo canonici, è la regolarità dell'azione, dominata più dalla parola che dalle gesta dei personaggi ed incentrata al più su un «meccanismo di andata e ritorno sottolineato, fin dalla rubrica, mediante la massiccia presenza dei verbi di movimento» (Mauriello 2001: 83). È possibile individuare tre momenti topici:

- la tempesta;
- il soliloquio della moglie di Lagi;
- la *suasoria* di Niccolò.

La tempesta, frequentissima anche in Boccaccio, trova la sua fonte principale nell'XI libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, come sottolineato con riscontri esemplari da Romei (1983: 121-125): questa prima sezione è un campione del *modus agendi* del Firenzuola, che contamina a proprio piacimento più punti del testo ovidiano e tende ad accentuare il patetismo del momento ricorrendo a *variationes* ed *amplificationes*; tale tendenza alla descrizione patetica è altresì dimostrata dall'indugio dell'autore sulle reazioni emotive e psicologiche dei personaggi agli eventi – una caratteristica della scrittura firenzuolesca, qui testimoniata dall'uso di anafore, ripetizioni, *accumulationes* ed esclamazioni che si susseguono rapidamente, visto il dominio della paratassi e della *brevitas*:

⁴³ Un naufragio che porta la protagonista a Susa, da cui giunge poi a Tunisi, è al centro della novella di Gostanza e Martuccio (cfr. *Dec.* V, 2). Segnaliamo, inoltre, che molti elementi firenzuoleschi torneranno nella settima novella della *Siracusa* di Paolo Regio (1569), un prosimetro ispirato all'*Arcadia* di Sannazaro: cfr. Carlo 2009: 594; nel testo dello scrittore napoletano, tuttavia, la risoluzione della condizione schiavile del protagonista, divenuto tale in seguito ad un naufragio in Barberia e concupito dalla moglie dell'uomo che lo ospita, è più immediata.

[I marinai,] non sapendo omai altro che farsi, abbracciandosi e baciandosi l'un l'altro si davano a piangere e a gridare misericordia quanto loro usciva della gola. Oh quanti volevan confortare altrui, che, avendo mestier di conforto, finivan le lor parole o in sospiri o in lacrime! Oh quanti poco fa si facevan beffe del cielo, che or parevan monacelle in orazione! Chi chiamava la Vergine Maria, chi San Nicolò di Bari, chi gridava Sant'Ermo, chi vuole ire al Sepolcro, chi farsi frate, chi tòr moglie per l'amor d'Iddio; quel mercatante vuol restituire, quell'altro non vuol far più l'usura; chi chiama il padre, chi la madre, chi si ricorda degli amici, chi de' figliuoli; e il veder la miseria l'un dell'altro e l'avarsi compassione l'uno all'altro e l'udir lamentar l'uno l'altro faceva così fatta calamità mille volte maggiore (*Rag. I, 1, 9-10*).

Il successivo naufragio e l'approdo di Nicolò alla casa di Lagi Amet come schiavo, passando per Tunisi, aprono uno nuovo scenario narrativo: mentre l'uomo è una figura piuttosto marginale, la situazione è dominata dalla moglie e, in quanto oggetto del desiderio, dallo stesso giovane fiorentino, il cui arrivo in qualità di ospite determinerà la sovversione della situazione domestica di partenza e degli equilibri iniziali – “colpevole” di questo mutamento lo stesso Lagi, ingenuo e (soprattutto) ignaro nell'accogliere colui che gli stravolgerà la vita, così come ignara sarà la moglie, destinata a cambiare città, nome e confessione religiosa (cfr. Laroche 2006: 196-197). A comportare questo capovolgimento, più che le azioni, sono gli stati interiori dei personaggi, a cominciare dalla donna, il cui lungo soliloquio sentimentale ne mette in luce la lotta per l'accettazione di un amore adulterino ma irresistibile; questo lungo “pezzo di bravura”, ispirato ad un volgarizzamento della *Historia de duobus amantibus* di Piccolomini curato dal nonno dell'autore, Braccesi⁴⁴, costituisce una nuova pausa temporale dall'azione che consente a Firenzuola di dimostrare la propria abilità stilistico-retorica e la sua propensione alla descrizione degli stati psicologici: le fiamme d'amore dovute «ad un forestiero, ad uno stiavo, ad un cristiano» (*Rag. I, 1, 17*), con *climax* ascendente per gravità, sono inizialmente ritenute una potenziale causa di infamia, poiché la vergogna sarebbe doppia – adulterio addirittura consumato con un uomo di condizione sociale inferiore, straniero e di un altro credo; poi, in un atto di auto-persuasione, ella stessa ridimensiona il dato di partenza, “illustrando” quella coincidenza fra bellezza esteriore e virtù interiore di cui la

⁴⁴ L'opportuno riferimento è ancora in Romei 1983: 125-126. Concordo, invece, con Ragni nel ritenere poco fondata l'ispirazione all'*Elegia di Madonna Fiammetta* proposta da Seroni: cfr. Firenzuola 1971: 93, nota 3.

brigata aveva discettato in precedenza e giungendo anche a mettere in discussione la propria fede di fronte al dominio di Amore:

Se la fortuna lo ha fatto schiavo, per questo ella non gli ha già ascosto quella eccessiva bellezza, per questo non gli ha ella tolto quelle accorte maniere. Io riconosco pur la nobiltà dello animo suo, io veggio pur lo splendor di quelle sue virtù; non muta la fortuna il nascimento; lo esser servo può accadere ad ognuno, non è la colpa la sua, anzi è della fortuna; e però debbo dispregiar la fortuna e non lui. O se io divenissi serva, e' non sarebbe però che quanto allo animo io non fusse quella medesima? Dunque non mi ritrarran queste cose dal volergli bene. Che dunque mi ritrarrà: l'essere egli d'una altra fede? Deh, stolta, come se io avessi molto maggior certezza della mia che della sua! E dato mille volte che io ne avessi tutte le certezze del mondo, per questo non la rinnego io già, né ne fo cosa alcuna contro alli nostri iddii (*Rag. I, 1, 21-22*).

La chiusa del passo è di grande intensità: le anafore, le interrogative incalzanti e la concisione del periodare traducono il suo nervoso tormento, ma anche la resa al sentimento (di fronte al quale la nobildonna si degrada a «vil femminella» ed «esca»), poiché seguirà la confessione al diretto interessato:

Perché dunque contrasto io a me medesima? Perché son contraria a' miei piaceri? Perché non ubbidisco alle mie voglie? Dunque penso io poter resistere alle leggi d'amore? Oh, come sarebbe scempio il mio pensiero se io, vil femminella e propria esca del suo fucile, credessi poter schifar quello che non han potuto milli uomini savi! E però vinca il voler mio ogn'altra ragione e non contrastino le debili forze d'una tenera giovane con quelle d'un così potente signore (*Rag. I, 1, 23-24*).

La dichiarazione d'amore sposta ora il *focus* della vicenda su Nicolò, ma subito il tempo si blocca nuovamente per indagare i dubbi del giovane prima della risposta affermativa; nel suo indugiare egli ripensa anche alla novella boccacciana del conte d'Anversa (II, 8) – con erroneo riferimento alla regina di Francia, visto si tratta della nuora del re – il cui intreccio amoroso viene qui ribaltato in positivo: in Boccaccio, infatti, dopo un breve tormento interiore della donna, dovuto alla vergogna, si passa subito alla lunga e lacrimosa dichiarazione d'amore, che culmina con un rifiuto da parte di Gualtieri; in Firenzuola, invece, l'ampio soliloquio – che costituisce, dunque, l'amplificazione dei brevi accenni della fonte – è seguito da un rapido resoconto della confessione sentimentale, a testimonianza di quella «propensione a ridurre

l'elemento dialogico, e la conseguente tendenza a costruire tramite *amplificationes*» (Bragantini 2000: 65) che sarà tipica della novella nel secondo Cinquecento e che affonda le radici già in questa stagione. L'epilogo, però, sorride alla tunisina, che freme dal desiderio di consumare il proprio amore («altro voleva che parole» (*Rag.* I, 1, 27), in linea con il tema scelto per la giornata, l'amore terrestre di cui si è ampiamente discusso nella cornice) e che, perciò, scivola in una posizione subalterna: Nicolò, «accortosi per mille segni che il padro⟨ne⟩ era egli [...] pensò tentar di farla cristiana» (*Rag.* I, 1, 27), condizione che ella accetterà solo dopo un'intensa riflessione e che la porterà a ricevere il battesimo; quindi, sottolinea ironicamente la voce narrante, «gli parveno dolci i misteri di questa nuova fede che, come già fece Alibech, a tutte le ore riprendeva se stessa d'esser tanto indugiata ad assaggiarla; e sì le piaceva d'esservi dentro profondamente amaestrata, che la non aveva mai bene se non quando la imprende questa nuova dottrina» (*Rag.* I, 1, 30). Il nuovo richiamo decameroniano porta in superficie una trama sotterranea della novella che risulta, dunque, il frutto della contaminazione fra il predetto genere avventuroso, incarnato dal conte d'Anversa, e il filone comico-erotico, rappresentato da Alibech e dal suo singolare modo di rendere un gradito servizio a Dio con l'eremita (*Dec.* III, 10; cfr. anche Romei 1983: 119-120); si tratta di «ammicchi all'ascoltatore-lettore» che consentono di compendiare l'azione in un «surrogato» e di sintetizzarne «lo svolgimento, permettendo all'autore di evitare la messa in scena dei conflitti e sorvolare su ogni punto di resistenza» (Bragantini 2000: 66), ulteriore prova di come l'abate lavori confidando nella conoscenza dei modelli da parte del suo pubblico.

Dopo una breve parentesi in cui si riferisce dell'arrivo di Coppo in Barberia per cercare l'amico e dell'incontro tra i due, l'attenzione ritorna sulle macchinazioni e il successivo discorso di Nicolò, che intende approfittare della presenza di Coppo per tornare in Italia insieme alla propria donna; egli nutre numerosi dubbi e teme sia la reazione di lei⁴⁵ che l'avversione della sorte, ma decide, alla fine, di cogliere l'occasione presentatasi con un lungo discorso persuasivo articolato nei seguenti punti:

⁴⁵ Alcuni elementi di superficie – la nazionalità della donna, l'ambientazione nordafricana, il fuoco d'amore cui è impossibile non cedere, la possibilità di una "fuga" in Italia e il confronto con l'amato in partenza – sembrano richiamare l'archetipo di Didone (*Verg. Aen.* IV), regina di Cartagine, ma non pare possibile rilevare veri punti di contatto, viste le numerose discrepanze che emergerebbero da una comparazione approfondita, specie nell'epilogo, e il grande spessore del personaggio virgiliano: niente più che una suggestione.

- per evitare che il loro amore clandestino venga alla luce e sia troncato, devono andare in Italia, a Firenze, città ideale in cui ella, seppur straniera, si troverà benissimo;

- il trasferimento sarebbe una prova d'amore come quella che Nicolò sta offrendo a Tunisi, dove vive da schiavo;

- non le sembrerà strano lasciare la patria, poiché per una donna come lei «è patria ogni paese» (*Rag.* I, 1, 27) e le basterà vivere con lui per sentirsi a casa in qualsiasi posto del mondo;

- troverà in Toscana una civiltà più raffinata;

- non dovrà curarsi di ciò che diranno alle sue spalle perché non lo sentirà mai di persona e perché ciò che viene detto a torto non può costituire offesa;

- non deve preoccuparsi se l'impresa appare pericolosa, poiché restare lì lo è ancor di più;

- deve fidarsi di lui come lui sta dimostrando di fidarsi di lei facendo questa confessione, desiderando di riacquistare la libertà nel suo Paese.

La lunga *suasoria*, che immobilizza ancora l'andamento del racconto per lasciare spazio alla bravura stilistica dell'autore, si risolve positivamente e la storia può riprendere: gli ultimi eventi – la fuga, l'inseguimento, la cattura a Messina, il ritorno interrotto dalla tempesta, il naufragio nel Tirreno, l'intervento *ex machina* dei corsari pisani, la sosta nella città della Torre e il rientro a Firenze – sono condensati in pochissime pagine⁴⁶, che preludono al lieto fine: trionfo dell'amore con un nuovo battesimo e matrimonio tra i due innamorati (con lei che prende il nome di Beatrice) e, simmetricamente, tra Coppo e la sorella di Nicolò, una sorta di suo "doppio" per bellezza e virtù: gli ingredienti da apologo richiesti dalla Reina, dunque, ci sono tutti, fatto che permette alla novella di Costanza di porsi come esemplare per le altre. E si noti, infine, che questa storia, il cui messaggio è anche l'accettazione dell'altro a prescindere dalla provenienza e dal ceto sociale, non viene raccontata per caso proprio dalla Reina, unica romana tra i fiorentini e perciò personaggio speculare all'autore, fiorentino alla Curia romana, dove desiderava imporsi come intellettuale (Laroche 2006: 207).

Noterei a margine, sebbene alla luce della ricorsività nella tradizione letteraria degli ingredienti che compongono la trama, le diverse somiglianze con un «innamoramento» di Lorenzo degli Olbizi, *Tiburtino e Fiammetta* (per cui cfr. Curti 2011: 191-195), e, soprattutto, con il secondo cantare del *Bel Gherardino*, risalente al XIV secolo e oggi noto da testimoni

⁴⁶ Non sarà superfluo sottolineare che in quest'ultima sequenza, come nelle altre (poche) d'azione, il tempo della storia è di molto superiore al tempo del racconto, che invece ha la meglio nei tre lunghi inserti analizzati: la tempesta, il soliloquio e la perorazione di Nicolò.

quattrocenteschi (cfr. Benucci, Manetti, Zabagli 2002: I, 53-55): una «fortuna» (ottava 11) causa il naufragio del protagonista ad Alessandria, dove viene fatto prigioniero dal Soldano, in quanto cristiano; tuttavia, notato per la sua bellezza da una donzella al servizio dei sovrani, diventa servo della regina, che se ne innamora e si dichiara, minacciandolo di morte se lui non ricambierà il suo sentimento (ottave 16-22). Gherardino pensa fra sé (ottava 23) che conviene accettare questo amore, che gli aveva causato vergogna, per salvare la propria vita, e i due giacciono assieme più volte. La Fata Bianca, che lo sta cercando da un anno, decide di organizzare un torneo con in premio la sua mano, a cui il suo amato parteciperà insieme al Soldano per volere di quest'ultimo; la circostanza gli permette di abbandonare la regina, che però gli fa promettere che ucciderà proprio il Soldano. Vittorioso, grazie alle tre vesti di seta pregiata donategli dalla donna, potrà riabbracciare la Fata. Ci saranno tre matrimoni nel finale (ottava 47): il protagonista sposa l'amata e dà in moglie al servitore Marco Bello la sorella di lei, mentre la sorella del Soldano si unisce a un «donzello / di gran legnaggio, cortese e saputo» (vv. 5-6).

La seconda novella, raccontata da Folchetto, è costruita su un triangolo di personaggi principali: il vecchio Cecantonio, la giovane moglie (per matrimonio combinato) Lavinia e Fulvio/Lucia. La doppia identità è dovuta ad un travestimento: il giovane, infatti, invaghitosi della fanciulla, desidera conoscerla a tutti i costi e il furbo amico Menico gli procura la possibilità di andare a vivere in casa della coppia, che cercava una giovane domestica, sotto mentite spoglie; da qui si consumeranno l'adulterio di Lavinia e l'inganno al vecchio marito, cui lo stesso Menico presta il fianco sostenendo il portento di cui Lucia sarebbe incarnazione. L'intreccio, dunque, ripercorre diversi luoghi comuni della novellistica e del teatro – due àmbiti protagonisti di scambi proficui nel Cinquecento – dal travestimento alla beffa, dalla malmaritata adulterina al vecchio marito raggirato: in particolare, il fortunato τόπος del travestimento come espediente beffardo ai danni di un vecchio affonda le radici nell'antichità e ne è celebre esempio la *Casina* di Tito Maccio Plauto (186 a.C.), autore frequentatissimo nel Cinquecento (lo stesso Firenzuola si ispira ai suoi *Menaechmi* in una propria commedia, *I Lucidi*); lì, però, ne è vittima Lisidamo, il *senex libidinosus* innamorato, che contende al figlio l'amore della trovatella protagonista e che, convinto di raggirarlo organizzando delle nozze tra Casina e il fidato servo (cui poi egli si sarebbe sostituito), viene scoperto e a sua volta raggirato dalla moglie e dalla serva complice, ritrovandosi con un uomo travestito.

I possibili modelli e raffronti sono altresì molteplici, come due novelle della settima giornata del *Decameron* (cfr. Fatini 1907: 71), la seconda – con protagonista

Peronella, che riesce ad ingannare il marito che pur aveva sotto gli occhi il suo amante (l'archetipo è apuleiano) – e la settima, dove, però, è il servo innamorato della padrona ad essere gabbato dal marito che si era presentato da lui *en travesti* su indicazione della fedele moglie e che finisce col bastonarlo. Tuttavia, sulla scorta degli studi del Di Francia (1924: I, 513 e 605-606) si può individuare la fonte principale in un cantare quattrocentesco di autore ignoto che godette di una certa fortuna nel XVI secolo, l'*Istoria di Maria per Ravenna*, scritto in ottava rima e appartenente al genere del «proverbio illustrato» (Mulinacci 1990), trattandosi di un modo di dire ancora in uso; di séguito la trama:

Un bel giorno di maggio la bella, giovane, pura Ginevra si innamora del suo coetaneo Diomede (pure lui bellissimo), ma per l'avarizia di suo padre viene costretta a sposare un vecchio ravegnano, tanto benestante quanto decrepito, rivoltante, impotente: per disperazione Diomede sceglie l'esilio mentre la povera Ginevra subisce i ripugnanti «assalti» del decrepito marito che riescono comunque vani. Ma Diomede, dopo un po' di tempo, ritorna e approfittando delle sue delicate fattezze si traveste da serva di campagna: sotto il falso nome di Maria comincia a servire in varie case nella contrada della sua sfortunata amante. La sua fama di donna buona, ingenua, (e anche un po' pazzarella), che non vuole altro compenso ai suoi servigi che non sia pane, arriva all'orecchio del vecchio marito il quale, nominato podestà di Bologna, deve partire e vuol lasciare la moglie in buona e fidata compagnia. Così egli decide che Maria è la persona migliore, e la più a buon mercato, per questo servizio: la cerca per vari giorni in tutta Ravenna e finalmente (o meglio, per sua sfortuna) la trova. Entrata in breve tempo in intimità con Ginevra, Maria si rivela ben presto nella sua vera identità e i due giovani godono finalmente dei piaceri che spettano alla loro età e al loro amore. Ma al momento del ritorno del vecchio le cose si complicano: anche lui infatti si innamora di Maria e, dopo molti tentativi falliti, riesce finalmente a braccarla in uno stretto passaggio della casa: scompiglio generale quando, sotto la gonna della serva, si scopre l'insospettata e poco piacevole verità. Gli innamorati sono di nuovo costretti a lasciarsi, ma Ginevra, ben decisa a non perdere l'amore appena ritrovato, trova il modo di uccidere il marito e, dopo un breve lutto, sposa il suo Diomede (Mulinacci 1990: 70).

Risultano evidenti le numerose convergenze tra i due racconti, dal travestimento al tradimento passionale, che Firenzuola arricchisce con l'espedito dello scherzo della natura occorso a Lucia, all'innamoramento del vecchio che concupisce la giovane domestica; qui, però, le due strade si dividono e all'epilogo tragico del cantare corrisponde il mantenimento

dell'inganno in Firenzuola, con Fulvio destinato a vivere in casa di Cecantonio celando la propria identità anche dopo aver dato – sempre in virtù del proprio prodigio, che Menico giustifica al vecchio leggendo un passo di Plinio il Vecchio – il tanto desiderato figlio maschio a Lavinia. Ciò che il Nostro attua, dunque, è nuovamente un procedimento di amplificazione rispetto al modello, poiché insiste sul gioco dell'equivoco dovuto alla doppia identità: svelato l'inganno, Lucia è di nuovo Fulvio agli occhi di Lavinia, ma continuerà ad essere Lucia, seppur con un attributo maschile, agli occhi di Cecantonio.

A questo punto emerge un altro possibile punto di riferimento, la *Mandragola* di Machiavelli (1518)⁴⁷, visto che il personaggio del vecchio marito ingannato ricorda molto da vicino messer Nicia, disposto a tutto proprio per avere dei figli maschi, e che il giovane Fulvio ripercorre le gesta di Callimaco, che si traveste (seppur non da donna) per “sacrificarsi” – si ricorderà, infatti, che il piano del giovane prevedeva l'assunzione, da parte di Lucrezia, di una pozione a base di mandragola, la quale avrebbe favorito la gravidanza, ma che avrebbe causato la morte del primo uomo che avrebbe avuto un rapporto con la donna. Ulteriore tratto in comune tra i due giovani è la passività: come Callimaco segue la regia del parassita Ligurio e si avvale della collaborazione del persuasivo fra Timoteo, Fulvio agisce su indicazione dell'amico Menico e occupa sempre una posizione subalterna rispetto a Lavinia, anche in campo sessuale, dov'è lei a prendere l'iniziativa – da notare, peraltro, come l'autore guidi il lettore alla “scoperta” di pari passo con la protagonista, secondo un climax sensoriale, mentre Lucia resta immobile e in silenzio, in attesa di una reazione:

E poscia che ambodue furono la prima sera entrate nel letto e che all'una, tutta contenta della non aspettata ventura, pareva mill'anni che l'altra si addormentasse per ricevere il guiderdone delle sue fatic(h)e mentre ella dormia, l'altra, che forse aveva in fantasia qualcuno che meglio le scoteva la polvere del pelliccione che 'l suo marito, cominciò con grandissimo disio ad abbracciarla e bacciarla; e scherzando così come interviene le venne messo le mani là dove si conosce il maschio dalla femmina; e trovando che la non era donna come lei, fortemente si maravigliò e non altrimenti tutta stupefatta tirò 'n un tratto a sé la mano che ella si avesse fatto se sotto ad un cesto di erba avesse ritrovata una serpe all'improvviso. E mentre che Lucia, senza osar di dire o far cosa veruna, attendeva l'esito di questa cosa, Lavinia, dubitando

⁴⁷ Per i contatti tra la novella e il teatro comico, inclusa anche la *Calandria* di Bibbiena, si veda in particolare Mauriello 2001: 89-90.

quasi che la non fusse dessa, la cominciò a guardar fiso fiso come trasecolata; pur veggendo che l'era Lucia, senza attentarsi di dirle niente, dubitando che non le fusse forse paruto quello che non era, volse di nuovo metter le mani a così fatta meraviglia; e trovando quello che l'aveva trovato la prima volta, stava intra due, s'ella dormiva o s'ell'era desta; poi pensando che forse il toccare la poteva ingannare, levata la coperta del letto volse vedere cogli ochi il fatto tutto intero. Per che non solamente vidde con gli ochi quello che l'aveva tocco con mano, ma scoperse una massa di neve in forma di uomo tutta colorita di fresche rose; in modo che la fu costretta lasciare andar tante meraviglie e credersi che miracolosamente fusse accaduta sì gran trasmutazione acciò che la si potesse sicuramente godere gli anni della sua giovinezza (*Rag. I, 2, 14-18*).

L'incarnazione di un personaggio femminile sortisce su Fulvio un effetto castrante, dato che, inoltre, sarà Lavinia a intimorire Cecantonio perché non seduca Lucia, salvo poi essere quest'ultima vittima impassibile degli assalti del vecchio, costretta a giustificarsi secondo il piano che insieme avevano preparato. Solo il mantenimento dell'inganno restituirà al giovane una prerogativa maschile, con la gravidanza della donna – o, perlomeno, così pare, giacché anche in questo frangente la voce narrante lo chiama Lucia. Inganno che, comunque, resta in sospeso anche nell'epilogo: «Lavinia s'ingravidò d'un fanciul maschio, il quale fu poi cagione che Lucia si stesse a' servigii loro quanto le fu in piacere, e poi che si fu partita andasse e venisse a posta sua *sanza che il buon vechio si avedesse mai o si volesse accorgere di niente*» (*Rag. I, 2, 49*).

Un inganno rimasto insoluto è al centro anche della novella successiva, raccontata da Bianca e stavolta basata su un quadrilatero di personaggi principali: da un lato Agnoletta, onesta moglie di un ricco mercante fiorentino, e la fanciulla Laldomine; dall'altro Pietro, l'Abbate, e il giovane Carlo; a questi si può aggiungere una figura di "aiutante" simile a quella di Menico della novella precedente, Girolamo Firenzuola, amico di Carlo e omonimo del fratello dell'autore. Non sembra ci siano precisi modelli nella novellistica precedente per questa vicenda, che si fregia di molti motivi tradizionali, e infatti è stato anche ipotizzato possa trattarsi della rielaborazione di un fatto realmente accaduto (Fatini 1907: 72; Di Francia 1924: I, 606), come sarà per le due novelle pratesi.

La strada intrapresa dalla storia sembrava voler portare il lettore verso l'ennesimo caso di passione con protagonista un ecclesiastico, ma le *avances* di Laldomine, che agisce da "esca", onde preservare l'integrità morale della padrona agli occhi della società, attirano la preda sbagliata e capitata lì per caso. Da qui la serie di inganni. Tutto si gioca sul riconoscimento parziale (tra Laldomine e Carlo, poiché solo lui conosce l'identità dell'altra grazie al lume che

ella tiene in mano) e poi negato (tra Agnoletta e lo stesso Carlo) e segue un protocollo di seduzione che procede dall'esterno all'interno, partendo dalla finestra e pervenendo alla camera da letto "attraverso" la porta appositamente lasciata aperta, traducendo nei movimenti quel passaggio da una zona pubblica ad uno spazio intimo dove i personaggi si possono liberare dalle catene della vita sociale (cfr. Laroche 2006: 197-198): Carlo si finge l'Abbate per entrare in casa loro e, una volta introdotto, nel buio⁴⁸ e nel silenzio della stanza – ingredienti essenziali per la riuscita della scena – è convinto di giacere con la fante e non con Agnoletta, a sua volta sicura di essere con Pietro:

Credendosi addunche questi duoi amanti l'un con Laldomine e l'altra con l'Abate diacere, *senza molte parole per non si scoprir l'uno all'altro*, con saporiti baci e con stretti abbracciamenti e con tutti quegli atti che ad una coppia così fatta si conveniva si facevano tante carezze quante voi potete pensare le maggiori; *e se pur talvolte qualche amorosa parola usciva lor di bocca, e' la dicevan sì piano che il più delle volte e' non si intendevano l'un l'altro*, e ciascun di loro se ne maravigliava, e tutt'a dui lo avevon caro. Ma quel che mi fa venir più voglia di rider quando io ci penso è un contento di animo che ambodui avevano d'esser venuti con sì bello inganno al frutto de' lor disiderii; e mentre che ella godeva di ingannar lui ed egli godeva di ingannar lei, s'ingana(n)navano tramenduni così dolcemente, che ognun di loro prendeva diletto dello inganno (*Rag. I, 3, 27-28*; il corsivo è mio).

In realtà, sposando la lettura di Mauriello (2001: 93), le vittime della beffa, ordita dall'autore a vantaggio del lettore, sono gli stessi protagonisti, che vivono e rivivono una storia tanto desiderata, ma che non è la loro, mentre coloro che sembravano i protagonisti annunciati – Laldomine e l'Abbate – divengono figure di secondo piano.

Deviando dal percorso stabilito dall'autore approfondiamo la quinta novella, raccontata da Fioretta, dove un nuovo quadrilatero amoroso consuma stavolta la passione senza mezzi termini: da un lato la vedova Francesca e fra Timoteo (dunque ritroviamo, in questa circostanza, la lussuria degli uomini di chiesa), dall'altra la figlia di lei, Laura,

⁴⁸ La suggestione di un richiamo alla novella di Ricciardo e Catella (*Dec. III, 6*) agisce solo nell'ambientazione priva di luce dell'amplesso: l'uomo, infatti, svelerà subito dopo la propria identità all'amata, attirata lì con l'inganno di cogliere il marito sul luogo del presunto tradimento.

e il suo amante Andreuolo⁴⁹ (altro nome boccacciano: *Dec.* IV, 6), dottore in legge. Quest'ultima coppia, che vive la propria passione "ad alto volume", funge da contraltare tanto della prima, discreta al punto da non suscitare sospetti, quanto di quella precedente, che consumava i propri amplessi nel silenzio; ed è il tenore di un loro incontro notturno ad attirare Francesca, impegnata con il frate, sulla soglia della camera della figlia, cogliendola sul fatto. Proprio il fattore volume si propone nuovamente, ma quasi a parti invertite, come discriminare fra le donne: se Francesca con le sue «rampogne faceva tanto stiamazo che e' non lo fece mai tale una povera donnicciuola che avesse perduto il gallo e tutte le galline» (*Rag.* I, 5, 14), Laura risponde con occhi bassi e voce tremante, ma affonda il colpo svelando alla madre di essere a conoscenza della sua relazione con il frate e, di fatto, facendo crollare il castello di carte che la sua ramanzina aveva tentato di costruire. Il discorso di Francesca, infatti, strizza l'occhio al lettore, che già conosce la verità, con degli interrogativi dal sapore antifrastico: «Son questi li ammaestramenti che io ti ho dati? Hott'io allevata in questa guisa? Hott'io nutrita in modo che tu mi debbi far questo bello scherzo in sul viso e questo bello onore? Hai veduto far questo a me? O Dio, chi somigli tu? E' si suol pur dire: come gli figli vuoi, così la moglie tòi» (*Rag.* I, 5, 9-10); la risposta della ragazza e il seguente intervento di Andreuolo non portano, ad ogni modo, ad una rottura, ma ad un «santo accordo», per la felicità di tutti – delle due donne in special modo, che mettono tra loro a confronto anche le *performances* degli amanti.

In merito alle fonti di questa semplice novella, Fatini (1907: 74) e Di Francia (1924: I, 607) concordano nell'individuare una possibile ispirazione in due novelle boccacciane, I, 4 e IX, 2 (anche se il primo ritiene possa anche trattarsi della rielaborazione di un fatto vero)⁵⁰; tuttavia, le somiglianze appaiono alquanto leggere: nella prima, infatti, solo la risposta del giovane monaco all'abate ricorda quella di Laura alla madre – il ragazzo, infatti, viene scoperto dal superiore mentre giace con una fanciulla e, avvedutosene, lascia la ragazza nella propria camera per andare a raccogliere la legna; ella, raggiunta dall'abate, si concede anche a lui e i due vengono scoperti dal frate che, una volta rimproverato, confessa con una risposta arguta di averlo colto sul fatto, sicché entrambi decidono di mantenere il segreto; nella seconda è una suora a soddisfare i propri istinti carnali nottetempo nel proprio monastero con un giovane:

⁴⁹ Questa novella sarebbe tra le fonti di un *conte en verse* di Voltaire, *Gertrude ou l'éducation d'une fille* (1763), anche se «with the exception of the name of the daughter's lover, Andreuolo, which Voltaire has retained as André, nothing appears to have been literally translated from the Italian story» (Clive Stuart 1917: 181).

⁵⁰ Entrambi si riferiscono erroneamente alla seconda novella della nona giornata indicandola come sesta.

viene condotta dalle consorelle presso la badessa (che nel frattempo faceva lo stesso con un prete) e, mentre subisce la predica della superiora, nota che costei ha in testa le mutande dell'amante. Una risposta pungente della giovane fa venire a galla la realtà e la badessa smette di rimproverarla per raccomandare a tutte prudenza nel necessario soddisfacimento dei bisogni della carne.

Proprio questa novella del Boccaccio fa da *trait d'union* fra quella di Francesca e Laura e quella di suor Appellagia, la quinta della seconda giornata (su cui ci eravamo già soffermati *supra*, cap. I): la fonte, infatti, appare la stessa, qui anzi resa più evidente dalla ricorsività dell'ambientazione claustrale, dalla figura "santa" della badessa (che, tuttavia, in Firenzuola non intrattiene alcuna relazione segreta) e del concorso delle consorelle (benché qui sia una sola, in realtà) perché la suora passionale venga scoperta. Anche la risposta di Appellagia, «o voi mi lasciate fuggire la tentazione a modo mio, o voi mi date licenza che me ne vada fuori dove meglio mi viene; ché io per me non intendo ogni dì romper gli orecchi a Messer Domenedio per trovarmi poi la notte con maggior tentazione che mai» (*Rag.* II, 5, 22), ricorda la prontezza vista nella novella del certaldese, nonché la particolare via di liberazione dal piacere della più ingenua Alibech (*Dec.* III, 10), ma a cambiare è la conclusione, con la badessa costretta a permettere alla giovane suora di fare quanto richiesto. La stessa figura della madre superiora ricorda quella della madre vista nella novella precedente, così come Appellagia richiama Laura: «La rivendicazione dei diritti naturali porta, dunque, inevitabilmente, ad entrare in conflitto con l'autorità: quella familiare, in primo luogo, a cui, in particolari circostanze, si sostituisce però quella gerarchica» (Mauriello 2001: 95; comportamenti e parole delle due donne sono speculari anche sul piano formale: 96-97).

Questa novella ha in più, però, un dinamismo interno che ne vivacizza la struttura (Seroni 1948: 37): essa, infatti, è costruita sul moto della fuga, tanto dalla tentazione quanto, al suono della campana, verso la sede della preghiera – che, per la protagonista, coincide con l'incontro amoroso: non a caso i verbi «fuggire» e «correre» sono quelli maggiormente abbinati alle sue azioni.

Suor Appellagia, nonostante la sua condotta poco cristiana, attira le simpatie della brigata, che le perdona il peccato ragionando anche sulla piaga sociale della monacazione

forzata⁵¹. Ma non tutti i personaggi del clero vengono trattati benevolmente nei *Ragionamenti*, ed anzi a due di loro, fra Serafino e don Giovanni, tocca una sorte peggiore.

Nella sesta novella della prima giornata, quella raccontata da Selvaggio senza seguire il tema, viene condannata l'avarizia dei frati, τόπος celeberrimo, tramite il novarese fra Serafino, un francescano specializzato nell'adescare ricche vedove per ottenere pingui lasciti in proprio favore, facendole entrare nel Terzo Ordine regolare. Proprio la ricorrenza del tema non permette di individuare modelli precisi⁵².

Con sagace ironia l'autore ritrae il *modus operandi* dei frati e, in particolare, del guardiano, lo stesso Serafino, che «teneva le spie a queste così fatte faccende, acciò che niuna vedovella scapasse che non si cignesse il cordiglio del beato serafico san Francesco» (*Rag.* I, 6, 5) e che lentamente circuisce la donna perché si unisca all'ordine e finanzia le migliorie per la chiesa; poi, come uno spietato rapace, coglie l'occasione della confessione al capezzale della donna malata per sferrare il colpo finale:

[Il frate] subito venne, e come più presto l'ebbe confessata, come quello che gli pareva che e' fusse venuto il tempo de la vendemmia, le disse in atto di carità che si ricordasse di far ben per l'anima sua in mentre che l'era viva e non aspettasse che i figliuoli, che non attendevano altro che la sua morte, gnele facessero; e che la si ricordasse molto bene di madonna Lionora Caccia che fu moglie di messer Cervagio, che era pur dottore, a la quale, poi che la si morì, non è stato mai alcuno de' suoi figliuoli che e' si sia ricordato d'accenderle una candela pur il dì de' morti; e che questa era poca cosa a lei che era ricca; e che la serebbe non solo in utilità dell'anima sua e di tutti i suoi discendenti, ma in onor di tutta la casa; e finalmente seppe tanto ben dir le suo ragioni, che la donna si volse quasi a dir di sì e risposegli che e' tornasse da lei il dì di poi, che di tutto la lo risolverebbe (*Rag.* I, 6, 11).

⁵¹ «La disputa era questa: chi fusse più da biasimare o quelle donne che avendo marito e possendosi con lui passar la tentazione se la vanno spassando con altrui, o le povere monache, le quali non avendo lecito modo di poter trar frutto dei lor abbandonati orticelli talvolte ne cavano così di nascosto qualche insalatuccia» (*Rag.* II, 5, 25-26).

⁵² Romei (1983: 139) paragona gli attacchi ai vizi dei frati in Firenzuola, in particolare, a quanto scritto da Boccaccio nella terza novella della settima giornata: «Ahi vitupero del guasto mondo! Essi non si vergognano d'apparir grassi, d'apparir coloriti nel viso, d'apparir morbidi ne' vestimenti e in tutte le cose loro, e non come colombi ma come galli tronfi colla cresta levata pettoruti procedono...» (*Dec.* VII, 3, 9).

Non solo avarizia, dunque, e non solo gola⁵³: Firenzuola ritrae nella sua pagina tutta la sfacciata ipocrisia dei frati, visto che Serafino approfitta dello stato della donna facendo leva sul destino che i figli avrebbero riservato alla sua memoria per estorcerle la tanto bramata promessa, ricorrendo alla consueta abilità verbale gli ecclesiastici sfoderano nei confronti dei ceti subalterni e che tanta fortuna ha avuto e avrà nella storia della letteratura – da frate Cipolla al *latinorum* di Don Abbondio. Al frate antoniano – e non solo – di Boccaccio (*Dec.* VI, 10), come nota Bàrberi Squarotti, il Nostro aveva già volutamente ammiccato inserendo un episodio inventato nella leggenda francescana, secondo cui l'arcangelo Gabriele avrebbe portato gli zoccoli a San Francesco, «allusivo alla penna dell'agnolo Gabriello di frate Cipolla e al travestimento come agnolo Gabriello di frate Alberto per ingannare e possedere l'ingenua e vanitosa veneziana di *Decameron*, IV, 2» (Bàrberi Squarotti 2006: 228).

Ma è a questo punto che la novella cambia ritmo (cfr. Mauriello 2001: 98-99): alla lentezza con cui il francescano ha ordito il proprio inganno subentra la vivacità del piano dei figli di Agnesa, guidati da Agabio, che si fa autore egli stesso per incastrare il frate, prima nascondendosi sotto il letto per origliare l'accordo tra la madre e Serafino e facendo poi in modo che questi, intimato a non frequentare più la casa, si metta alla ricerca del testamento una volta venuta a mancare la donna, cadendo inconsapevolmente nel tranello di cui egli, adesso, è vittima, fino alla lettura del lascito in tribunale con conseguente e plateale beffa, «che vendica tutte le vedove ingannate dai frati e punisce l'avidità di denaro e di comodità di quei Francescani che dovrebbero osservare la regola della povertà e dell'andare mendicando in zoccoli e che, invece, usano gli zoccoli per assordare le donnicciuole e convincerle a restare per loro» (Bàrberi Squarotti 2006: 228-229).

Una sorte ancora peggiore toccherà, nella quarta novella della prima giornata, narrata da Celso, a don Giovanni, un cappellano del Pistoiese che si innamora «sconciamente» della Tonia, una parrocchiana furba e avida di regali (e già sposata): la vicenda riprende la novella di madonna Belcolore e del prete di Varlungo (*Dec.* VIII, 2), espressamente citato nel corso della narrazione (*Rag.* I, 4, 21), per la prima parte della novella.

Anche in questa circostanza il procedimento di Firenzuola rispetto al modello tende all'amplificazione, ma non in direzione di un accentuato patetismo, bensì di una cura

⁵³ L'autore aveva precedentemente accennato ai «paffuti monaci» e al loro consumo di «torte alla lombarda» preparate dalle vedove che frequentavano la chiesa (cfr. *Rag.* I, 6, 5-6).

insistita dell'espressività. Si veda, come esempio, la presentazione che l'autore fa della Tonia:

Aveva questa Tonia forse ventidu'anni ed era un poco brunotta per amor del sole, tarchiata e ritonda che la pareva una meza colonna di marmo stata sotto terra parechi anni; e fra l'altre vertudi che l'aveva, come era saper ben rappianar un magolato e tener nette le solga quando la marreggiava, ell'era la più bella ballerina che fusse in quei contorni; e quando l'arrivava per disgrazia su 'n un rigdone a farla chirintana, ell'era di sì buona lena ch'ell'arebbe straccati cento uomini; e beato a quel che poteva ballar con essa pure una danza, ché vi so dire che e' ne fu già fatta più d'una quistione (*Rag. I, 4, 3*).

Ed ora quella di madonna Belcolore in Boccaccio:

[Ella] era pure una piacevole e fresca foresozza, brunazza e ben tarchiata e atta a meglio saper macinar che alcuna altra; e oltre a ciò era quella che meglio sapeva sonare il cembalo e cantare *L'acqua corre la borrana* e menar la ridda e il ballonchio, quando bisogno faceva, che vicina che ella avesse, con bel moccichino e gente in mano (*Dec. VIII, 2, 9*).

Le analogie sono evidenti – la fisicità, il colorito della pelle, l'abilità nel ballo –,

ma c'è nel Firenzuola un sovrappiù di decorazione: la descrizione della membratura carnosa e brunita della Tonia si espande nella similitudine archeologica della colonna; l'elenco delle sue virtù rurali si compiace di termini tecnici carichi di espressività dialettale; l'equivoco osceno del ballo, signorilmente accennato dal Boccaccio, è sviluppato e reso trasparente dal ricorso a una locuzione proverbiale ("ell'era di sì buona lena ch'ell'arebbe straccati cento uomini"), appoggiata anch'essa all'autorità boccacesca: "una femina stancherebbe molti uomini, dove molti uomini non possono una femina stancare" (*Decam. V 10 9*) (Romei 1983: 130).

Ma è l'intero tessuto stilistico ad essere potenziato attraverso l'impiego, per esempio, di forme alterate («carezzocce», «cosellina», «belloccia») o di espressioni proverbiali e proprie della lingua parlata («pascendosi come il caval del Ciolle», «bietolone», «voi eri la largura del pian di Pistoia»); ciò accade specialmente nei dialoghi, che ampliano notevolmente lo scambio secco di battute del modello. Così Boccaccio:

Il prete le cominciò a dire: «Bene, Belcolore, de' mi tu far sempre mai morire a questo modo?».

La Belcolore cominciò a ridere e a dire: «O che ve fo io?».

Disse il prete: «Non mi fai nulla ma tu non mi lasci fare a te quel che io vorrei e che Idio comandò».

Disse la Belcolore: «Deh! andante andate: o fanno i preti così fatte cose?».

Il prete rispose: «Sì facciam noi meglio che gli altri uomini: o perché no? E dicoti più, che noi facciamo vie miglior lavoro; e sai perché? perché noi maciniamo a raccolta: ma in verità bene a tuo uopo, se tu stai cheta e lasciami fare».

Disse la Belcolore: «O che bene a mio uopo potrebbe esser questo? ché siete tutti quanti più scarsi che 'l fistolo».

Allora il prete disse: «Io non so, chiedi pur tu: o vuoi un paio di scarpette o vuoi un frenello o vuoi una bella fetta di stame o ciò che tu vuoi». Disse la Belcolore: «Frate, bene sta! Io me n'ho di coteste cose; ma se voi mi volete cotanto bene, ché non mi fate voi un servizio, e io farò ciò che voi vorrete?» Allora disse il prete: «Di ciò che tu vuoi, e io il farò volentieri» (*Dec. VIII, 2, 19-27*).

E così Firenzuola:

— Così non mi piacestù tanto, vezo mio, come tu mi piaci! Buon per me! Non vedi tu che mi fai andar ratio ogni dì quinci oltre per vederti? O(h), che paghere' io a poterti toccare una volta sola que' duo pippioni che tu hai in seno, che mi fanno abbruciar più ratto che non fa una candela d'un quattrino ad un altare!

— E che malasin paghereste voi — disse allotta la Tonia — che sete più stretto ch'un gallo? Gnaffe! Chi disse preti disse miseri. E forse che non vuol far testé del largo in cintura! Come se io non cognoscessi che a questi dì, quando io vi chiesi quei zoccoli, voi faceste un viso di matrigna che pareva che io vi avesse chiesto qualche gran cosa. So ben che se 'l Mencaglia vostro vicino volse nulla dalla moglie di Tentennino, che e' gli bisognò pagar la metà della gonnella che la si fece questo Ognissanti; e sai che la non fu del più bel romagnuolo che sia in questo comune; e costò il panno solo più di dodici lire, senza il soppanno e gli orli, la balzana e la manifattura, che le costò un tesoro.

— Al corpo di santa Nulla, Tonia mia, — disse allora don Giovanni — che tu hai più de millanta torti; ché io son più largo nelle donne che non è non so io chi; e non vo mai a città che io non ispenda almanche sia duo bolognini con quelle belle cristiane che stanno dietro al palagio de' Priori. Sì che pensa quello che io farei per te, che hai cotesto viso così avenevolozo, che mi ha in modo bucherato il fegato e le

budella, e che e' non mi vien da mano a dir buccata d'ufficio; e, a dirti il vero, io ho paura che tu non mi abbi affatturato — (*Rag.* I, 4, 14-17).

Il passo testimonia, sì, l'arricchimento della fonte e il compiacimento linguistico, così come la contaminazione di generi diversi, visto che ne è stata dimostrata la dipendenza anche dalla letteratura "nenciale" della Firenze rinascimentale (cfr. Romei 1983: 133-134); ma emerge altresì il carattere più deciso e scaltro della parrocchiana: si tratta di un dato da non sottovalutare, giacché ci traghetta nella seconda parte della novella, dove Firenzuola prende le distanze dal certaldese mettendo in pratica un'atroce vendetta organizzata dalla donna e curata dal marito. Il prete, infatti, era riuscito a soddisfare i propri istinti con la donna senza contraccambiare con i doni da lei richiesti, inventando di volta in volta delle scuse che, alla fine, avevano fatto perdere la pazienza a Tonia, sfociando in un alterco che prelude alla rivalsa. Attirato con l'inganno in casa della donna, don Giovanni trova allora il marito, che lo imprigiona in un «cassonaccio» in modo piuttosto singolare, dai testicoli; la trappola è costruita in modo tale che l'unico modo con cui l'ecclesiastico potrebbe liberarsi è auto-castrandosi con un «rasoiaccio» lasciategli a portata di mano per l'occasione⁵⁴. La scena si svuota e il registro stilistico muta, assestandosi su toni più tragici nel seguire il travaglio psicologico dell'unico personaggio rimasto: con lo scorrere del tempo Giovanni, che confidava nel ritorno del Ciarpaglia, pensando stesse facendo tutto questo per spaventarlo, perde sempre più la speranza e invoca aiuto, mentre il dolore cresce per i tentativi di liberazione,

e veggendo che l'aiuto non veniva e la misericordia era perduta e il dolor cresceva, quasi disperato della sua salute pigliava in man quel rasoio, con animo di uscir di tanto stento almen morendo. [...] Poco da poi affisando quel rasoio lo prendeva in mano e se lo accostava, e segando così leggermente guardava come e' si faceva male; ne l'aveva a pena accostato che e' gli veniva un sudor freddo e una paura, con un certo disfacimento di cuore ch'e' pareva che si mancasse. Né sappiendo più che farsi, per istracco si pose bocconi in sul cassone; e or piangendo, or sospirando, or gridando, or bottandosi, or biastemando, si affannò tanto che quella doglia gli crebbe in guisa che, non possendola più sopportare, e' fu constretto cercar via d'uscir di quello impaccio. Per che fatto della nicistà virtù, e' prese

⁵⁴ L'oggetto è definito, in chiave psicanalitica, «synecdoque de la femme destructrice» (Lucas-Fiorato 2000: 166) Nelle pagine successive la studiosa riconduce la perizia descrittiva della tortura cui il prete è sottoposto ad un presunto motivo autobiografico: Firenzuola avrebbe riportato nella novella quanto sofferto a causa della sifilide. Pare, però, ormai improbabile si trattasse di questa malattia, pertanto l'ipotesi non sembra attendibile (cfr. Romei 1983: 14-17).

in mano il rasoio e da sé a sé fece la vendetta del Ciarpaglia e restò senza testimoni
(*Rag.* I, 4, 40-44).

La pagina traduce il crescente timore, che diventa terrore, del cappellano fino all'inevitabile auto-evirazione, indugiando con fare quasi sadico sui suoi movimenti e pensieri. Egli sopravviverà, visto che verrà salvato da alcuni uomini mandati dal Ciarpaglia per tenerlo d'occhio, ma «il tono è ben diverso dal *Decameron*, che conclude invece l'“amorazzo contadino” in termini leggeri e “piacevoli”, non senza un'allusione arguta ai ritrovati incontri sessuali dei due amanti, finalmente riappacificati» (Gasparini 2013: 3-4).

Il motivo dell'auto-castrazione come punizione godrà di certa fortuna nel Cinquecento, sia in area toscana, con Grazzini, che in area settentrionale, con Bandello:

- il Lasca, nella seconda novella della prima *Cena*, riserva la punizione a un pedagogo di cui il giovane Amerigo Ubaldi vuole vendicarsi, ora che è stato assegnato ai suoi fratelli più giovani, perché, negli anni d'infanzia, lo aveva sempre infastidito (forse c'è un velato riferimento all'omosessualità del precettore): con un espediente riesce, una notte, a far sì che il membro dell'uomo rimanga incastrato in una fessura di una porta di legno che chiudeva una bottega; quindi un suo complice, fingendosi un gatto, lo azzanna con la testa di un luccio secco. Il pedagogo, per liberarsi, è costretto a lacerarsi tutto il membro, che successivamente dovrà farsi amputare in séguito ad un'infezione, restando così completamente evirato. Per la vergogna di quello che gli era accaduto verrà poi cacciato di casa dalla famiglia e si farà eremita;

- nella ventesima della seconda parte delle *Novelle*, Bandello porta alle estreme conseguenze la tragicità del disegno: la moglie, colta in amore con il prete, viene uccisa dal marito, che costringe poi l'ecclesiastico ad evirarsi. Qui la sequenza è molto breve: munito di coltello per lo scopo, il pover'uomo muore poco dopo:

l'intenzione narrativa nella novella di Bandello è completamente diversa, didascalica, da *exemplum* medievale, e la castrazione vuole essere una punizione esemplare. Non viene prestata nessuna attenzione alla psicologia del colpevole, se non per accennare all'angoscia che lo accompagna mentre torna a casa, dove muore. Non si assiste dunque alla reintegrazione del beffato/punito e la sua morte coincide con l'eliminazione del colpevole dalla comunità (Gasparini 2013: 3).

Tornando ai *Ragionamenti*, anche Lucrezia, nell'ultima novella, viene punita per la propria lussuria, addirittura a costo della vita. Il racconto ha un carattere esemplare e un tono sicuramente meno vivace degli altri: il legame tra Nicolò e Lapo, che ricorda quello tra i boccacciani Tito e Gisippo (*Dec.* X, 8), illustra le caratteristiche dell'amicizia che la brigata aveva individuato nel corso dei «ragionamenti» d'amore, specialmente la reciprocità – in apertura, infatti, è Lapo ad aver bisogno di un sostegno economico e Nicolò, ricevuta una grossa eredità, non si tira indietro; quando, in séguito, è quest'ultimo a dissipare i propri beni tra amicizie sbagliate e il tortuoso amore con la rapace vedova Lucrezia⁵⁵, vicenda che rappresenta gli effetti negativi della passione di cui Costanza aveva fatto menzione in precedenza (e stupisce che sia proprio Folchetto a raccontarla), egli non solo viene perdonato dall'amico da cui si era allontanato per seguire i propri vizi, ma viene anche confortato e ristorato economicamente. Tuttavia, la ritrovata prosperità finanziaria attira nuovamente l'avida cortigiana, che ha intanto avviato una nuova relazione con un altro giovane arricchitosi grazie ad un'eredità, e Nicolò, ancora innamorato, cede subito, salvo poi cogliere i due insieme nel momento della passione e commettere un omicidio: sul gesto Firenzuola si sofferma brevemente e senza approfondire la psicologia del personaggio come ci si sarebbe aspettato, a conferma di quella freddezza da apologo che connota la novella, tutta tesa alla celebrazione del legame fra i due ragazzi. Nel finale la reciprocità di cui sopra tende ora con forza dalla parte di Nicolò: Lapo lo difende in flagranza di reato, evita che sia condannato a morte e accetta di seguirlo in esilio, lasciando la natia Firenze – come Beatrice lascia Tunisi in I, 1 – per Barletta prima e Napoli poi, organizzando infine le sue esequie e predisponendo una futura sepoltura comune: si tratta di un *τόπος* che, solitamente, ha per protagonisti gli amanti infelici (si pensi alla quarta giornata del *Decameron*, dove il motivo è presente nelle novelle 1, 7, 8 e 9) e che sembra suggerire, insieme alla spropositata generosità di Lapo e al desiderio di una vita insieme lontano da Firenze e libera, a quanto sembra, da altre presenze femminili, una sotterranea storia d'amore (cfr. Mauriello 2001: 103) o, al più, un amore non corrisposto.

⁵⁵ Per Fatini (1907: 76) la figura è debitrice della «ciciliana» di *Dec.* VIII, 10, Biancofiore, abile nello spogliare di tutte le sue ricchezze un mercante fiorentino giunto a Palermo; ella, tuttavia, verrà beffata a sua volta nel finale, mentre Lucrezia morirà.

APPENDICI

1. SUL TESTO DEI *RAGIONAMENTI*⁵⁶

1.1 PREMESSA

Per tornare a discutere, a distanza di anni, della situazione testuale dei *Ragionamenti* è doveroso considerare i contributi di maggior spessore, rappresentati da *Per un'edizione critica delle opere di Agnolo Firenzuola* (Fatini 1956: 30-66, in preparazione all'edizione del 1957) e dalle *Note ai testi* delle edizioni successive (Seroni, in Firenzuola 1958: 1001-1007; Ragni, in Firenzuola 1971: 371-395; Maestri, in Firenzuola 1977: 37-44). Il primo, in particolare, è il punto di partenza per ogni discussione filologica di argomento firenzuolesco perché capace, per la prima volta, di fare criticamente il punto sullo *status quaestionis* nella tradizione dei *Ragionamenti*, lavorando sulle principali edizioni a stampa, a cominciare dalla *princeps* Giuntina del 1548 (G), da cui derivano tutte le successive fino al ritrovamento del codice, e sul Corsiniano 44 E 23 (C), unico testimone manoscritto ad oggi noto dell'opera. La collazione di Fatini ha permesso, infatti, di individuare interpolazioni attribuibili a Domenichi e ha offerto una panoramica completa delle varianti fra C e G. Non sempre, tuttavia, le conclusioni a cui essa perviene appaiono condivisibili (difatti i curatori successivi sono talora intervenuti a riguardo), e per tale ragione sembra opportuno condurre una nuova analisi dei più rilevanti segmenti testuali di dubbia attribuzione, che possono fornire un apporto importante alla storia del testo, anche in considerazione del *modus operandi* del primo editore, generalmente poco sistematico e più attento al mercato editoriale che alla cura e alla correttezza dei testi.

È altresì doveroso precisare che il caso in questione si rivela particolarmente interessante e problematico in virtù dell'assenza di autografi e di edizioni sorvegliate dall'autore, anzitutto, e per la natura "ibrida" della tradizione, che esige delle cautele ecdotiche maggiori: se C, infatti, si dimostra un manoscritto compiuto e aderente alle volontà dello scrittore, come si vedrà, è più delicato il caso di G – non solo in quanto testimone a stampa, per di più postumo, ma anche per l'impossibilità materiale e di verificare su quali carte sia stato basato e di poter isolare con assoluta certezza gli interventi editoriali. Considerate, tuttavia, l'esiguità della tradizione stessa e l'importanza storica della *princeps*, che è stata assunta a testo base per tutte le edizioni successive (le cui interpolazioni ed emendazioni saranno sempre da intendersi come arbitrarie)

⁵⁶ Riprendo e approfondisco quanto ho già osservato in Privitera 2024b.

fino al ritrovamento del Corsiniano, essa assume rilevante dignità testimoniale, pur imponendo maggior prudenza congetturale, come altresì nell'esame del testimone V (si veda *infra*).

1.2 LINEAMENTI PER UNA STORIA DELLA TRADIZIONE

RECENSIO

C = ms. Corsiniano 44 E 23, cartaceo, metà XVI secolo, 225 × 165 mm, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma.

Contiene: due carte bianche non numerate, due carte e il recto di una terza carta bianchi indicati da numeri romani (cc. I-IIIr), titolo *De' ragionamenti di Agnolo Firenzuola | alla Illustrissima Duchessa di Camerino | Giornata prima (c. IIIv), dedica Alla Illustrissima et eccellentissima Signora Madonna Caterina | Cibo Duchessa di Camerino Agnolo | Firenzuola* (cc. 1r-3r), il verso e la successiva carta bianchi (cc. 3v-4v), l'epistola *Ad messer Claudio Tholomeo nobile | Sanese Angelo Firenzuola* (cc. 4r-12r) e, senza ulteriori indicazioni di titolo, la prima giornata dei *Ragionamenti* (cc. 12r-120v), seguita da due carte bianche numerate (cc. 121-122) e tre non numerate.

Ms. non autografo⁵⁷. Appartenuto a Niccolò (o Nicola) Rossi, bibliofilo e filologo fiorentino che possedeva una ricca biblioteca di testi antichi e manoscritti, poi acquistati da Bartolomeo Corsini nel 1786, venne ritrovato da Atto Vannucci⁵⁸ su richiesta di Brunone Bianchi, che gli affidò la collazione dello stesso con l'edizione Capurro del

⁵⁷ Non si possiedono manoscritti delle opere che siano certamente di mano di Firenzuola, sebbene il ritrovamento di un codice pratese miscellaneo con rime (anche) dell'abate abbia sollevato legittimi interrogativi intorno all'autografia (cfr. *infra*). È però recente la notizia (Capuzza 2020) di un rarissimo frammento originale in lingua latina, databile tra il 1516 e il 1523, che ne testimonierebbe l'attività giuridico-notarile. Propongo la seguente trascrizione del breve testo: «Ita est Angelus de Florentiolis supra nominatus et affirmo te habuissa supra dicta instrumenta et hoc in fidem manu propria feci»; tuttavia Capuzza 2020: 3 legge «nominatus» in luogo di «nominatus», «me» anziché «te» e «vero» invece di «hoc»: per i primi due risulta determinante il confronto con gli altri grafemi del frammento, mentre per il terzo sono decisivi il tratto grafico della lettera <h> e l'abbreviazione. Ringrazio Vittorio Capuzza per aver messo a disposizione la copia digitalizzata del documento originale, custodito nel proprio archivio privato.

⁵⁸ Docente e apprezzato uomo di lettere pistoiese, fu anche il primo direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (cfr. Conti 2020).

1816⁵⁹, e che poi ne curò una di tutte le opere nel 1848 (in due volumi; *Ragionamenti*: Firenzuola 1848, I, 81-235, ma alle pp. 218-235 sono riportate le “spicciolate” del periodo pratese), sebbene l’obiettivo della ricerca fosse il cosiddetto codice Galli, di cui si era avuta notizia per la prima volta nel secolo precedente. In dettaglio, la ristampa veneziana 1766 dell’edizione Fantini 1723⁶⁰ era seguita da un volumetto di appendice (V)⁶¹ contenente il testo di un ms. appartenuto al Marchese Galli di Roma, identificato con l’esemplare letto a Papa Clemente VII ed offerto a Caterina Cybo.

L’edizione Bianchi non fece pienamente tesoro del ritrovamento di C e presenta un testo confuso e talora arbitrario, visto che ricorre al codice o alla stampa senza un reale criterio di riferimento:

Si vedrà che alcuna volta non ho adottato per testo la lezione del Codice Corsiniano, ma ho ritenuto la comune delle antiche stampe, e posto l’altra in nota come variante. Se mi fosse di ciò chiesto ragione, direi che è avvenuto perché giudicatole tutt’e due dettatura dello stesso autore in diversi tempi, m’è in quel momento sembrata più semplice l’antica che la nuova; e dall’altro canto ho stimato poco importare dov’io ponessi questa o quella, quando le dava ambedue (Bianchi, in Firenzuola 1848: I, VIII).

Ciò malgrado, il suo merito è di aver dato una più corretta sistemazione all’opera, disponendo le novelle secondo l’ordine di C, ponendo le discussioni che chiudono la prima giornata dopo la sesta novella e intitolando *Frammenti d’altre giornate* le quattro novelle rimaste (indicando le prime due, quelle di Suor Appellagia e di Lapo e Nicolò, come VII e VIII e le due “spicciolate” pratesi come IX e X).

Bibl.: una completa descrizione è nella *Nota ai testi* dell’ed. Ragni (Firenzuola 1971: 372-380), dove si offrono, peraltro, convincenti ipotesi di attribuzione (a Ludovico degli Arrighi) e

⁵⁹ Edizione pisana in sei volumi: cfr. la *Prefazione* del curatore in Firenzuola 1848: I, VII-VIII, che permette di correggere la svista di Ragni, il quale richiama, invece, l’edizione milanese del 1802, in Firenzuola 1971: 373.

⁶⁰ Edizione napoletana in tre volumi (sebbene il colophon riporti Firenze come luogo di stampa) basata sull’edizione Torrentino (1552) perché ritenuta la migliore e perché adottata per il Vocabolario della Crusca; nonostante molteplici errori, rimarrà la versione di riferimento per le successive (1763, 1802, 1816).

⁶¹ Stampata a Venezia da Colombani tra il 1763 e il 1766, ma con colophon nuovamente “fiorentino”, presenta alle pp. V-VI una prefazione dove si espone il ritrovamento, *Lo stampatore a chi vorrà leggere*, mentre le pp. 58-60 sono occupate da un *Catalogo delle principali edizioni dell’Opere di M. Agnolo Firenzuola*, che chiude il libretto.

di datazione, che pone C a ridosso degli anni di stesura (1523-1525), sancendone di fatto l'autorità in sede testuale, insieme ad una veste linguistica di certo più aderente alla volontà autoriale. Meno approfonditi i riferimenti contenuti nell'articolo di Fatini e nelle altre edizioni novecentesche, oltre che in Bianchi (Firenzuola 1848: I, V-X).

G = PROSE | DI M. AGNOLO | FIRENZUOLA | FIORENTINO. | IN FIORENZA | MDXLVIII, colophon *In Fiorenza appresso Bernardo di Giunta | MDXLVIII* (vol. II, c. 97r), due volumi, a cura di Lorenzo Scala e Lodovico Domenichi. *Editio princeps*.

Contenuto. Primo tomo: dedica AL MOLTO | MAGNIFICO ET | NOBILISSIMO | SIG. PANDOLFO | PUCCI. | LORENZO SCALA, datata 4/11/1548, in cui si fa riferimento allo stato frammentario delle carte manoscritte raccolte grazie a Girolamo, fratello dell'autore, e ad altri amici (cc. 2r-3r); dedica ALLE GENTILI ET | VALOROSE DONNE | PRATESI AGNOLO | FIRENZUOLA | FIORENTINO DICE FELICITÀ (cc. 3r-3v); LA PRIMA | VESTE DEI DI- | SCORSI DE GLI | ANIMALI, | DI MESSER AGNOLO | FIRENZUOLA FIOREN- | TINO ALLE VALOROSE | DONNE. (cc. 4r-55v); DIALOGO DI | M. AGNOLO | FIRENZUOLA | Fiorentino, DELLE BELLEZ- | ZE DELLE | DONNE. (cc. 56r-108v); ELEGIA | a Selvaggia (cc. 109r-112r).

Secondo tomo: frontespizio RAGIONAMENTI DI M. AGNOLO FI- | RENZUOLA | FIORENTINO. | IN FIORENZA | MDXLVIII (c. 1r); dedica ALL'ILLUSTRISS. | S. Conte d'Aversa, il S. D. | Gio. Vincentio Bel- | prato di Lodovico Domenichi, che accenna ai propri interventi sul testo; EPISTOLA DI M. | Agnolo Firenzuola in lode | delle Donne. | A Messer Claudio Tolomei Nobile Sanese. (cc. 6r-11r); RAGIONAMENTI | DEL FIRENZUOLA (cc. 11v-86r); dedica DISCACCIAMENTO | DELLE NUOVE | LETTERE. | A. M. TOMASO PIGHINUCCIO | DA PIETRA SANTA | AGNOLO | FIRENZUOLA. | DICE S. (cc. 86v-86r); DISCACCIAMENTO | DELLE NUOVE | LETTERE. | INUTILMENTE AGGIUNT- | TE NE LA LINGUA | TOSCANA. (cc. 87r-97r).

I *Ragionamenti* comprendono l'introduzione, gran parte del dialogo della prima giornata e otto novelle, le prime quattro delle quali coincidono con quelle presenti in C, mentre la quinta e la sesta rappresentano frammenti della giornata successiva. Le ultime due non appartengono all'opera, poiché si tratta delle successive "spicciolate" pratesi.

La *princeps*, postuma (Firenzuola, com'è noto, pubblicò in vita il solo *Discacciamento*, 1524), si basa, come riferisce lo stesso Domenichi nella lettera al conte d'Aversa, sulle carte rintracciate grazie al fratello e agli amici dello scrittore, spesso mutile e incomplete. L'editore non fece a meno di intervenire, come sua abitudine, specie dal punto di vista linguistico – e quindi assecondando le prescrizioni bembiane, oltre che il proprio gusto personale, che hanno condotto a non sistematici ammodernamenti e correzioni dei guasti. Inoltre, gli errori in cui ci si imbatte sono da attribuire talora alla difficoltà dello stesso editore nella frettolosa lettura delle carte. Le interpolazioni, seppur evidenti e generalmente segnalate, sono state pressoché mantenute anche dagli editori successivi, che hanno altresì apportato proprie modifiche, continuando ad alterare il testo originale e inficiandone l'affidabilità linguistica.

Bibl.: una descrizione efficace è ancora nell'ed. Ragni (Firenzuola 1971: XXXV-XXXVII e 371-381); rapidi cenni nelle altre edizioni novecentesche e in Fatini 1956: 24-25. Rappresentano sempre un valido supporto i repertori bibliografici a cura di Oliveri 1934 e Seroni 1957. Un puntuale lavoro è stato svolto in una più recente tesi di dottorato (Tedesco 2016: 479-481).

I quattro editori novecenteschi hanno superato difficoltà ed errori dei curatori precedenti. Il primo a basarsi su C è stato Fatini nel 1957, che ha potuto presentare la corretta fisionomia della prima giornata e, separati da questa dall'*Epistola in lode delle donne*, isolare i *Frammenti dei «Ragionamenti»*, indicando come prima e seconda della giornata successiva, ma ponendo accanto un punto interrogativo, le due novelle che nella stampa erano la quinta e la sesta. Anche Seroni, l'anno seguente, mostrerà cautela nell'identificare il loro corretto posizionamento nell'architettura della giornata, presentando le diciture tra parentesi quadre. Nella sua edizione del 1971 Ragni ha perfezionato il lavoro ecdotico dei predecessori collocando le due novelle al quinto e sesto "posto" della seconda giornata (se ne dà spiegazione in Firenzuola 1971: 7-8, ma confermerebbe questa collocazione "speculare" anche la ricorsività di motivi e comportamenti osservati in I, 5, per cui si veda Mauriello 2001: 95-97), seguito da Maestri pochi anni dopo.

Se, dunque, C è alla base della prima giornata in tutte le edizioni, queste si fondano su G per i frammenti della seconda. L'autorità del codice, dovuta sia alla collocazione cronologica, da riferirsi agli anni Venti-Trenta del Cinquecento (cfr. Ragni, in Firenzuola 1971: 374-375) e perciò prossima alla data di stesura (1523-1525), che alla maggior esattezza linguistica rispetto alla *princeps* e alle stampe susseguenti, non esula, tuttavia, da una valutazione delle varianti che

emergono dalla collazione con la *princeps*, che infatti sono state oggetto di studio da parte dei più recenti editori.

Tavola di confronto sulla struttura dei *Ragionamenti* nei due testimoni

C	G
Titolo Dedica dell'autore alla Duchessa di Camerino Epistola a Tolomei	Frontespizio Lettera di Domenichi al Conte d'Aversa Epistola a Tolomei
Introduzione Cornice della I giornata	Introduzione Titolo Cornice della I giornata
Novelle I) Niccolò e Coppo II) Lavinia e Fulvio/Lucia III) Agnoletta, Carlo e Laldomine IV) Tonia e don Giovanni V) Mona Francesca e Laura VI) Agnesa, Agabio e fra Serafino	Novelle I) Niccolò e Coppo II) Lavinia e Fulvio/Lucia III) Agnoletta, Carlo e Laldomine IV) Tonia e don Giovanni V) Suor Appellagia VI) Lapo e Nicolò VII) Zanobi (*) VIII) Santolo di Doppio del Quadro (*)
Conclusione della cornice della I giornata	/

Per il testo completo della prima giornata si ricorre dunque al manoscritto, il quale mostra una fisionomia in sé compiuta: qui la quinta e la sesta novella, insieme alla chiusura dei ragionamenti con il ritorno alla conversazione della brigata, trovano la giusta collocazione. Inoltre C trasmette due ampi passi collocati rispettivamente nella cornice

(si veda *infra*) e nella quarta novella. Fra quelle di G, sono contrassegnate da asterisco le cosiddette *Novelle pratesi*.

1.3 PER UNA LETTURA DELLE VARIANTI DI C E G

A séguito di una rilettura integrale dei testimoni, si dovrà differenziare il lavoro fra la collazione delle parti comuni dall'esame linguistico (e degli errori evidenti) dei medesimi. In specie per la lezione di G, dubbi legittimi sussistono sui criteri editoriali di Domenichi, notoriamente arbitrari non solo quanto alla veste linguistica ma anche quanto a possibili riscritture. Rinviando ad altra sede una più completa analisi formale che dia conto del lessico, della sintassi, della morfologia delle porzioni discusse, si presentano qui i casi più rilevanti di varianti di sostanza.

1.3.1 VARIANTI (PRESUMIBILMENTE) D'AUTORE

a) C: c. 13r, rr. 14-15] G: c. 11r, rr. 23-24

C: «adempissi la voglia sua in quella guisa che ella far voleva»

G: «adempissi questo suo desiderio, il meglio che ho saputo, e quasi in quella guisa, che ella far voleva»

Il passo è segnalato da Fatini. La versione di C può essere considerata una rilettura alla luce della maggiore scorrevolezza del periodo, con l'eliminazione degli elementi frasali "attenuativi" che, pur in quanto segno di modestia, avrebbero inficiato il soddisfacimento della volontà della compianta Costanza. Nella sostanza la variante è adiafora ma è da considerare un possibile intervento di Domenichi.

b) C: c. 17v, rr. 8-11] G: c. 14v, rr. 3-6

C: «Ma ora che io veggio che di questo me ne è tolta ogni facultà e che le onoranze avanzano i particolar meriti e i generali»

G: «Ma ora che io veggio, che di questo me ne è tolta ogni facultà, e che le onoranze avanzano i particolar meriti e toccano la facultà del cambio» (errata corrige a fine edizione: «tolgono»)

Un intervento di Domenichi sembra meno plausibile della variante d'autore. C sembra riportare una lezione successiva a G, considerando che «facultà» avrebbe rappresentato una ripetizione all'interno dello stesso periodo – lessicale ed anche concettuale, dato che Costanza

si riferisce alla mancata possibilità di ricambiare l'ospitalità.

c) C: c. 28v, rr. 6-7] G: c. 22r, rr. 23-25

C: «ch'io rivolga questo mio amore verso una bella donna, dove non potrà mai cader biasimo, che verso...»

G: «che io, che son donna, rivolga questo mio amore verso un'altra bella donna, dove non potrà mai cader biasimo alcuno, che verso...»

Per Fatini il dubbio sulla paternità della versione di G permane, ma sembra assai plausibile sia di mano del Firenzuola, a rappresentanza di una lezione precedente poi corretta per ragioni stilistiche – evitare, cioè, la ripetizione di «donna» per alleggerire il periodo. Gli altri editori novecenteschi non segnalano la variante.

d) I cambi onomastici di I, 3

C: Girolamo Cambini | G: Matteo del Verde

C: Pietro de' Bardi | G: Pietro degli Anastagi

C: Carlo Sassetti | G: Carlo Piombini

Chi ha modificato questi nomi? Per Ragni ad un intervento di Domenichi è da preferire l'ipotesi della variante d'autore (Firenzuola 1971: 394). Bianchi, convinto che sia responsabilità degli antichi editori, segnala sarcasticamente la presunta mancata correzione nel nome del fratello di Firenzuola, Girolamo (personaggio della novella), che invece confonde con il Cambini (Firenzuola 1848: I, 166, nota 1). Se si considera G portatore di lezioni seriori, l'autore avrebbe deciso di ribattezzare Girolamo Cambini in Matteo del Verde per evitare l'omonimia con il fratello (cosa che ha effettivamente tratto in inganno Bianchi, per esempio). In alternativa, se si guarda a G come "anteriore", si tratta di una sostituzione dell'antroponimo con il più altisonante Cambini, cognome di una nobile famiglia di banchieri e mercanti (difatti Girolamo è un «mercantante richissimo»⁶²). Ma resta l'interrogativo se si pensa che i celebri Bardi e Sassetti

⁶² Dalle ricerche effettuate non è emerso un profilo particolare di un Girolamo Cambini: combacia solo con il nome del quarto figlio di Antonio di Cambino, attivo nel commercio tessile nel XV secolo, mentre Agnoletta fu la moglie di Francesco di Bartolomeo Cambini, vissuto nella prima metà del Quattrocento (cfr. Tognetti 1999).

suonavano più familiari ai fiorentini dei Piombini o dei romagnoli Anastagi (che possono tutt'al più richiamare alla memoria il cavaliere incontrato da Nastagio degli Onesti in *Dec.* V, 8, Guido). Potrebbe dunque trattarsi di personaggi realmente esistiti o conosciuti dall'autore? Sostenendo la posteriorità cronologica di C, Firenzuola avrebbe scelto di dotare i propri personaggi di tre cognomi molto noti proprio per dare alla vicenda un contesto immediatamente riconoscibile, squisitamente cittadino, che non sarebbe stato permesso dalla prima stesura (e che "rispetterebbe" l'*usus* novellistico di presentare una narrazione immaginata e tuttavia con riferimenti storicamente noti).

e) Un'importante variante di sostanza: C: cc. 15r, r. 5 - 16r, r. 11] G: cc. 12v, r. 13 – 13v, r.4

C	G
<p>«E perciò che l'anno de la Incarnazione del Figliuol di Iddio MDXXIII, in quel tempo che la santa romana Chiesa celebra da di Lui resurrezione, una madonna Gostanza Amaretta, donna e per una singular bellezza e infinite virtuti rarissima, era venuta da Roma ne la nostra città a vicitare la imagine di quella che dicendo Ecco la ancilla del Signore, ricevette nel suo virginal ventre il figliuol di Iddio. La qual donna, per esser col sopra nominato Celso congiunta così per parentado come per una lunga e stretta amicizia, si posò nelle di lui case. Ed essendo per le già dette virtù e molte scienze riguardevole, alcune donne e uomini così di lei come di Celso attenenti la venivano assai spesso a vicitare, e ogni di più invaghiti del cortese ragionar suo e delle accorte maniere, volentieri prendevano occasione di ascoltarla e ritrovarsi seco in compagnia.</p>	<p>«E perciò che l'anno della incarnazione del figliuol di Iddio 1523, in quel tempo che la S. R. Chiesa celebra la di lui resurrezione, una Madonna Gostanza Amaretta, donna e per chiarezza di sangue e per isplendor di bellezza e per lume di molte virtù riguardevole, era da Roma venuta a Firenze a visitare la gloriosa imagine di Coeli che dicendo "Ecco l'ancilla del Signore" ricevette nel suo virginal ventre il Verbo eterno. E perciòché oltre ad uno stretto parentado, essendo per virtuoso raggio di casto e santo amore accesa delle virtù di Celso ed egli similmente delle sue, ella era alloggiata in casa sua; laonde molti e molte e di Celso e di lei parenti officiosamente la vennero a visitare, de' quali la maggior parte, e quelli massimamente che erano d'ingegno più elevato, ammirati non tanto per la sua eccessiva bellezza, quanto per le accorte e sagge parole, la ascoltavano volentieri; e</p>

Laonde Celso, pregato da dui suoi parenti, a' quali le virtù di costei erano lodevolmente piacute, si diliberò condurla per alquanti giorni a questo suo villaggio; per che fare e' dette ordine che una sua sorella insieme con la moglie d'un suo minor fratello ve la invitassero; le quali facendo quanto loro era stato imposto, ed ella benignamente lo invito accettando, il dì dopo quel santo che quasi più che Iddio è in pregio a Vinezia, le tre donne e i tre giovani con molte fanti e famigli e con tutti quegli arnesi che faceva lor mestiero la mattina per lo fresco si messono in viaggio e al palagio già detto lietamente se ne vennero; dove smontati, poscia che madonna Gostanza, come quella che mai più non era stata in quei paesi, ebbe discorse tutte le parti de la bella casa, e che la le ebbe convenevolmente lodate, essendo già arrivata l'ora del desinare, in una loggia bella e spaziosa ch'è su la prima entrata, e dove le tavole dipinte di mille fiori erano apparecchiate, si posono a mangiare; e finito il disinare, poscia che e' gl(i) ebbero consumato buono spazio di tempo in ragionar del paese e di coloro che vi avevano a fare e quanto nella bellezza de le ville i Fiorentini avanzassero tutto il resto della Italia, Celso, come quel che sapeva che ognun di loro, per

oltre a che piaceva loro quella novità del parlare Romano, che ella mescolato col Fiorentino usava con una naturale eleganzia e con una certa viva prontezza non di meno per aver speso i suoi giovenili anni più volentieri dietro alle vergate carte dei valorosi scrittori che'alli trapunti dello ago, tanta ammirazione dava con la sua dottrina che tutti erano divenuti vaghi di udirla ragionare. Laonde Celso, pregato da due giovani amici e parenti suoi e da una sorella e cognata sua, persone tutte di bello ingegno e desiderosi di aver più commoda occasione di godersi la dolce conversazione di quella donna, ordinò di andare insieme con lei a starsi alquanti giorni alla sua villa; per che, messo in ordine tutto quello che faceva mestieri per quella andata, la mattina di quel santo che quasi più che Iddio è onorato a Vinegia le tre donne e i tre giovani con lor fanti e famigli si misero in via; i quali in men di due ore arrivati al palagio già detto, poco poi che e' furon scavalcati, essendo già in ordine ogni cosa, data l'acqua alle mani, si misero a tavola, dove mangiarono assai allegramente e, mangiato che e' gli ebbono e ragionato della bellezza del luogo, della bella posta del palagio e della commodità delle stanze, disse madonna Gostanza: «In fine, queste vostre ville son paradisi», a cui rispose Celso: «E anche le vigne di Roma non sono inferni; ma vero è che noi vi avanziamo nella salubrità dell'aria».

<p>essersi levato più per tempo che non, doveva ragionevolmente avere bisogno di riposarsi, diede ordine che tutti se ne andassero alle lor camere».</p>	<p>E così mozando i ragionamenti, come quello che dubitava che le donne, per avere cavalcato la mattina, non avesser bisogno di riposarsi, diede ordine che tutti se ne andassero alle lor camere»</p>
--	--

Per Fatini non è facile stabilire se la lezione di G sia di mano di Domenichi o di Firenzuola. A favore della prima ipotesi adduce la «maggiore eleganza del passo di fronte alla semplicità un po' trasandata della variante del ms., che è pur meno ricca di aggettivi»; a proposito del secondo, diffidando di un'ipotetica redazione posteriore, pensa che «il passo stampato potrebbe essere una pagina scritta poco prima o poco dopo l'altra, se non proprio la prima stesura, quella cioè che avrebbe giudicata il Tolomei e letta papa Clemente VII; in tal caso la maggiore semplicità della pagina ms. sarebbe nata dall'osservazione del Tolomei» in merito al registro eccessivamente alto delle donne dei *Ragionamenti* e, «implicitamente», della presentazione di Costanza. Conclude «credendo più accettabile l'ipotesi della intromissione del Domenichi» (Fatini 1956: 39) e mettendo in nota il testo di G. Per Ragni la difficoltà è evidente e, nel caso di attribuzione alla mano dell'autore, è propenso a considerare il testo della *princeps* frutto di una «probabilmente precedente redazione [...] poi modificata, fors'anche in seguito alle osservazioni del Tolomei» (Firenzuola 1971: 391).

Una spiegazione potrebbe invece essere la seguente. Se si accoglie l'ipotesi di una redazione precedente di mano di Firenzuola, si può credere si tratti di un testo sostanzialmente riscritto in C, in particolare per la presenza di alcuni riferimenti sui quali l'autore sarebbe tornato con maggiore accortezza nel corso dell'opera: la formazione culturale di Costanza, il successivo richiamo boccacciano all'«ago» e la discussione subito «mozzata» sulla salubrità dell'aria che, con diverso principio, occuperà la parte finale della prima giornata, in coda alla sesta novella, assente nella Giuntina. Oltretutto, dalla lettura viene fuori un processo di rielaborazione di quanto scritto in direzione di un periodo più agile e meglio orchestrato, da cui sono stati eliminati ripetizioni, accenni e sezioni ritenuti superflui, su tutti «quella novità del parlare Romano» di Costanza che tanto sarebbe stata gradita ai presenti e che sarebbe invero entrata in contraddizione con le posizioni linguistiche dell'autore, sostenitore della lingua toscana (e che, per l'appunto, assegna alla Reina un ruolo subalterno nelle disquisizioni in quest'ambito), o rimodellati spunti infusi in altri passi: insieme ai casi menzionati poc'anzi sono da sottolineare anche la lode delle ville fiorentine, assolutizzate in C rispetto al paragone (con

complimento “di ritorno”) con Roma in G, e gli elogi di Costanza, anche in quanto forestiera, per il palazzo, più genericamente riferito a tutti i presenti nella stampa.

La questione si interseca con ciò che si sa di un giudizio di Tolomei sul testo (Firenzuola 1971: 375-376). Quest’ipotesi era stata supposta (flebilmente) da Fatini e ripresa da Ragni, che lo cita testualmente nell’*Appendice*:

Né sembra possibile sostenere, neppure in chiave dubitativa, che C “sia il testo rivisto e corretto dal Firenzuola, dopo il giudizio ricevutone dal Tolomei” (Fatini, *ibid.*; [...]). Il Corsiniano non è dunque la copia preparata per Clemente VII, né quella destinata al Tolomei; nessuna solida ragione osta invece all’ipotesi che esso sia l’esemplare inviato dal Firenzuola alla Cybo, o almeno fatto copiare per lei. La relativa modestia del manoscritto non si oppone certo a questa ipotesi; ma può d’altro canto suggerirne un’altra: che C sia uno dei codici preparati per qualche amico autorevole che avesse assistito alla lettura del pontefice e avesse richiesto copia dell’opera inedita. Si tratta tuttavia di un’ipotesi non suffragata da elementi concreti (Ragni, in Firenzuola 1971: 376).

In sostanza C rifletterebbe il testo letto al Papa e conosciuto anche da Tolomei, dato che riporta anche l’*Epistola*, oltre che da questo supposto «amico autorevole». Non è stato corretto sulla base delle osservazioni di Tolomei, ma riporta il testo dell’*Epistola* in risposta alle stesse e, secondo Ragni, un brano che differisce vistosamente da G... proprio perché le accoglie!

Sulla base di questa casistica, è plausibile credere che G esibisca una lezione precedente di questo passo, poi riletto e corretto per volontà dell’autore in C, a prescindere dal giudizio del letterato senese. L’ipotesi alternativa che il Domenichi lo abbia rabberciato attingendo dal resto dei *Ragionamenti* (magari per ovviare ad una possibile lacuna del ms. di base) si scontra essenzialmente col dato di fatto che questo intervento è unico nel suo genere. Infine è da considerare la forte somiglianza tra le due versioni e un passo del *Discacciamento*: «[...] e’ non è da maravigliarsi che le non piacessero alli giorni passati a una donna per nobilita di sangue e per chiarezza di costumi, oltre alla sua singular bellezza, molto riguardevole» (Firenzuola 1977: 67).

f) Un’eccezione: C: cc. 52v, r. 1 – 54r, r. 9] G: cc. 28r, r. 21 – 29r, r. 18

C	G
---	---

<p>«O fiere aspre e selvagge, amorosetti augelli, saltanti capre e voi, lanosi armenti, che 'n queste verdi piagge lungo i freschi ruscelli vivete con Amor lieti e contenti; satir lascivi e attenti con le 'nperate canne gabbar le pastorelle, <i>che 'n queste valli e 'n quelle menono il gregge fuor delle capanne: quest'è 'l loco u' mi piacque</i> chi per mio piacer nacque. Qui si scontraron gli ochi della mia donna, e 'l core arse d'entrambi in amoroso fuoco; qui furo i pensier tochi <i>d'egual voglia, ove Amore n'aperse via di diletto gioco, e quindi, o dolce loco, con caldo e vivo zelo, fra le scherzanti aurette, con le tenere erbette, d'ambodui cinse e strinse e l'alma e 'l</i> velo <i>di laccio sì suave, ch'ogn'altro è duro e grave. E perciò volentieri, in questa amena valle, com'<a> Amor piace, assai sovente</i> <i>torno.</i> E dico: «Qui l'altr'ieri fui seco e 'n questo calle</p>	<p>«O fiere aspre e selvagge, amorosetti augelli, saltanti capre, e voi, lanosi armenti, che 'n queste verdi piagge, lungo i freschi ruscelli, vivete con Amor lieti e contenti; satir lascivi e attenti con le 'nperate canne gabbar le pastorelle <i>che 'n queste grotte e 'n quelle rinchiuse stanno per le lor capanne: quest'è 'l prato u' mi piacque</i> chi per mio piacer nacque. Qui si scontraron gli occhi della mia donna, e 'l core arse d'entr'ambi in amoroso fuoco. Qui furo i pensier tocchi <i>d'egual voler, qui Amore n'aperse via d'onesto e dolce gioco, e quindi, o gentil' loco, con amoroso zelo, fra le scherzanti aurette, con le tenere erbette, d'ambodui cinse e strinse e l'alma e 'l</i> velo <i>di laccio sì soave che libertà mi è grave. E perciò volentieri, calcando le tue spalle, o bel Bisenzio, a te sovente torno.</i> E dico: «Qui l'altr'ieri fui seco e 'n questo calle vidi farle ombra i rami di quell'orno;</p>
---	--

<p>vidi farle ombra i rami di quell'orno; qua entro si posorno i pargoletti piedi; ecco che ancor questa erba quelle bell'orme serba; <i>e là quel tronco</i> ch'or fiorito vedi, già secco al suo apparire incominciò a fiorire. Potess'io con mie rime far palese la gioia ch'ebb'io, merzé d'Amor, tra questi fiori!</p> <p>Come sarien le prime quell'a chi amore è noia che porgerieno il petto ai dolci ardori! Dichinlo <i>questi</i> allori, de' quai aspra durezza di donna ebbe già forza mutarli in fronde e scorza, ch'ancor, la suo mercé, tanto s'apprezza com'è gentile e vaga chiunque d'amor s'impiega.</p> <p>Canzon, se ben sei nata in mezo ai boschi, ben spesso roza gonna covre leggiadra donna»</p>	<p>qua entro si posorno i pargoletti piedi; ecco che ancor quest'erba quelle bell'orme serba, <i>e quel bel tronco</i> ch'or fiorito vedi, già secco, al suo appar[ar]ire incominciò a fiorire. Potess'io con mie rime far palese la gioia ch'ebb'io, merzè d'Amor, tra questi fiori!</p> <p>Come sarien le prime quell'a chi Amore è noia che porgerieno il petto ai dolci ardori! Dichinlo <i>quegli</i> allori, de' quai aspra durezza di donna ebbe già forza mutarli in fronde e scorza, ch'ancor, la sua merzè, tanto s'apprezza com'è gentile e vaga: chiunque d'amor s'impiega.</p> <p>Canzon, se ben sei nata in mezo ai boschi, ben spesso roza gonna covre leggiadra donna»</p>
--	---

Rispetto alle varianti (in corsivo nella tabella), l'interpretazione di Fatini appare errata, poiché sostiene siano di mano del Domenichi, «dimentico dell'ambiente e del paesaggio fiorentino dei *Ragionamenti*», facendo riferimento all'«*amena valle* di Pozzolatico, dove l'Abate si rifugiava volentieri venendo da Roma» (Fatini 1956: 44). Ragni, invece, preferisce la possibilità scartata dal collega, ovvero che siano da attribuire al Firenzuola: «Nella stampa del 1548 (c. 29r-30r) e nelle successive la canzone presenta

notevoli varianti (vd. l'*Appendice alla nota ai testi* e la *Nota* stessa) che, fatte alcune eccezioni, si delineano tutte col carattere di varianti d'autore» (Firenzuola 1971: 75, nota 4), forse in occasione dell'offerta di alcune rime a Gino Buonamici nel 1541 (Firenzuola 1971: 393), verosimilmente per una rielaborazione successiva, visti i riferimenti, piuttosto che per un riuso di una versione precedente. E se la prima versione ben si inserisce nel contesto dei *Ragionamenti*, questa si dimostra legata agli ultimi anni di vita dell'autore: un esempio per tutti è la variante «loco» (C) | «prato» (G) al v. 12, che rafforza la possibilità della volontaria sostituzione dell'Arno con il Bisenzio (v. 29). In tal senso «grotte» per «valli», vv. 10-11, potrebbe essere un'ulteriore allusione al paesaggio pratese, in particolare dell'area montuosa della Calvana (anche al v. 28 «valle» sparisce in G): ad esempio, uno degli affluenti del Bisenzio, il Rio Buti, ha un percorso tortuoso che proprio nell'area di Vaiano, dove Firenzuola era abate al Monastero Vallombrosano (oggi badia) di San Salvatore, costeggia la Grotta di Fonte Buia. Va altresì ricordato che Firenzuola fonderà a Prato l'Accademia dell'Addiaccio, la cui produzione poetica ruota attorno a tematiche pastorali, e che i riferimenti all'area pratese si moltiplicano nelle *Rime* composte negli ultimi anni di vita, specialmente in quelle dedicate alle donne – ed è proprio una donna, infatti, ad esser nata in questo contesto.

Per motivare, inoltre, le modifiche al lessico amoroso al v. 19, «n'aperse via d'onesto e dolce gioco», si potrebbe ricorrere, in via dubitativa, al sostegno di *Pg.* XXVIII, vv. 95-96: «per sua difalta in pianto e in affanno / cambiò onesto riso e dolce gioco». In Dante, che è un modello lirico ben presente per l'abate, i versi sono pronunciati da Matelda e riguardano la cacciata dell'uomo dal Paradiso terrestre: Firenzuola recupera, eliminando tuttavia l'elemento del «riso», che non avrebbe trovato giusta collocazione nella costruzione del suo discorso e avrebbe guastato il metro, la condizione originaria per inserirla difatti in un contesto edenico, la descrizione dei dintorni pratesi come *locus amoenus* in cui si manifesta l'azione creatrice e ordinatrice di Amore (che «apre via») – come già nell'Alighieri, proprio nella terzina precedente, si era fatto similmente riferimento a quella del «sommo Ben» (v. 91). Questa sostituzione spiega la successiva, dove il «loco» diventa «gentil» per evitare la ripetizione di «dolce», mentre il passaggio da «caldo e vivo zelo» ad «amoroso zelo» (v. 21) potrebbe essere dovuto alla volontà di intensificare il *pathos* erotico del passo, anche se finisce per appesantirlo, vista la presenza di «amoroso fuoco» appena cinque versi prima – e ciò potrebbe ulteriormente testimoniare lo stato “laboratoriale” di questi fogli, poi presumibilmente abbandonati.

In questo caso la lezione di G pare dunque posteriore a C, mentre le altre varianti esaminate spingono nella direzione opposta. L'ipotesi di Ragni è che l'autore abbia apportato delle modifiche in vista di un'inclusione tra le poesie pratesi e, nonostante il testo manchi nelle

Rime del 1549, appare una congettura condivisibile; da segnalare è altresì la proposta di Romei, che considera lo stato di questi versi una prova a favore della rilettura da parte del Firenzuola in occasione della supposta rielaborazione della seconda giornata nel *Celso* (Romei 1983: 53). Sebbene manchino elementi filologici determinanti in tal senso, la proposta appare condivisibile, almeno nel complesso; peraltro, pochi anni dopo Riviello aveva sostenuto l'idea che l'abate abbia rielaborato e affinato le opere romane nelle pratesi, ricordando quell'atteggiamento di continua insoddisfazione (cfr. anche Baldini, in Firenzuola 1925: V) che portava Firenzuola a non dare l'*imprimatur* alle proprie opere perché potesse continuare a rivederle: il *Celso* prenderebbe le mosse dall'impalcatura dialogica dei *Ragionamenti*, le due "spicciolate" dalle novelle I, 3 e I, 5, mentre *I discorsi degli animali* sarebbero complementari all'*Asino d'oro* (più ampi approfondimenti in Riviello 1986, che richiama altresì la ritrosia alla pubblicazione del nostro autore citando la metafora delle opere come figlie da tenere in casa quanto più a lungo possibile (è nella dedica del *Celso*: cfr. *supra*, Introduzione).

Tuttavia, più che seguire questa direzione, si può affermare con buona certezza che la rielaborazione della canzone sia databile agli ultimi anni di vita dello scrittore sulla scorta dello studio di Bogani su un anonimo manoscritto pratese, che potrebbe essere addirittura autografo, in cui sono riportate rime di vari autori, fra cui Firenzuola, Alamanni, Bembo e un non meglio specificato «B.P.». Il codice è inaugurato da versi di cui non è specificata la mano, ma poi confluiti nelle opere edite dell'abate, fra cui la «Canzone» *Ch'ebb'io mercé d'Amor tra questi fiori*, definito «curioso adattamento della canzone *O fiere aspre e selvagge* dei *Ragionamenti*» (Bogani 1993b: 7, nota 2), che ha diversi punti di contatto con il poemetto successivo, adespoto ma presumibilmente firenzuolesco, intitolato «Favola di Daphne». Sono altresì ivi contenuti il volgarizzamento in terza rima della IV delle *Heroides* di Ovidio, di cui viene offerta l'edizione con commento (Bogani 1993b: 13-33), quello in versi sciolti del X libro dell'*Eneide*, tuttavia incompleto, e altri versi anonimi, molti dei quali sono stati esaminati da Maestri, che ritiene la silloge presumibilmente autografa, ma non rivista a causa dei tormentati ultimi anni vissuti dall'autore (si rinvia all'intero studio; per le ultime questioni in particolare si veda Maestri 2001: 67 e 78). Lo stesso Bogani chiosa:

Nell'ipotesi, non certo peregrina, che si tratti dell'abate fiorentino, si può pensare allora che il Firenzuola, continuando a Prato quel mai intermesso esercizio di traduzione, adattamento e confronto dei classici e degli scrittori dell'umanesimo

quattrocentesco, sentisse la necessità di divulgare fra gli amici e gli estimatori pratesi non soltanto le sue traduzioni recenti, ma anche certi suoi lavori passati [come la canzone dei *Ragionamenti* e il volgarizzamento ovidiano, a suo dire, ndr.], segno tangibile di una vita dedicata alle lettere (Bogani 1993b: 8).

Per una più completa descrizione della storia, degli aspetti materiali e del contenuto del codice si rimanda, oltre al già citato Bogani 1993b: 6-7, a Bogani 1993c: 173, nota 1 e a Maestri 2001: 63-67. Si fornisce di séguito la trascrizione della «Canzone» (c. 6v), tramandata incompleta per lo smarrimento dell'intera c. 7:

Ch'ebb'io, mercè d'Amor, tra questi fiori.
Come sarien le prime
Quelle a chi Amore è noia
Ch'*aprirrieno* il lor petto a'i *santi* ardori.
Dichinlo *questi* allori
De' quali aspra durezza
Di Donna ebbe già forza
Cangiarli in fronde e scorza
Ch'*oggi*...

Essa corrisponde ai versi 42-50 (e non 43-49, come si legge in Maestri 2001: 67) di *O fiere aspre e selvagge*. Rispetto a Maestri 2001: 68 si è preferito mantenere «chi», che è lezione del ms., in luogo del suo «cui» al v. 3 e riportare anche il v. 9, benché mutilo. Plausibile causa della ripresa è il riferimento mitologico a Dafne, che è difatti protagonista della successiva *Favola* di ispirazione ovidiana, cui dunque il testo è legato.

Pur nella sua concisa estensione, la lirica presenta altre varianti rispetto a quelle osservate nel confronto tra il Corsiniano e la Giuntina (in corsivo nel testo), a ulteriore testimonianza dello *status* laboratoriale delle carte firenzuolesche, specie pratesi; tentare, tuttavia, di stabilire una cronologia reciproca sarebbe, allo stato attuale, velleitario – se non per l'ovvio primato cronologico di C.

1.3.2 PROBABILI INTERVENTI DI DOMENICHI

a) C: cc. 31r, r. 18 – 31v, r. 1] G: cc. 24r, r. 26 – 24v, r. 2

C: «Troppo più che io non avrei saputo addimandare mi avete voi, madonna, rintenerito questo biscotto — disse Fioretta, poi che la Reina si taceva»

G: «Troppo più che io non avrei saputo addimandare, mi avete voi madonna, rintenerito questo biscotto: sì ch'io posso ben oggimai mangiarlo allegramente, senza ch'egli mi sia spruzzato d'altr'acqua di quella, onde l'avete voi fatto molle – piacere di chi lo ascolta»⁶³

Il testo della Giuntina si chiude con un trattino (negli «Errori delle stampe» alla fine del volume si legge: «A car. 23 [*recte*: 25], là dove è questo segno – mancano alcune parole che nell'originale non erano»), cui segue una parte di un periodo successivo: per Fatini si tratta di un'interpolazione di Domenichi, che ovviò all'ampia lacuna inserendo un breve periodo e il trattino *disperationis* per separare il resto, con cui non c'era possibilità di accordo di senso (Fatini 1956: 41). Ragni, più cautamente, non esclude che la variante possa riferirsi ad un'elaborazione precedente del passo da parte dell'autore e sottolinea la diligenza di Domenichi nell'aver segnalato la lacuna, «dovuta con ogni probabilità alla perdita di un fascicolo (nel Corsiniano il brano omissso occupa circa un sedicesimo, da c. 31v a c. 47r)» (Firenzuola 1971: 391). L'ipotesi del critico rafforza la possibile esistenza di fasi di stesura stratificate del testo testimoniate dalla stampa e dal ms, ma difatti non esclude al tempo stesso il possibile smarrimento di un fascicolo, dato che il curatore non possedeva elementi per colmare una così ampia mancanza – difficile, infatti, pensare che tutta questa sezione sia frutto di un'elaborazione successiva, anche perché non verrebbe giustificata la presenza del periodo posto dopo il trattino, strettamente legato a ciò che lo precede nella lezione di C. Domenichi, dunque, è intervenuto solo per via dell'irreperibilità di fogli in questione, segnalando sconsolatamente con quel trattino, o anche la variante testuale è dovuta a questo smarrimento ed è, pertanto, di suo pugno?

Gli altri editori novecenteschi non segnalano la variante.

b) C: c. 61r, r. 1] G: c. 34r, r. 24

Fatini accoglie una correzione di Sicardi per «egli stesso» (lezione di C e G, mantenuta dagli editori moderni) in «egli stessi» «perché, se non è raro trovare usato *egli* per *eglino*, non par che s'incontrino esempi di *stesso* per *stessi*» (Fatini 1956: 46). In realtà, la possibilità è segnalata anche da GDLI 2000 (s.v. «stesso»: XX, 165-166) e si

⁶³ Ragni dimentica di trascrivere «io» (Firenzuola 1971: 391).

preferisce lasciare a testo una lezione che, per quanto *difficilior*, rappresenterebbe altrimenti un errore congiuntivo.

c) C: cc. 81v, r. 12 – 82r, r. 14 / G: cc. 51r, r. 27 – 51v, r. 20

C	G
<p>«Or poi che Menico si accorse che gl(i) era così bene entrato nel pecoreccio che e' non era per uscirne <i>ad otta</i>, d'uno in altro ragionamento <i>trapassando</i>, <i>perciò che la assenza di Fulvio faceva molto a proposito suo</i> e' gli cominciò a persuadere che e' non se lo cavasse di casa, <i>perciò che</i> egli era buono <i>augurio a dove gli stava</i> e che e' faceva fare i <i>fanciui maschi e mille belle cose</i>; che, <i>quando pur e' si diliberasse levarselo dinanzi, e' lo pregava che e' lo indirizasse a lui, che se lo prenderebbe più che volentieri</i>; e tanto seppe ben dire le ragion sue che <i>Cecantonio non lo arebbe dato per mille fiorini</i>. Il quale, poi che ebbe ringraziato il valente uomo e profertogli ogni suo avere, da llui <i>si partì e mille anni gli parse di tornarsi a Tigoli per vedere se e' poteva far fare alla moglie un fanciul maschio. E perché egli la medesima sera fece ogni suo sforzo e Lucia ne lo aiutò quanto poté, l'augurio non fu vano; imperò che Lavinia s'ingravidò d'un fanciul maschio, il quale fu poi cagione che Lucia si stesse a' servigii loro quanto le fu in piacere, e poi che si fu partita andasse e venisse a posta sua senza che il buon vechio si avedesse mai o si volesse accorgere di niente»</i></p>	<p>«Or poi che Menico <u>si accorse</u> che <u>egl'era</u> così bene entrato nel pecoreccio che e' non era per uscirne così <i>a fretta</i>, d'uno in altro ragionamento <i>entrando</i>, li cominciò a persuadere che egli non se lo cavasse di <u>case</u>, <i>perché egli era buono augurio per quella casa, dove stavano i così fatti</i> che facevan fare i <i>fanciulli maschi e mille altre belle <u>novelloze</u> da ridere; e poi lo pregò strettamente che, quando pure se lo volesse levar dinanzi, che lo dovesse <u>indirizare</u> a lui, che se lo piglierebbe più che volentieri</i>. E tanto seppe ben dire le ragion sue, che <i>'l buon <u>vecchio</u> non lo averebbe dato per danari</i>. Il quale, poi che ebbe ringraziato il valente uomo e profertogli ogni suo avere, da lui <i>prese commiato, parendogli mill'anni di ritornarsi a Tigoli per veder se poteva far fare alla moglie un fanciul maschio. Dove arrivato, fra che egli la sera medesima fece ogni sforzo <u>accioché</u> lo augurio non fusse in vano e Lavinia ne lo aiutò francamente, Lavinia s'ingravidò d'un fanciul maschio, il quale fu cagione ch'ella stesse in casa quanto le parve, senza che 'l vecchio si accorgesse, o si volesse accorgere mai di niente»</i></p>

Si segnalano le differenze di trascrizione rispetto all'edizione Ragni (Firenzuola 1971: 393-394), sottolineate nella tabella:

- i. «si accorse» (G) (C) | «s'accorse» (R);
- ii. «che egl'era» (G) | «che gli era» (R) – l'editore ripropone lo scioglimento adottato anche nella trascrizione del manoscritto, la cui lezione coincide con quella della stampa qui riprodotta;
- iii. «case (G) | «casa (R) (C) – errore del testo a stampa;
- iv. «egli era buono augurio» (G) (C) | «e' gli era di buono augurio» (R) – l'editore stravolge il testo di G con uno scioglimento discutibile e l'inserzione ingiustificata della preposizione «di», ignorando anche la lezione del manoscritto, identica, che egli stesso aveva messo a testo;
- v. «novelloze» (G) | «novellozze» (R) – la preferenza per la forma geminata si spiega solo ricorrendo a Fatini 1956: 49; Ragni riproduce la *lectio* dimenticando di aver preferito quella scempia di C in I, 4 (Firenzuola 1971: 130), dove il sintagma è identico: l'oscillazione grafica non ha valore fonetico, ma si segnala in virtù della mancata aderenza ai criteri scelti dallo stesso editore;
- vi. «indirizare» (G) | «indirizzare» (R) – forse Ragni ricorre all'autorità di C, dove si legge «indirizasse», ma la voce verbale non sarebbe morfologicamente errata (si veda GDLI 1972, s.v. «indirizzare»: VII, 813-815);
- vii. «vecchio» (G) | «vechio» (R) – la forma scempia è frequente in C e puntualmente accolta da Ragni nella sua edizione, ma qui è da preferirsi quella geminata, propria di G, delle cui oscillazioni egli stesso si dice rispettoso;
- viii. «accioché» (G) | «acciò che» (R) – Ragni sceglie la forma che ha già impiegato in tutte le occorrenze nel testo principale, ma questa non è da considerarsi erronea *a priori*.

Le numerose varianti, evidenziate in corsivo, sarebbero dovute all'intervento di Domenichi: ne è certo Fatini, secondo cui «ha preteso di sanare il ms. con parole più ricercate e con una più solenne andatura del periodo» (Fatini 1956: 50), commettendo però l'errore Lavinia/Lucia; più cauto Ragni, che giudica «probabile» l'intervento, ma che non esclude sia una precedente stesura d'autore (come si è qui supposto anche in altri casi), ritenendo poi possibile attribuire allo stampatore il *lapsus* onomastico, dato che il nome di Lavinia si ritrova subito dopo (Firenzuola 1971: 394).

La mano del Domenichi sembra la più probabile alla luce delle corrette motivazioni

addotte da Fatini, anche se l'ipotesi di Ragni non è da escludere; a sostegno della responsabilità del piacentino non solo il tono stilistico della lezione di G, per l'appunto, ma anche la presenza di un'espressione colorita, «belle novelloze da ridere», ripresa esattamente dalla novella di Don Giovanni e la Tonia (I, 4): appare come il reimpiego di una forma vivace e nello stile tipico dell'abate, qui oltretutto funzionale a sostituire il più generico «mille altre cose», ma risulta semanticamente poco efficace – perciò difficilmente d'autore.

d) C: cc. 82r, r. 18 – 82v, r. 8 / G: cc. 51v, r. 24 – 52r, r. 5

C	G
«[...] il quale, <i>lasciandosi</i> in così tenera età <i>sopravenire da tanto ardore</i> , per saziare il suo disonesto appetito si fusse messo a sopportar tanti disagi in così lorda vita e in quel tempo massimamente che egli <i>aveva a cercar di prender la via</i> donde egli riuscisse e prode e valoroso; e quasi tutti levavano i pezi <i>a quel</i> Menico, il quale non <i>solo</i> gli aveva dato aiuto e consiglio <i>che egli entrassi a così brutto vivere</i> , ma avendo <i>aiuta</i> occasione di levarnelo ve lo aveva <i>voluto mantenere</i> ».	«[...] il quale <i>lasciossi</i> in così tenera età <i>accendere di così sfrenato ardore</i> che per saziare il suo disonesto appetito si fusse messo a sopportare tanti disagi in così lorda vita, e in quel tempo massimamente che egli <i>doveva intrar nella via</i> donde egli riuscisse e prode e valoroso; e quasi tutti levavano i <u>pezi</u> <i>di quel</i> Menico, il quale non <i>solamente</i> gli aveva dato aiuto e consiglio <i>perché egli entrasse in così <u>soza</u> vita</i> , ma avendo <i>avuta</i> occasione di levarnelo ve lo aveva <i>fatto perseverare</i> ».

Ragni non riporta questa variante; rispetto all'ed. Fatini abbiamo mantenuto le forme scempie «pezi» / «soza» (sottolineate), la prima delle quali è anche in C, per fedeltà grafica (la pronuncia nel toscano cinquecentesco era notoriamente raddoppiata). Le varianti sono evidenziate in corsivo.

Fatini crede più probabile un intervento di Domenichi, seppur limitato, per «rendere il periodo più regolare e scorrevole» (Fatini 1956: 50), ma conserva il dubbio si possa trattare di una variante dovuta all'autore, il che non sembra del tutto da escludere. La sostanza del testo non risulta, ad ogni modo, modificata.

e) C: cc. 92r, r. 5 – 94r, r. 4 / G: cc. 60v, r. 24 – 61r, r. 7

C	G

«[...] una candela d'un quattrino ad un altare!

— E che malasin paghereste voi — disse allotta la Tonia — che sete più stretto ch'un gallo? Gnaffe! Chi disse preti disse miseri. E forse che non vuol far testé del largo in cintura! Come se io non cognoscessi che a questi dì, quando io vi chiesi quei zoccoli, voi faceste un viso di matrigna che pareva che io vi avesse chiesto qualche gran cosa. So ben che se 'l Mencaglia vostro vicino volse nulla dalla moglie di Tentennino, che e' gli bisognò pagar la metà della gonnella che la si fece questo Ognissanti; e sai che la non fu del più bel romagnuolo che sia in questo comune; e costòlle il panno solo più di dodici lire, senza il soppanno e gli orli, la balzana e la manifattura, che le costò un tesoro.

— Al corpo di santa Nulla, Tonia mia, — disse allora don Giovanni — che tu hai più de millanta torti; ché io son più largo nelle donne che non è non so io chi; e non vo mai a città che io non ispenda almanche sia duo bolognini con quelle belle cristiane che stanno dietro al palagio de' Priori. Sì che pensa quello che io farei per te, che hai cotesto viso così avenevolozo, che mi ha in modo bucherato il fegato e le budella, e che e' non mi vien da mano a dir buccata d'ufficio; e, a dirti il vero, io ho paura che tu non mi abbi affatturato —.

Mona costei, udendo così larghe promesse, ne volse fare un poco di sperienza

«[...]mi fanno abbuciar] più più ratto che non fa una stoppia quando i nostri uomini ci hanno messo fuoco e che soffia vento». Per che la Tonia, disposta pur di contentarlo, ma anzi avaretta che no come le donne sono, disse: «Ma che averò io da voi, quando avrò pur fatto ciò che voi volete?». «Un paio di belle maniche rosse», rispose il sere, che già aveva carica la ballestra. Onde, accostatosele e amorosamente motteggiandola, senza metter tempo in mezzo, quivi voleva farla parente di Messer' Domenedio; tanto ch'ella, facendo vista di lasciarsi usar forza e sofferendo d'esser spinta da lui, fu contenta di ritornar seco nella capanna».

e disseli che era contenta far di sé il piacer suo ogni volta che e' le promettesse pagare un paio di maniche di saia gialla con uno orletto di velluto verde da mano e parecchi nastretti da capo pur verdi che svolazzassino e una rete di refe bigio con la culaia, e imprestarle tre bolognini che le mancavano per riscuotere una tela dalla tessitrice; e che quando non volesse far questo, e' se n'andasse a Pistoia da quelle belle cristiane che ne davano per duo bolognini.

Il povero prete che già aveva messo in ordine il battaglia per attaccarlo nella sua campana, per non si perder così fatta ventura le promesse non che le maniche la gammurra col camurrino; e già le voleva metter le mani ne' capegli, quando ella facendo così un poco dello schifo disse:

— Deh, don Giovanni mio, guardate costinci ritta se per disgrazia voi aveste a canto quelli pochi quattrinelli che io vi ho chiesti, che io ne ho una nicissità grandissima, ché, a dirvi il vero, il mio colui non si truova cencio di camicia —.

Il buon prete, che averebbe pur voluto fare a credenza come quel da Varlungo, si aiutava pur col dir che non gli aveva a canto, ma che finita la compieta e' gli andrebbe infino alla chiesa e guarderebbe se nella cassetta delle candele ne fussero tanti che bastassero e gnele porterebbe. Udendo la Tonia che costui li dava la lunga, mostrò di volersi adirare e borbottando gli disse:

— Non vel diss'io che voi eri la largura del pian di Pistoia? Fatevi in là, alla croce d'Iddio, che voi non mi tocherete se voi non mi date prima questi pochi soldi. In buona fé, in buona fé, che egli si vuole imparar da voi altri, che non volete mai cantare se voi non siate pagati im–prima im–prima; basta ben che io son contenta di aspettare del resto finché voi andiate a città; ma di questi io ne ho tanto di bisogno che io non vel potrei mai dire.

— Orsù, non ti adirar, Toniotta mia — disse don Giovanni udendo far sì grande scalpore —, che io guaterò se per disgrazia io gli avessi a canto —.

E così dicendo trasse fuori un certo suo borsello che e' teneva 'n un paio di calze a vangaiuole, e tanto lo premé e tanto si scontorse, che stropicciandoli ad uno ad uno e' ne trasse sei soldi e si gnene dette; e come e' gliel'ebbe dati, la fu contenta che 'n una capanna ivi vicina e' sonasse un colpo a gloria le sue campane; e in questo luogo si ritrovaron dimolte altre volte fino a che egli andasse a Pistoia. E quando poi e' gli accadde lo andarvi, alla tornata sua, o che se lo dimenticasse o che gli paresse fatica lo spendere, e' non le portò altro che la rete; con la quale andatosene da llei prese scusa d'aver lasciate le maniche in casa per dimenticaggione, e promettendognene portare il dì da poi seppe si ben dire che la

gliel credette, e pigliando la rete fu contenta di ritornar con lui nella capanna».	
--	--

Rispetto alla trascrizione di Ragni abbiamo mantenuto la forma «averò», come Fatini e come occorre anche in C, e la grafia geminata in «mezzo», da lui corretta nella forma scempia (che è la sola grafia attestata da C). Sono sottolineate.

È assai presumibile che il passo sia di mano del Domenichi, che avrebbe così ovviato ad una lacuna: risultano convincenti le osservazioni di Fatini 1956: 53, che nota anche come l'accento alla «capanna» diventi incomprensibile per il lettore di G, e di Ragni (Firenzuola 1971: 394-395), che sottolinea l'estensione della *lectio* originale in C, corrispondente sostanzialmente ad una carta intera.

1.4 CONCLUSIONI

L'analisi qui esposta è stata condotta mirando principalmente a risolvere i dubbi – o gli errori – di chi è intervenuto in passato sulla questione e ad identificare e valutare correttamente le varianti (d'autore o di tradizione) più rilevanti, insieme agli interventi dello stampatore. Nell'insieme è ragionevole considerare l'*editio princeps* di G latrice di una lezione precedente rispetto al codice C (già Ragni parlava di «lezioni poi rivedute nel Corsiniano»: Firenzuola 1971: 372), con dei legittimi dubbi per la canzone *O fiere aspre e selvagge*. Obiezione rilevante è, naturalmente, la presenza di molti materiali di G assenti in C. Considerando ciò, si dovrà pensare al Corsiniano come a un manufatto allestito con l'intento di offrire alla lettura quanto perfettamente compiuto fino a quel momento, ovvero la prima giornata⁶⁴, lasciando da parte gli abbozzi eventualmente redatti per le successive. Ed è poi noto che lo stato in cui gli editori ritrovarono le carte lasciate da Firenzuola fosse confuso e deficitario, oltre che di difficile datazione, e perciò poco affidabile.

1.5 *ADDENDA*: CONFRONTO TRA V E C

Se, dunque, appare ben plausibile collocare larga parte dei materiali su cui si basa la stampa non solo nello stesso periodo del manoscritto, ma anche in un momento precedente, è

⁶⁴ Nella *Dedica* lo stesso autore, peraltro, scrive chiaramente: «E dove io veggia che questa prima giornata abbi qualche pregio apo il grave vostro iudizio, sarò constretto sforzarmi con migliore animo dar fuori le altre cinque» (*Rag. Ded.*, h). Altri riferimenti specifici alla sola giornata iniziale sono contenuti nell'*Epistola* a Tolomei e nel *Celso* (cfr. *supra*, Introduzione).

assai più complesso risolvere l'annosa questione della possibile identificazione tra C e il codice Galli, di cui Fatini si era detto sicuro (Fatini 1956: 34-35) sulla base di V. Qui si preferisce ripartire dalla più cauta posizione espressa da Ragni⁶⁵ (Firenzuola 1971: 374-375) e, in assenza di prove decisive, protendere perlomeno per una sospensione del giudizio, ferma restando altresì la possibilità che i due codici possano derivare da un archetipo comune, naturalmente perduto.

Dalla collazione tra i due testimoni non emergono varianti di sostanza notevoli. Chiaramente va ricordato che V è un'edizione a stampa e non può essere considerata fedelissima trascrizione del codice romano, ma comunque consentì di rimediare per la prima volta alle lacune e ai guasti tramandati dalle precedenti edizioni a stampa. Di séguito le integrazioni segnalate:

- dedica *Alla Illustrissima, ed Eccellentissima Signora Maria Catterina Cibo Duchessa di Camerino*, preceduta da un frontespizio: *De' Ragionamenti di Agnolo Firenzuola alla illustrissima Duchessa di Camerino Giornata Prima*;
- un ampio passo della cornice;
- I, 4: una cospicua sezione che Domenichi aveva riassunto di proprio pugno (cfr. *supra*, *Per una lettura delle varianti di C e G*);
- l'intera novella I, 5, indicata come *Novella Nona*;
- la novella I, 6 e la parte finale del dialogo della prima giornata, indicati come *Novella decima*.

Come si può notare, le integrazioni rispetto alla Giuntina coincidono; più precisamente, in V sono poste dopo il testo inedito dei *Ragionamenti* la lettera di Tolomei al Firenzuola del 3/11/1531 e due lettere di Martelli, una del 15/05/1541 e una dell'11/04 dello stesso anno (perciò precedente). Tuttavia, a loro proposito lo stampatore precisa che «s'è stimato di aggiungerle» (V: VI) all'opera, perciò la loro presenza nel codice Galli dovrebbe essere esclusa. Si fa altresì riferimento alla numerazione corretta delle novelle del codice *deperditus* (mona Francesca come quinta e Agabio come sesta, come in C), sebbene nel libretto vengano ugualmente segnate come novella nona e decima.

⁶⁵ Si segnala un refuso dello stesso critico, che identifica involontariamente il Galli e il Corsiniano scrivendo, a proposito di V: «L'editore si avvale di C solo per completare...», quando, in realtà, C non era stato ancora rinvenuto (Firenzuola 1971: 373).

L'editore è sicuramente intervenuto sulla veste linguistica e grafica del manoscritto: le emendazioni non sono sistematiche, ma vanno generalmente in direzione di un ammodernamento della grafia, talora arretrante, i cui risultati sono anche caratterizzati dall'incertezza. Alcuni esempi: infiniti (e altre forme) talvolta fedelmente apocopati, altre volte con epitesi (come, tra gli altri, il «dir» di C, c. 93r, divenuto «dire»); oscillazioni nel trattamento delle geminate e delle scempie; eliminazione di alcuni fenomeni grafici (è il caso del latineggiante «constretto» di C, c. 3r, normalizzato in «costretto») e linguistici tipici del Cinquecento, come la declinazione al maschile del possessivo anche dinanzi a nomi femminili (per esempio, «alla suo somiglianza» di C, c. 43v, è «alla sua simiglianza»); monottongamento del dittongo -uo- (come il «ritruova» di C, c. 41r, ammodernato in «ritrova»⁶⁶, ma il «fuoco» di C, c. 102v, diventa «foco»); trattamento incerto delle elisioni.

Sono invero cospicui i plausibili errori per via della fretta o di sviste nella copiatura. Per esempio:

- omissioni: C, c. 2r: «ma perché mi affatico io»] V: «ma mi affatico io»; C, c. 92r: «non so io chi»] V: «non io chi»; C, c. 119r: «lasciaste andare le povere»] V: «lasciaste le povere»;
- *sauts du même au même*: C, cc. 34r e 34v: «egli non ti verrà fatto di levarne pure una foglia. Me non è gran fatto | rimettere nella strada»] V: «egli non ti verrà fatto rimettere nella strada»; C, c. 107r: «trovar Ser Tomeno e gli chiese questo testamento. Ser Tomeno, che»] V: «trovar Ser Tomeno, che»; C, c. 117r: «cheto un cavalier napoletano, come io vi voglio fare udire al presente. Aveva un cavalier napoletano chiamato»] V: «cheto un cavalier napoletano chiamato»;
- errori di trascrizione: C, c. 44r: «surge»] V: «s'erge»; C, c. 101v: «perdonandomi», «peccataccio», «mandare [...] per quel santo»] V: «perdonarvi», «peccatuccio», «mandar [...] per il santo»; C, c. 106r: «dottori»] V: «dottai»; C, c. 108r: «producilo»] V: «produrlo»⁶⁷; C, c. 110v: «questo»] V: «presto».

Ma si leggono anche innovazioni apparentemente immotivate, a patto che non si ritengano varianti d'autore; si tratterebbe, tuttavia, di un'ipotesi priva di dati a suffragio e che poggerrebbe sulla considerazione di tali lezioni come separative, benché di scarsa rilevanza

⁶⁶ Sbaglia Fatini 1956: 42, che trascrive la lezione «si ritrovava», in realtà solo di B, di cui indica il rigo errato: 5 e non 15.

⁶⁷ Fatini 1956: 55 annota erroneamente «produllo», che è la lezione solo di B.

sostanziale: C, c. 32v: «quel disio»] V: «quel caldo disio»; C, c. 33r: «soggiunse»] V: «rispose»; C, c. 42v: «lo innovare»] V: «lo innovamento»; C, c. 44r: «quella ancella»] V: «questa ancella»; C, c. 108r: «rispose il vicario»] V: «disse il vicario».

Si segnalano, infine, due casi in cui V non presenta plausibili errori del Corsiniano: C, c. 41r: «sei tu anche tu di»] V: «sei tu anche di»; C, c. 93r: «in buona fè in buona fè»] V: «in buona fè» (eliminazione di una possibile dittografia). È difficile stabilire se si tratti di errori separativi o se dovuti alle correzioni apportate dallo stampatore veneziano nella lettura del *codex deperditus*.

1.6 NOTE A MARGINE DEL TESTO BASE

Pur considerando adeguatamente corretto il lavoro critico svolto da Ragni nella sua edizione del 1971, il cui testo è stato difatti assunto come base anche per la successiva – ed ultima, sinora – curata da Maestri per UTET nel 1977 (ma con delle riserve per la seconda giornata), si è ritenuto opportuno condurre dei rilievi su di essa alla luce del confronto con il Corsiniano, per quanto riguarda la sola prima giornata, e l'*editio princeps*.

1.6.1 PRIMA GIORNATA

Nel primo caso, l'aderenza al testimone è stata «del tutto integrale [...], a parte le modificazioni richieste dalle norme di cauto ammodernamento grafico adottate per la presente collana [«I novellieri italiani», ndr.]» (Firenzuola 1971: 377-378). La stessa *Nota* riporta un elenco degli errori rilevati nel manoscritto e nell'edizione di Fatini, preferita a quella di Seroni, ed è a partire da queste pagine che si offrono i seguenti spunti integrativi:

<u>Legenda</u>
- ms. Corsiniano (C)
- <i>editio princeps</i> Giunti 1548 (G)
- ed. Bianchi 1848 (B)
- ed. Fatini 1957, con il supporto dell'articolo <i>Per un'edizione critica delle opere di Agnolo Firenzuola</i> (F)
- ed. Seroni 1958 (S)
- ed. Ragni 1971 (R)
- ed. Maestri 1977 (M)

a) C, c. 18v, r. 14: «piaccendo»] «piacendo» (R)

L'edizione si proclama fedele al dettato del codice e rispetta l'alternanza di scempiamenti e geminazioni da esso testimoniata: «piaccendosi», infatti, è la lezione della c. 37v, r. 4 mantenuta a testo (Firenzuola 1971: 52). La forma scempia è in G e in tutte le edizioni, ma qui andava preferita quella di C.

b) C, c. 40r, r. 8: «l'andio p[er] fare a lei simile mia vita»] «ond'io per fare a lei simil[e] mia vita» (R)

La correzione in «ond'io» è accettata da tutti gli editori ed è già in V: si può ritenere un errore separativo o si tratta di un ulteriore caso di intervento dello stampatore?

«Simile» va corretto per evitare l'ipermetria.

c) C, c. 40r, r. 14: «Et vide»] «El vide» (R)

Questa correzione appare immotivata, poiché il soggetto è il precedente «alma». Tutti gli editori hanno mantenuto la lezione di C, mentre Maestri accoglie quella di Ragni.

d) C, c. 46v, r. 19: «orecchie»] «orec[c]hie» (R)

Perché correggere? Maestri riporta direttamente la forma scempia, Fatini e Seroni rispettano la lezione di C.

e) La conservazione delle forme latineggianti, elencata tra i criteri di trascrizione, non è rispettata in casi quali:

- C, c. 47v, r. 6: «observata»] «osservata» (R)

- C, c. 98r, r. 11: «advede»] «avvede» (R)

f) C, c. 73r, r. 4: «tutto Firenze»] «tutta Firenze» (R)

Lectio difficilior da rispettare, sebbene da G in poi sia stata sempre emendata: «In antico il genere d'un nome di città era per lo più determinato dalla desinenza, *-e* e *-i* contando come maschili: *Milano è posto, Napoli fu fabbricato, bella Venezia, bel mi Firenze*. Questa regola è ancor oggi abbastanza radicata nel linguaggio popolare [...]. Oggi la lingua considera di norma i nomi di città come femminili, sottintendendo il sostantivo *città* [...]. Degno di nota è, nei vernacoli toscani (prov. Firenze, Lucca, Livorno), il genere maschile nella composizione sintattica con *tutto*, per esempio *tutto Roma, tutto Firenze, tutto Lucca*. [...] E così era già

nell'antico toscano: fiorentino *per tutto Firenze*, lucchese *tutto Lucca*, *tutto Francia*, pisano *tutto Pisa*, *tutto Toscana* (AGI 12, 162 e 175), in accordo col francese *tout Smyrne*, *tout Rome*» (Rohlf's 1968: §380-a).

g) C, c. 91r, rr. 1-2: «girigori» (G) (F) (M)] «g<h>irigori» (R)

R rispetta i propri criteri di trascrizione, ma la voce «girigoro» si trova nel *Lemmario* della quinta edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Cr.⁵ 1893, s.v. «girigogolo, girigoro, giricocolo»: VII, 281); in coda alla definizione di «ghirigoro» sul GDLI, nella spiegazione etimologica, si trova anche «girigoro» (GDLI 1972, s.v. «ghirigoro»: VI, 745-746). Bianchi e Seroni scrivono direttamente «ghirigori».

h) C, c. 106r, r. 16: «per dota»] «per dotta» (R)

La correzione, presente solo nelle edizioni Ragni e Maestri, appare immotivata: «dotta», sul dizionario Battaglia (GDLI 1965, s.v. «dotta»: IV, 977), corrisponde a tre lemmi, i cui principali significati sono rispettivamente «ora, tempo» (con accento grave su -o-), «dubbio, timore, panico» e «impulso» (con accento acuto su -o-), ma nessuno di questi risulta calzante, a differenza di «dota», variante di «dote», che pertanto deve essere mantenuta a testo.

i) Altre correzioni che appaiono superflue:

- C, c. 40v, r. 7: «sanza»] «senza» (R)

Errore dell'editore, che preserva generalmente l'oscillazione grafica del codice.

- C, c. 79r, r. 11: «ancor che» (G) (S)] «ancora che» (F) (R) (M)

- C, c. 83r, r. 11: «dormir» (F) (S)] «dormire» (G) (R) (M)

- C, c. 84r, r. 4: «lo meglio» (G) (S)] «il meglio» (B) (F) (R) (M)

- C, c. 84r, r. 11: «e con sguardi e cenni (S)] «e con sguardi e con cenni (G) (B) (F) (R) (M)

Altra inserzione non segnalata che non appare necessaria.

- C, c. 109r, rr. 5-6: «meritamente» (B) (S)] «meritadamente» (F) (R) (M)

Correzione non segnalata che appare superflua: l'avverbio compare già in altri luoghi del testo.

- C, c. 117r, r. 5: «io vi voglio» (B) (S)] «io voglio» (F) (R) (M)

Fatini riporta correttamente la lezione di C nel proprio articolo (Fatini 1956: 56), ma commette l'errore nella propria edizione.

1.6.2 SECONDA GIORNATA

Il testo base è la Giuntina del 1548, integrata con le indicazioni di Fatini, rispetto a cui sono segnalate poche altre divergenze. Sono state altresì rispettate le oscillazioni grafiche della *princeps*, restaurando gli scempiamenti eliminati da Fatini e Seroni e integrando la -c- nei due soli casi in cui G presentava lo scempiamento rispetto all'abituale geminazione: «grattaticci» per «grattatici» (ma viene erroneamente riproposta da Ragni la grafia scempia), «attaccare» per «attacare». È stata, infine, conservata la grafia -x- nei due casi in cui compare in G, mentre era stata sciolta in -ss- da Fatini e Seroni (Firenzuola 1971: 380-381). Rispetto alla prima, questa giornata esibisce, nel corpo dell'edizione, un maggior numero di sviste e si nota una tendenza da parte del critico a seguire pedissequamente – e talora erroneamente, per l'appunto – le emendazioni di Fatini. Alcuni esempi essenziali:

a) G, c. 64v, r. 3: «facenda»] «faccenda» (R)

Il criterio cui Ragni si è attenuto è la restaurazione degli scempiamenti eliminati da Fatini e Seroni e presenti nella stampa; tuttavia, «facenda» viene ammodernato nella grafia geminata, come già in Fatini e Seroni, anche in altre due occasioni.

b) G, c. 70r, rr. 10-11: «ufficio»] «uffizio» (F) (R)

Ragni mette erroneamente a testo la lezione di Fatini, mentre aveva segnalato nella *Nota ai testi* (Firenzuola 1971: 381) di averla corretta per ripristinare la lezione di G.

c) G, c. 74r, rr. 25-26: «non son se non la pelle e l'osso da quel tempo in qua come è la fante nostra»] «non son se non la pelle e l'osso, come è la fante nostra, da quel tempo in qua» (F) (R)

E alcuni casi notevoli:

d) G, c. 64v, rr. 7-8: «volse» (R) (M) / B: «volse più» (F) (S)

Curiosamente e distrattamente Ragni chiosa così: «non ne volse più: non ne volle sapere. Nella Giuntina segue l'avverbio *più*, ma è aggiunta non necessaria, non essendo rara con *volere* l'ellissi del verbo (in questo caso si può sottintendere *sapere* o simile)» (Firenzuola 1971: 180, nota 4), attribuendo l'errore di Bianchi e Fatini alla stampa.

e) G, da c. 66r, r. 28, a c. 66v, r. 3:

«– Sarà opera di carità; ma non di quei preti che disse Selvaggio poco fa – soggiunse il Corfinio. – Ma a che fine dite voi questo, madonna?»

– Questo dico io – rispose ella, – perciò che io intendo far con la mia novella l'uno e l'altro».

Questo brano è giudicato da Fatini e Ragni estraneo al contesto, giacché non si lega alla novella appena conclusasi, che non parla di preti e non è stata narrata da Selvaggio, né alla successiva, raccontata da Folchetto (e non da una donna, la cui risposta non assume qui alcun senso). Con Ragni pensiamo sia un «frammento indipendente» (Firenzuola 1971: 395), probabilmente «residuo d'altra novella» (Firenzuola 1971: 183, nota 5; tutt'al più, lo si potrebbe riferire alla novella I 6, narrata da Selvaggio e con protagonisti alcuni membri del clero, sebbene si tratti di frati), mentre Fatini lo riteneva un «infelice accozzamento di periodetti, messi insieme a casaccio dal Domenichi» (Fatini 1956: 65). Seroni (Firenzuola 1958: 160) chiude la novella con «così gli diede la briglia», cassando l'intero capoverso già a partire da «Se il trovar rimedio...», periodo accolto dagli altri editori novecenteschi. Non ne dà spiegazione nella *Nota ai testi*.

f) G, c. 70r, rigo 25: «che e' cominciò» (R)] «che cominciò» (M)
G, c. 74r, rr. 3-4: «queste tali insieme» (R)] «per tali insieme» (M)

Maestri segnala come errori entrambe le lezioni di Ragni e propone le proprie come aderenti a G nella *Nota ai testi* (Firenzuola 1977: 39), ma a sbagliarsi è proprio lui.

2. VITA E OPERE DI AGNOLO FIRENZUOLA

2.1 CENNI BIOGRAFICI⁶⁸

Michelangiolo Girolamo Giovannini, noto come Agnolo o Angelo, nacque a Firenze il 28 Settembre 1493 (Manni 1757: I, 7), primogenito di Ser Sebastiano (detto Bastiano) Giovannini e Lucrezia Braccesi, figlia dell'illustre umanista Alessandro, segretario della repubblica e ambasciatore fiorentino a Siena (Perosa 1971), apprezzato dall'élite culturale a lui coeva (Ciafardini 1912a: 6-7 nomina anche Ficino e Bembo), che si occuperà dell'educazione del nipote fino alla morte (ma Seroni attribuisce per errore questa funzione pedagogica al nonno paterno, Carlo: Firenzuola 1958: XL), sopravvenuta nel 1503; la coppia ebbe poi altri quattro figli.

La famiglia era arrivata nella città medicea intorno alla metà del XV secolo da «Firenzuola [che], posta a' pie' delle alpi che sono tra Firenze e Bologna, è picciolo castello, ma, come il nome e le sue insegne dimostrano, nobilitato e tenuto caro dai suoi Signori» (Firenzuola 1977: 229); Pietro Giovannini, padre di Carlo e nonno di Bastiano, aveva ottenuto la cittadinanza ponendosi al servizio di Cosimo de' Medici e assumendo il cognome dal toponimo di origine. Dopo la congiura de' Pazzi del 1478, Carlo, di professione notaio, era divenuto segretario di Braccesi e suo figlio Bastiano aveva sposato, per l'appunto, la figlia di quest'ultimo, Lucrezia, che dedicherà alla memoria del padre, insieme allo stesso Agnolo (che comporrà l'epitaffio), un monumento marmoreo nella Basilica romana di Santa Prassede, ove il nostro scrittore ricoprirà poi la carica di abate.

Lo stesso Firenzuola, nella propria traduzione apuleiana, fornisce notizie intorno agli anni della sua formazione, divisa, lasciata Firenze, tra Siena e Perugia, dove fu «scolare» prima dell'approdo a Roma come «prelato» (sono i termini usati da Aretino in una responsiva del 1541: Aretino 2000: 61):

⁶⁸ Punto di partenza per ogni studio biografico sul nostro autore è la *Vita di Angiolo Firenzuola* di Manni (oggi consultabile nella versione online curata da Romei) che poté basarsi su «una copia d'un Diario ora presso di me pervenuta, scritto da Ser Carlo di Piero di Betto» (Manni 1757: I, 3), ovvero il nonno paterno dell'abate fiorentino, tuttavia non pervenutoci. A integrazione e precisazione di questo antico lavoro sono intervenute le scrupolose ricerche di Fatini 1907: 4-36. Essi costituiscono ancora, e anche per questo paragrafo, i fondamentali riferimenti per la biografia firenzuolesca, insieme ad alcuni riferimenti presenti nelle stesse opere e alla precisa ricognizione di Pignatti 1997 per il DBI.

Ivi [a Firenze] consumai buona parte della mia adolescenza dietro agli studi delle buone lettere, sino a che arrivato al decimosesto anno, me ne andai entro alla nobilissima e giocondissima città di Siena. dove io attesi con grandissima mia fatica e senza alcun diletto alle mal servate leggi; le quali poi come patron di cause esercitai picciol tempo nella famosissima città di Roma (Firenzuola 1977: 230).

Sottolinea Ciafardini che «da Bastiano egli ereditò il giogo di uno studio senza diletto e senza trasporto, da Lucrezia l'amore alla letteratura; così egli conciliò in sé due tendenze, passando dalla professione “inculta e soda” ai dolcissimi orti delle dilettevoli muse» (Ciafardini 1912a: 8). Gli anni senesi (1509-16) e quelli perugini (1516-18), ad ogni modo, non furono dedicati esclusivamente agli studi giuridici, ma anche a rapporti e passatempi mondani che costelleranno sempre la sua vita (cfr. Oliveri 1935: 9-14). Nella città toscana conobbe, fra gli altri, la poetessa Tullia d'Aragona e, soprattutto, Claudio Tolomei (1492-1556), umanista impegnato nelle disquisizioni sulla questione della lingua, a cui Firenzuola dedicherà l'epistola *In lode delle donne* (7 febbraio 1525). La loro fu un'amicizia di lungo corso, e difatti l'autore del *Polito*, sapendolo malato, lo invitò con affettuose parole di stima a partecipare a un concilio linguistico, già progettato senza esito in Roma nel 1524, da tenersi a Bologna nel 1529 (in concomitanza con l'incontro fra Clemente VII e l'Imperatore Carlo V; la lettera è in Fatini 1907: 15). L'incontro certamente più rilevante ebbe, tuttavia, luogo in Umbria, e fu quello con Pietro Aretino, come testimoniato da uno scambio epistolare dell'Ottobre del 1541 in cui i due rievocano, con una lettera ciascuno⁶⁹, le giovanili avventure perugine (una frequentazione che gli avrebbe suggerito «atteggiamenti e temi di una particolare audacia»: Asor Rosa 1960: I, 429-430); lo stesso autore dei *Sonetti lussuriosi* ricorda di averlo introdotto, a seguito della pubblicazione del *Discacciamento* nel 1524, a Pietro Bembo e Papa Clemente VII⁷⁰ (Aretino 2000: 61-62), che apprezzerà il libello polemico e la prima giornata dei *Ragionamenti* (come riferito dall'autore nella dedica del *Celso*, Firenzuola 2024: 110).

Sempre nel corso del soggiorno umbro Firenzuola avrebbe aderito all'Ordine Vallombrosano, indicativamente fra il 1516 e il 1517. Si tratta di un evento chiave: attratto, infatti, dalla vivacità della Curia Pontificia, lo scrittore, nel 1518, lasciò la provincia per la Roma di Leone X, al secolo Giovanni di Lorenzo de' Medici, dove fu

⁶⁹ La missiva del Firenzuola, datata 5/10/1541, si può leggere in Procaccioli 2003, I: 187.

⁷⁰ Cian (1885: 32) sostiene, invece, che fu Bembo a presentare Firenzuola al Papa.

procurator e clericus (Fatini 1907: 7, con il supporto di documenti dell'Archivio di Stato di Firenze) proprio in virtù dell'appartenenza alla Congregazione di Vallombrosa (che gli procurerà ulteriori benefici negli anni, riportati ancora da Fatini 1907: 12-13) e della laurea cui il padre l'aveva sospinto. Per capire gli anni romani è fondamentale quanto sottolineato da Romei:

Ma due fatti assai significativi già distinguevano lo status del giovane Agnolo da quello borghese e cittadino suggerito dalla tradizione familiare: anzitutto la rinuncia alla tradizione laica e l'appartenenza all'Ordine Vallombrosano, e quindi il trasferimento da Firenze a Roma come procuratore dell'Ordine presso la curia. La chiesa e Roma, dunque, come scelte parallele: le scelte obbligate di una generazione di intellettuali che riconosceva nel papato l'unico centro di potere capace di svolgere ancora un ruolo non puramente difensivo e passivo nel disastro delle istituzioni statali italiane e dunque capace di attirare a sé e ancora vitalizzare le forze migliori di una cultura ormai tendenzialmente, se non di fatto, nazionale. La corte di Leone X, papa mediceo e continuatore di una tradizione di mecenatismo come alta politica culturale, diviene proprio in questo giro d'anni il centro di raccolta dei maggiori letterati italiani: i rappresentanti del tardo umanesimo latino e insieme i padri del "classicismo volgare", a dar vita alla breve e splendida stagione del rinascimento romano, quella "cresta sottile", garantita da una temporanea e ingannevole sicurezza e destinata a essere presto travolta da quell'improvviso e tragico richiamo alla realtà che fu il sacco del 1527 (Romei 1983: 5).

Fu un periodo lungo e proficuo: una prima fase, coincidente col Pontificato di Leone X e con la mansione di procuratore, e durante la quale fu tra i membri della *Sodalitas Parionis*, una congregazione a metà tra confraternita devozionale e commemorativa e accademia umanistica (Esposito 2007: in particolare 334, dove il nome «Abbas Florentiola» compare nello statuto), va dal 1518 al 1522, anno dell'elezione dell'austero Papa Adriano VI; dopo una breve parentesi fiorentina, l'abate tornò nell'Urbe nel 1523, in séguito all'elezione di Clemente VII. La Curia recuperava così il proprio ruolo di faro culturale e veniva frequentata da illustri personaggi, fra cui Bembo, Aretino, Molza, Della Casa, Caro (alcuni altresì membri dell'Accademia Romana guidata da Bernardo Accolti). Firenzuola conobbe, inoltre, la propria Beatrice, Costanza Amaretta, ispiratrice delle sue prime fatiche letterarie, che ne avrebbe favorito la sua "conversione" dall'«asinino studio delle leggi civili, anzi incivili, [...] alle umane lettere» (Firenzuola 1977: 466).

Frattanto Agnolo cede definitivamente alle lusinghe delle Muse: nel 1524 pubblicò il *Discacciamento de le lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana* – unica opera a essere

data alle stampe vivente l'autore – ed entrò nella cerchia di scrittori che gravitavano attorno al Pontefice; intraprese nel successivo biennio la stesura dei *Ragionamenti* e tradusse l'*Asino d'oro* di Apuleio, opere dominate dalla figura di Costanza, venuta a mancare proprio in questi anni – in assenza di un'identificazione concreta e, dunque, di fonti, non c'è esatto accordo tra gli studiosi: Seroni (Firenzuola 1957: XLI) e Fatini 1907: 10 ne collocano la scomparsa nel 1525; Romei «fra il dicembre del '24 e il febbraio del '25» (Romei 1983: 11), e in generale si può ritenere questa fase di stesura di versi e prose come *terminus ante quem*. La sua carriera sembra allora subire una battuta d'arresto, anche a causa della contrazione di una malattia fortemente invalidante (per la quale si vedano gli endecasillabi *Intorno alla sua malattia*, risalenti al 1533, e il capitolo *In lode del legno santo*, presumibilmente composto tra il 1532 e il 1534: Romei 2007: 145-147), generalmente identificata con la lue, ma che, più probabilmente, era la malaria (Romei 1983: 14); inoltre, dopo aver goduto per diversi anni dei predetti benefici derivanti dall'abito vallombrosano, nel 1526 Firenzuola rinunciò ai voti monastici, pur mantenendone i privilegi «per concessione particolare del papa» (Romei 1983: 13, che smentisce l'ipotesi di Fatini di una rinuncia per motivi di moralità, visione figlia di un pregiudizio che ha influenzato la critica per diverso tempo; per Baldini (Firenzuola 1925: 276) ottenne la dispensa «sotto il pretesto di voti illegalmente fatti», ma non ci sono prove che vadano in questa direzione, se non il medesimo pregiudizio cavalcato dagli studiosi a cavallo fra Otto e Novecento).

Da allora in avanti non ci sarebbero più tracce della sua permanenza in Roma fino al 1532, perché probabilmente rientrato a Firenze in séguito al sacco del 1527: l'ultimo scorcio trascorso in Vaticano andrebbe, quindi, dal '32 al '34, anno della morte di Clemente VII, dell'elezione di Paolo III Farnese e del riacutizzarsi della malattia, tutti fattori che lo indussero al rientro nella città natale. Aveva fatto in tempo a partecipare agli incontri della cosiddetta Accademia dei Vignaiuoli, sodalizio fiorito nel salotto romano di Oberto Strozzi, mantovano, a partire dal 1530 e capace di attirare grandi personalità, come Molza, Della Casa, Berni, che si dedicavano alla poesia burlesca, forse assumendo nomi di fantasia (Firenzuola sarebbe stato il «Pennato»: Ciafardini 1912a: 40). Va tuttavia precisato che tale “accademia” non va intesa come organizzazione ufficiale, quanto piuttosto come «libera aggregazione di persone colte» (Romei 2007: 209) che condividevano interessi letterari tra cui, per l'appunto, la pratica della poesia giocosa e bernesca, ma senza precisi regolamenti o rituali (cfr. soprattutto l'approfondito Romei 1984a: 49-84, nonché i più recenti contributi di Jossa, in d'Arcano 2016: 36-40, e

nuovamente di Romei 2018: 188-189): sembra, pertanto, priva di fondamento l'ipotesi che ne sia stato nominato membro da Clemente VII (Prisco 1995: 653).

Ancora una volta sarà solo di passaggio a Firenze, poiché si trasferirà, presumibilmente per motivi di salute, a Prato, teatro dei suoi ultimi anni di vita, tra il 1537 e il 1538 (Fatini 1907: 20-21). La cittadina lo accolse con un clima favorevole e utile per la sua guarigione, nonché con la propria vivace vita culturale, dove Firenzuola si trovò a proprio agio (Belardini 2007: 58-59) anche perché consapevole di non trovare “rivali” di pari caratura letteraria (Bogani 1993a: 21); qui rientrò anche tra i Vallombrosani, divenendo *abbas perpetuus* della badia di San Salvatore a Vaiano⁷¹, senza, tuttavia, risiedervi stabilmente.

Recuperate una buona condizione di salute e una certa stabilità economica e godendo dell'appoggio di un'importante famiglia locale, i Buonamici, Firenzuola visse un ultimo periodo creativo, allietato da diverse presenze femminili, quali Clemenza e Selvaggia Rocchi, raffinate donne della stessa famiglia Buonamici: al 1540-41 risalgono *La prima veste de' discorsi degli animali*, il *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, dedicato alle dame pratesi, le commedie *La Trinuzia* e *I Lucidi*, due novelle, altre poesie di ispirazione bernesca e petrarchista e la traduzione, pare – giacché non n'è giunta traccia – dell'*Ars poetica* di Orazio (vi fa accenno l'autore nella dedica alle donne pratesi del *Celso*, Firenzuola 2024: 115). L'ultima fatica letteraria, il capitolo *In lode della sete*, risalirebbe al 1543.

Ulteriore sintomo di un rinnovato slancio culturale è la fondazione dell'Accademia dell'Addiaccio, spesso considerata alla stregua di un'Arcadia *ante litteram* per la prevalenza della tematica pastorale (già annunciata dal nome) e dell'esaltazione di una mitizzata vita rurale: Firenzuola, come primo archimandrita, prese il nome di Silvano. L'esperienza si rivelò, tuttavia, fallimentare (una panoramica dettagliata è in Bosisio 2011, in particolare 28-31; si ricordi lo scambio epistolare con il Martelli del 1541, per le cui lettere cfr. V: 53-57 e Fatini 1907: 179-181, e cfr. Romei 1984b): la scissione interna alla stessa accademia intristì parecchio Firenzuola, che rivisse un nuovo, decisivo declino: la recrudescenza della malattia e i contrasti con le famiglie pratesi, sorti a seguito della pubblicazione del *Celso*, nonché con i familiari (una vertenza con la sorella Alessandra per questioni legate all'eredità del padre, scomparso nel '38), uniti ai problemi economici, ne oscurarono la fama negli ultimi anni di vita e la notizia della sua dipartita, avvenuta tra il 27 e il 28 Giugno 1543 (Fatini 1907: 30), passò sotto silenzio, «tanto che per qualche tempo si pensò che egli ritornasse a Roma e che là finisse i suoi giorni»

⁷¹ Oggi sede del Museo della Badia San Salvatore che ospita l'appartamento dell'abate, ribattezzato «Casa Agnolo Firenzuola» nella piazza dedicata allo scrittore fiorentino.

(annota Seroni in Firenzuola 1958: XLII); persino i familiari ne vennero a conoscenza solo nelle settimane successive, rinunciando, perlomeno inizialmente, alla sua eredità. Curiosa l'annotazione di Toffanin: «Anche sulla sua morte fu elevato sospetto di veleno non meno arbitrario di tanti altri sospetti analoghi a cui si abbandonava con facilità quel secolo ancora vago di magia e di negromanti» (Toffanin 1973⁷: 228), come il sospetto «d'una morte che nasconde quasi certamente una vendetta privata» (D'Ancona, Bacci 1904: II, 520).

2.2 PER UN ITINERARIO TRA LE OPERE MAGGIORI

Come accennato, la prima opera (ed unica edita in vita) di Firenzuola è il *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, pubblicato nel 1524 a Roma da Ludovico Vicentino e Laudisio Perugino e dedicato a Tommaso Pighinuccio da Pietrasanta⁷². Si tratta di un *pamphlet* in risposta all'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* di Trissino, pubblicata nello stesso anno e dedicata a Papa Clemente VII, in cui l'umanista vicentino aveva proposto di integrare il nostro alfabeto con grafemi di quello greco per disambiguare fonemi diversi e resi con lo stesso simbolo: l'opuscolo segna, dunque, l'ingresso dell'abate nella *querelle* linguistica che ha infiammato il secolo sedicesimo. Tra le diverse reazioni quella di Firenzuola fu la prima e venne apprezzata, come anzidetto, da Aretino, dallo stesso Pontefice, che lo accolse a corte, e da Bembo.

Il Trissino è tacciato d'essere alla ricerca di fama. Viene paragonato a Erostrato, e di voler portare confusione, oltre che di mancare di «oltraggiare la religiosissima Toscana» (Firenzuola 1977: 57); seguono poi, onde respingere la riforma in oggetto, delle argomentazioni di natura storica, poiché lo scrittore richiama, fra gli altri, Quintiliano in sue simili disquisizioni con altri grammatici latini, e linguistica, in particolare a proposito della naturalezza e del prestigio della lingua latina e toscana – c'è chi non ha mancato di sottolineare «il tono grettamente patriottico, che pervade l'operetta» (Fatini 1907: 41), chi lo scarso valore delle argomentazioni stesse (Seroni, in Firenzuola 1958: 8 e Toffanin

⁷² Scelta non casuale: noto poeta in lingua latina e dedicatario dell'*Osci et Volsci dialogus* di Mariano Accursio (1513), la dedica «si spiega con l'adesione del Firenzuola in questo opuscolo a “la antichità latina et la toscana” (§ 107). Non solo il Pighinucci era toscano, ma gli fu accordata la cittadinanza romana in dicembre 1519; ed era noto come avversario accanito di Cristoforo Longolio nella controversia sopra la cittadinanza romana di questi nel 1519» (Richardson 1984: 28, nota 1).

1973⁷: 232), così come Romei, che, pur sottolineando come si tratti di un opuscolo «formalmente modellato sullo schema dell'orazione giudiziaria», ne ha messi in luce i limiti (Romei 1983: 29). Una seconda parte, che avrebbe dovuto «monstrare quanto ingratamente è istata trattata la toscana lingua da coloro che ne hanno ricevuto beneficio non picciolo» (Firenzuola 1977: 58), non è stata mai realizzata; in ogni caso, la conclusione non può che essere il rifiuto della proposta trissiniana – ma l'intento era già nel titolo, che puntualmente ribalta quello dell'avversario anche nella definizione dell'idioma: «lingua italiana» per l'intellettuale veneto (d'altronde la sua soluzione alla questione della lingua, proposta nel *Castellano* del 1529, è proprio nota come «italiana»), «lingua toscana» per il fiorentino.

L'interesse del Nostro per la questione della lingua non si esaurì qui, ripresentandosi, come sappiamo, nella cornice dei *Ragionamenti*; segue, benché collocata, nella tradizione, prima di questi, l'epistola *In lode delle donne*: dopo un lungo e pedante catalogo di donne illustri, che ricorda, negli intenti, il Boccaccio del *De claris mulieribus*, la missiva di risposta a Tolomei si conclude con la celebrazione di Costanza Amaretta, prototipo della «donna valorosa», versata in filosofia, poesia e arte del conversare, saggia e fedele amante – si tratta, più in generale, di un vero e proprio τόπος delle discettazioni tipiche della cultura rinascimentale, ossia il valore e la dignità della donna, con il Firenzuola che si presenta come convinto assertore della parità d'ingegno fra i sessi.

A chiusura di questo «ciclo degli scritti ispirati dall'amore e dalla morte di Costanza Amaretta» (come definito da Seroni in Firenzuola 1958: 187), e dunque del periodo romano, si pone *L'asino d'oro*, apprezzato volgarizzamento del romanzo di Apuleio, dalla critica considerato un interessante problema filologico: mancano, infatti, datazione, dedicatoria e, soprattutto, manoscritti; inoltre, gli studiosi hanno individuato con certa quale sicurezza diverse interpolazioni (le principali sarebbero cinque: cfr. Sicardi 1891 e 1896, Rossi 1900) e hanno studiato a fondo il testo per ricavarne elementi utili ai fini della collocazione cronologica: Fatini aveva sostenuto risalisse agli anni fra il 1523 e il 1525, in sostanziale contemporaneità con i *Ragionamenti*, e aveva liquidato come aggiunte di mano successiva (uno dei fratelli) i riferimenti a vicende familiari, come la morte del padre, che riporterebbero al 1538, adducendo altresì delle motivazioni di natura stilistica (Fatini 1907: 85-86); Romei, invece, ha analizzato la questione e ne ha illustrato la complessità, concludendo con argomentata convinzione che si tratta di un'opera realizzata in due fasi, la prima (libri I-VII) negli anni romani e la seconda fra il 1538 e il 1539 (libri VII-X) (Romei 1983: 158-163). La *princeps* veneziana (Giolito) è del 1550.

Il romanzo del Madaurense conobbe fortuna tra Umanesimo e Rinascimento «per la sua sensualità, per il contenuto astrologico, perché infiorato d'amene novelle a cui i novellatori attingevano» (Toffanin 1973⁷: 229) – basterà pensare a Machiavelli, che aveva intrapreso la stesura di un poemetto satirico in terza rima col titolo di *L'asino* e all'*Apulegio volgare* di Matteo Maria Boiardo, edito nel 1519 e tenuto ben presente anche dal nostro autore – ma non sembrerebbero essere le uniche ragioni, insieme alle tanto decantate motivazioni stilistiche, che avrebbe indotto Firenzuola a questa scelta:

Se dunque si deve cercare il significato d'Apuleio in una funzione emblematica d'ordine stilistico, non si può sfuggire a questa elementare considerazione: se nelle lettere latine Apuleio si opponeva a Cicerone, nelle lettere italiane un volgarizzamento di Apuleio [...] non poteva opporsi che al corrispondente volgare del ciceronianismo latino, al bembismo. [...] Già nel *Discacciamento*, del resto, era dichiarata la volontà di dare una risposta combattiva al bembismo. [...] Esiste dunque una precisa affinità fra le ragioni dell'*Asino d'oro* e gli umori, le reazioni, le proposte espresse nelle altre due opere romane in prosa, e non vi è dubbio che una sua corretta interpretazione debba essere ricondotta nell'ottica di un'opera di fiancheggiamento e di pratica sperimentazione in un'attualissima polemica culturale. In fondo, l'impresa stessa di un volgarizzamento era contraria al programma 'purista' del Bembo, che intendeva tenere rigorosamente separate le due lingue e le due tradizioni. [...] Tutto ciò, naturalmente, non valeva per il Firenzuola che, volgarizzando Apuleio, dimostrava piena fiducia nelle forze della 'sua' lingua e nella sua capacità di essere all'altezza di qualsiasi impresa (Romei 1983: 170-171).

Fu un'operazione apprezzata dal Doni nei suoi *Trattati*: «Le città, i costumi, i popoli, gli abiti hanno un'altra maniera oggi che non avevano a que' tempi, però fu buon giudizio quello del Firenzuola nell'*Asin d'oro*, di tradurlo alla moderna, che pare un caso avvenuto a' nostri giorni» (Doni 2002: I. 229). In effetti l'abate fiorentino manipola il testo a proprio piacimento, tagliando l'intero libro XI, intriso di culti misterici, o episodi che avrebbero fatto storcere il naso a coloro che più tenevano alla morale, come la cosiddetta «novella dello sternuto» (libro IX), modello di Boccaccio per la decima novella della quinta giornata del *Decameron*; infarcisce il testo di elementi e riferimenti coevi (la Roma del primo Cinquecento) e autobiografici (messi recentemente in luce da Lavocat 2021: 125-133), ad esempio sostituendo il proprio nome a quello del protagonista, Lucio, e Costanza Amaretta a Iside nel decisivo atto di purificazione, con l'importante mediazione della Beatrice dantesca.

Dopo un sostanziale silenzio dovuto ai problemi di salute (e non solo) di cui si è già parlato, il trasferimento a Prato riaccende la vena letteraria del Firenzuola, che unisce due antiche passioni, la novellistica e la traduzione: così nasce la *Prima veste de' discorsi degli animali*, rifacimento del secondo libro del *Pañchatantra*, raccolta indiana di novelle che era stata introdotta in Europa da una fortunata versione in lingua latina (attraverso una traduzione araba, *Il libro di Kalila e Dimna*⁷³) di Giovanni di Capua, il *Directorium humanae vitae alias Parabolae antiquorum sapientium* (XIII secolo): il testo affascinava per il meraviglioso delle novelle e il carattere morale sotteso alla narrazione, benché già Giovanni ne abbia adattato lo spirito all'etica cristiana. Seguirono altre traduzioni, quali il *Buch der Weisheit der alten Weisen* in Germania e, soprattutto, l'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* in Spagna, edito nel 1493, ristampato nel 1536 e considerato la fonte della *Prima veste* (cfr. Ragni, in Firenzuola 1971: 204), mentre la versione del Doni, la *Moral filosofia* (1552), è ispirata anche al testo medievale.

La datazione non sembrerebbe precisa, poiché quella riportata nell'iniziale dedica *Alle gentili e valorose donne pratesi*, il 9 dicembre 1541, pare entrare in conflitto con quanto affermato nella dedicatoria del *Celso*, ove troviamo un riferimento a quest'opera, e cioè il 18 gennaio dello stesso anno; basterà ricordare l'adozione del calendario *more florentino* e retrodatare la stesura del «libretto dove favellano le volpi e i corvi» (Firenzuola 2024: 115) all'estate dello stesso 1541, con conseguente divulgazione a fine anno (Storini 1993: 381) o all'inizio del successivo (Ragni, in Firenzuola 1971: 203).

Anche questa traduzione, come quella da Apuleio, è libera, «alla moderna», ma i riferimenti più persistenti riguardano adesso l'area pratese, a partire dall'ambientazione, la città di Meretto, in Val Bisenzio (dal nome di un affluente dell'Arno che scorre, per l'appunto, in quel territorio): qui il re Lutorcrena, come riportato nella cornice, chiede al filosofo Tiabono «quale esempio si potesse raccontar per la ammonizion di duo carissimi amici, tra' quali volendosi intramettere un terzo di cattivo animo, per seminare tanto scandolo che ne nascesse avidità della rovina l'un dell'altro, gli amici se ne potesser guardare» (Firenzuola 1977: 643); egli risponderà narrando la storia del re Leone, del suo amico Biondo, un bue, e del Montone Carpigna per dimostrare come l'invidia sia causa di rovina per i buoni, giacché quest'ultimo riuscirà a mettere in cattiva luce presso il sovrano l'onesto Biondo, che con sacrificio era

⁷³ Per un confronto e un'analisi tra le fonti e la versione di Firenzuola si vedano Storini 1993 e Solitario 2001; vi aveva già minuziosamente lavorato Fatini (1907: 116-136), comprendendo anche la successiva *Moral filosofia* del Doni (e sui rapporti reciproci resta fondamentale Guglielminetti 2000: 87-105).

arrivato a ricoprire importanti incarichi a corte, fino a causarne la condanna a morte – solo dopo aver scoperto si trattasse di malvagie insinuazioni il monarca farà uccidere anche lui. A questa novella, che rappresenta la «struttura conduttrice» dell'intera opera, se ne aggiungono altre ventiquattro, che si susseguono tra loro in vario modo, alternandosi al racconto principale ed avendo prevalentemente come protagonisti degli animali (difatti Tiabono si presenta come «uno altro Esopo»). La particolarissima struttura, è stato notato, «ha forti analogie con la moda dei banchetti rinascimentali nei quali la portata principale era composta da pietanze servite con inclusioni concentriche, ad esempio un bue arrostito che al proprio interno racchiude un agnello e così via altri cibi» (Marchi 1992: 134).

Naturalmente l'intento del Firenzuola, attratto dall'idea «tutta manieristica per un'opera che cresce continuamente su se stessa» (Bogani 1993a: 18) e che coglieva l'occasione per riempire un vuoto nella nostra letteratura inserendosi nella tradizione favolistica quattro-cinquecentesca, era narrativo più che morale (elemento che, invece, aveva attirato i suoi predecessori), «senza dimenticare che la stessa esperienza autobiografica della vita di corte finirà col costituire il filtro tematico più congeniale» per il lavoro di traduzione (Storini 1993: 382); ma era, forse soprattutto, linguistico, aspetto la cui rilevanza viene così sottolineata da Ragni:

Notevolissima inoltre l'importanza della *Prima veste* sia nell'ambito della produzione firenzuolana, sia in quello della storia della lingua: qui le due estreme punte di linguaggio accademico e di linguaggio 'parlato' [...] si sono avvicinate raggiungendo nell'attenuarsi del loro estremismo un equilibrio di coabitazione che viene a costituire uno dei punti imprescindibili – e non sempre avvertitamente tenuti nel debito conto – per un'obiettiva ed esatta valutazione del Firenzuola (Firenzuola 1971: 205).

Sostanzialmente coevo alla *Prima veste*, il *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*⁷⁴ è una delle più evidenti manifestazioni del rapporto tra il (neo)platonismo e l'autore⁷⁵, a partire dalla forma dialogica, motivo per cui, come già visto, si può porre in certa continuità con i *Ragionamenti* e, soprattutto, intrattiene a distanza un nuovo e florido

⁷⁴ Si adotta qui il titolo dell'edizione curata da Seroni rispetto al tradizionale *Dialoghi delle bellezze delle donne* (si veda la *Nota ai testi* in Firenzuola 1958: 1010).

⁷⁵ Come già evidenziato a proposito dei *Ragionamenti*, nei confronti della dottrina estetica (neo)platonica Firenzuola non mostra perfetta aderenza: perciò si giustifica il richiamo alla «realisticità rappresentativa della bellezza femminile in chiave antipetrarchesca e antiplatonica» (Bosisio 2011: 25).

dialogo con Castiglione (ancora il III libro del *Cortegiano*), Bembo (*Asolani*) e Ficino (rinvio al più approfondito e recente contributo di Canova in *Firenzuola 2024: 45-72*), tuttavia segnalandosi per la modernità di alcune posizioni, come il trattamento dell'omosessualità e della parità di genere, che hanno attirato l'attenzione dei critici contemporanei (Murray 1991). Anche quest'opera, che consta di due *Discorsi*, si apre con una dedica *Alle nobili e belle donne pratesi*, donde infatti si ricava la data del 18 gennaio 1541, ma con una vena polemica assente nella precedente e che sembra certificare nuovi, decisivi dissidi nei rapporti con le famiglie locali, come si notava nel ripercorrere la sua biografia.

Celso, ancora *alter ego* dello stesso abate, si ritrova, nel primo (intitolato, per l'appunto, *Dialogo delle bellezze delle donne*), nell'orto della Badia di Grignano e, nel secondo (*De la perfetta bellezza d'una donna*), nuovamente a Prato, in casa di Mona Lampiada, una delle interlocutrici pratesi (le altre: Selvaggia, Amorriscia e Verdespina): il primo *Discorso* si apre con la definizione platonica dell'unità di bellezza fisica e morale e si conclude, dopo aver passato in rassegna diverse posizioni espresse da autori antichi e moderni, con l'esaltazione, tipicamente rinascimentale, della proporzione come ideale estetico, con frequente ricorso a esemplificazioni tratte dal mondo della pittura (Riviello 1986: 83; Brock 2017: 20-57), che lo porterà a essere di ispirazione anche per gli stessi artisti (Cropper 1976: 374-394); il secondo traccia un minuzioso ritratto di donna ideale, una «chimera» (rinvio alla spiegazione dello stesso Celso in *Firenzuola 2024: 162*), che subirà un'interessante auto-parodia nel capitolo bernesco *Sopra le bellezze della sua innamorata* (Velázquez-García, García-Pérez 2022: 74-77). Come sottolineato da Luigi Russo,

Naturalmente l'autore si astiene dal fare il commento a tutte le altre membra: c'è una grande delicatezza sensuale e una discretissima malizia infine un umanizzazione della figura della donna, per cui non si può dire che la sua sia la semplice donna petrarchesca, perché essa ormai si è venuta determinando nelle varie parti del suo corpo. E si potrebbe dire che il nostro autore laicizzi la visione figurativa della donna, e che il suo è un modo come un altro per evadere dalla vecchia civiltà medievale (Russo 1961: 543).

Infine, agli anni pratesi risalgono:

- due novelle "spicciolate", che segnano «l'eclissi del sistema del *Decameron*» (Mauriello 2001: 147, ma si vedano soprattutto 154-158): la prima, ambientata tra Firenze e il contado circostante, racconta del finto matrimonio fra Sabatina e Menicuccio e ha goduto di certa fortuna narrativa, viste le riprese immediate in Grazzini, Fortini, Parabosco (fondamentali le

analisi di Guglielminetti 1984: 69-78 e Getreivi 1983: 619-639) o, alcuni secoli dopo, in Casti (Zaboklicki 1991: 184); la seconda, di ambientazione pratese, è l'apprezzata novella di Santolo di Doppio ed è dedicata all'amico Gino Buonamici: essa pare riportare nella narrazione un fatto veramente accaduto, cosa che lo stesso autore si premura di precisare – d'altronde, «la precisione e l'abbondanza dei dati topografici, [...] i riferimenti espliciti e velati a persone conosciute nell'ambiente pratese [...] e soprattutto la mancanza di possibili riferimenti a fonti letterarie dei due episodi, son tutti elementi che creano un'atmosfera di verità che difficilmente può essere dissolta» (Ragni, in Firenzuola 1971: 303), sostenuta da un linguaggio irresistibilmente impastato di vernacolo e anti-bembismo, ben analizzato da Marcozzi (2012²: 91-101);

- due commedie considerate di modesto valore (addirittura «noiosissime» per Toffanin 1973⁷: 233), se non per la vivacità linguistica: l'una originale, la *Trinuzia*, l'altra fedelmente ispirata ai *Menaechmi* di Plauto, i *Lucidi* (a riguardo Bertini 1997: 198-200): l'autore, «senza inimicarsi i fautori delle due tendenze, classica e paesana, coi *Lucidi* volle schierarsi fra i resuscitatori dell'antico, colla *Trinuzia* fra gli imitatori del Boccaccio e in genere della novellistica» (Fatini 1907: 137).

Una menzione a parte meriterebbero le traduzioni, come quella perduta dell'*Ars poetica* o quelle, scoperte a fine Novecento, di Ovidio e Virgilio (Bogani 1993b e Maestri 2001) e, per la loro collocazione cronologica “trasversale” e l'eterogeneità metrica, tutte le poesie, di cui le *Rime* Giuntine (1549), che abbracciano pressoché l'intera vita del Firenzuola, non esauriscono l'intero panorama, considerato qualche rinvenimento successivo. Le liriche spaziano dall'ispirazione petrarchesca (in prevalenza sonetti, canzoni e madrigali) – con dediche a Costanza e Selvaggia, ma non solo – a quella bernesca (burlesche e capitoli, come *In lode della sete* o *Sopra le bellezze della sua innamorata*) o bucolico-mitologica, negli anni dell'Addiaccio, come il *Sacrificio pastorale* (che conferma la collaudata tecnica amplificatoria dei modelli “trasparenti”, Boccaccio e Sannazaro: De Luca 2002: 181-185); di più drammatici accenti gli endecasillabi *Intorno alla sua malattia* e *Le lagrime*, ispirate ad un evento storico, la brutta fine toccata in sorte al giovane Cola Antonio Brancaccio, napoletano, e dedicate a Clemenza Rocchi Buonamici, la Mona Lampiada del *Celso*, nel 1542. Maestri, nelle *Opere* del 1977, ha tentato di offrire al canzoniere firenzuolesco un ordinamento convincente e un testo critico affidabile e di risolvere gli annosi problemi della tradizione, motivando le proprie proposte (Maestri 1974: 78-96); ancora oggi resta l'edizione di

riferimento, ma un'importante revisione – già evocata da Romei (1983: 205-206) – sarebbe quantomeno da auspicare.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

OPERE DI AGNOLO FIRENZUOLA

FIRENZUOLA 1848 = Agnolo Firenzuola, *Le opere di Agnolo Firenzuola, ridotte a miglior lezione e corredate di note da B. Bianchi*, Firenze, Le Monnier, 1848

FIRENZUOLA 1871 = Agnolo Firenzuola, *Prose purgate ed annotate ad uso della gioventù dal sac. Prof. Celestino Durando*, Torino, Tipografia dell'oratorio di San Francesco di Sales, 1871

FIRENZUOLA 1895 = Agnolo Firenzuola, *Prose scelte. Annotate da Severino Ferrari*, Firenze, Sansoni, 1895

FIRENZUOLA 1923 = Agnolo Firenzuola, *Novelle*, a cura di Giuseppe Lipparini, Milano, Formiggini, 1923

FIRENZUOLA 1925 = Agnolo Firenzuola, *Le più belle pagine di Agnolo Firenzuola. Scelte da Antonio Baldini*, Milano, Treves, 1925

FIRENZUOLA 1957 = Agnolo Firenzuola, *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Fatini, Torino, UTET, 1957

FIRENZUOLA 1958 = Agnolo Firenzuola, *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958

FIRENZUOLA 1971 = Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, a cura di Eugenio Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971

FIRENZUOLA 1977 = Agnolo Firenzuola, *Opere*, a cura di Delmo Maestri, Torino, UTET, 1977

FIRENZUOLA 2024 = Agnolo Firenzuola, *Epistola in lode delle donne. Dialogo delle bellezze delle donne*, a cura di Mauro Canova, Madrid, Dykinson, 2024

FONTI E STUDI

ALBANESE, BATTAGLIA RICCI, BESSI 2000 = Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a cura di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998)*, Roma, Salerno Editrice, 2000

ALFANO 2015 = Giancarlo Alfano, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 263-287

ALFANO 2016 = Giancarlo Alfano, *L'universo del beffato. Implicazioni narratologiche di un tema novellistico*, in Francesca Cecconi, Caterina Diotto, Paola Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite. La narrazione tra letteratura, filosofia, teatro e cinema*, Milano/Udine, Mimesis, 2016, pp. 171-182

AMADURI 2023 = Agnese Amaduri, *Anton Francesco Grazzini e le ombre del Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2023

ANSELMINI 2013 = Gian Mario Anselmi *et alii* (a cura di), *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, Bologna, Il Mulino, 2013

ARETINO 2000 = Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi. Commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Roma, Carocci, 2000

ASOR ROSA 1960 = Alberto Asor Rosa, *La novella occidentale dalle origini a oggi*, I, Roma, Edizioni Moderne Canesi, 1960

AUERBACH 1984 = Erich Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, traduzione di Raoul Precht, Roma, Theoria, 1984

BÀRBERI SQUAROTTI 1989² = Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico & Ardia, 1989 [prima edizione: 1983]

BÀRBERI SQUAROTTI 2006 = Giorgio Bàrberi Squarotti, *La letteratura instabile: il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006

BATTAGLIA 1993 = Salvatore Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1993

BELARDINI 2007 = Manuela Belardini, *Quando Margherita d'Austria vedova del Duca Alessandro de' Medici si trovò a soggiornare a Prato*, in «Bollettino Roncioniano. Periodico d'informazione della Biblioteca Roncioniana di Prato», VII, 2007, pp. 51-62

BEMBO 1989 = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Milano, TEA, 1989

BENUCCI, MANETTI, ZABAGLI 2002 = Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli (a cura di), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, I, Roma, Salerno Editrice, 2002

BERTINI 1997 = Ferruccio Bertini, *Plauto e dintorni*, Roma-Bari, Laterza, 1997

BESSI 1998 = Rossella Bessi (a cura di), *La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento. Risultati e prospettive di una ricerca interuniversitaria*, in «Medioevo e Rinascimento», XII, 1998, pp. 257-324

BILANCIA, MENETTI 2025 = Elena Bilancia, Elisabetta Menetti, *Il dialogo e la prosa d'invenzione*, in Giancarlo Alfano, Franco Tomasi (a cura di), *Il Rinascimento in Italia*, II, *Saperi, arti, letteratura*, Roma, Carocci, 2025, pp. 539-554

BOCCACCIO 2018 = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano. Edizione rivista e aggiornata, Milano, BUR Rizzoli, 2018

BOGANI 1993a = Emilio Bogani, *Appunti su Agnolo Firenzuola a Prato*, in «Prato storia e arte», LXXXII (XXXIV), 1993, pp. 17-25

BOGANI 1993b = Emilio Bogani, *Agnolo Firenzuola probabile traduttore di Ovidio*, in «Archivio storico pratese», LXIX (I), 1993, pp. 5-34

BOGANI 1993c = Emilio Bogani, *Una traduzione della quarta Eroide ovidiana in uno sconosciuto manoscritto firenzuolano*, in Franco Gavazzeni, Guglielmo Gorni (a cura di), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 173-200

BONCIANI 1972 = Francesco Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in Bernard Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, Roma-Bari, Laterza, 1972, pp. 135-173

BONORA 1970 = Ettore Bonora, *La novella*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, Milano, pp. 320-351

BOSISIO 2011 = Matteo Bosisio, «O bel Bisenzio, ecco l'età dell'oro»: *Agnolo Firenzuola e la fondazione dell'Accademia dell'Addiaccio*, in «Archivio storico pratese», LXXXVII, 2011, pp. 5-36

BRAGANTINI 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987

BRAGANTINI 2000 = Renzo Bragantini, *Vie del racconto: dal Decameron al Brancalone*, Napoli, Liguori, 2000

BRAGANTINI 2014 = Renzo Bragantini, *Il Decameron e l'esperienza narrativa del Cinquecento*, in Enrico Garavelli (a cura di), *Leggere, interpretare, riscrivere. Poeti, filologi, traduttori alla prova del Decameron (1313-2013). Atti del VII Seminario di Letteratura Italiana (Helsinki, 29 ottobre 2013)*, Helsinki, Publications romanes de l'Université de Helsinki, 2014, pp. 9-31

BRAGANTINI 2017 = Renzo Bragantini, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, in «Italianistica», XLVI (2), 2017, pp. 29-42

BRAGANTINI 2018 = Renzo Bragantini, *La tradizione novellistica*, in Giulio Ferroni (dir.), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 71-77

BROCK 2017 = Maurice Brock, *Comment éveiller un désir durable? La vaghezza chez Agnolo Firenzuola et dans quelques peintures maniéristes*, in «Studiolo», XIV, 2017, p. 20-57

BRUNI 2000 = Francesco Bruni (a cura di), «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000

BRUSCAGLI 1996 = Riccardo Bruscoli, *La novella e il romanzo*, in Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana, IV, Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 835-907

CANTÙ 1845 = Cesare Cantù, *Storia universale*, terza edizione, tomo XV, epoca XV, parte I, Torino, Giuseppe Pomba e comp., 1845

CARAPEZZA 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011

CARAPEZZA 2018 = Sandra Carapezza, *Il teatro e la novella nel Cinquecento*, in Nicola Bonazzi et alii (a cura di), *Itinerari nella letteratura italiana: da Dante al web*, coordinamento di Gian Mario Anselmi, Roma, Carocci, 2018, pp. 177-190

CARAPEZZA, CURTI, MARCHI 2025 = Sandra Carapezza, Elisa Curti, Monica Marchi (a cura di), *Il Rinascimento della novella*, Milano, Franco Angeli, 2025

CARDUCCI 1936 = Giosuè Carducci, *Opere*, XIV, *L'Ariosto e il Tasso*, Bologna, Zanichelli, 1936

CARLO 2009 = Antonella Carlo, *Le dodici novelle nella Siracusa di Paolo Regio: fantasia, tradizione, morale tridentina*, in «Lettere Italiane», LXI (4), 2009, pp. 581-601

CASTIGLIONE 2001¹⁰ = Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti [prima edizione: 1981]

CELLA 2013 = Roberta Cella, *La prosa narrativa: dalle origini al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2013

CHIARI 1949 = Alberto Chiari, *La fortuna del Boccaccio*, in Umberto Bosco *et alii* (a cura di), *Questioni e correnti di Storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, pp. 275-348

CIAFARDINI 1912a = Emanuele Ciafardini, *Agnolo Firenzuola*, in «Rivista d'Italia», XV (7), 1912, pp. 3-46

CIAFARDINI 1912b = Emanuele Ciafardini, *I Ragionamenti di Agnolo Firenzuola*, in «Rivista d'Italia», XV (12), 1912, pp. 881-946

CLIVE STUART 1917 = Donald Clive Stuart, *The source of two of Voltaire's «Contes en Vers»*, in «The Modern Language Review», XII (2), 1917, pp. 177-181

CORRADI 1977 = Mario Corradi, *Alle origini della lettura neoplatonica del «Convito»: Marsilio Ficino e il «De Amore»*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», LXIX (3), 1977, pp. 406-422

CORSARO 2017 = Antonio Corsaro, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in Simone Magherini, Anna Nozzoli, Gino Tellini (a cura di), *Le forme del comico. Atti delle sessioni plenarie del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 73-91

COTTINO-JONES 1994 = Marga Cottino-Jones, *Il dir novellando. Modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994

CROPPER 1976 = Elizabeth Cropper, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, in «The Art Bulletin», LVIII (3), 1976, pp. 374-394

CURTI 2011 = Elisa Curti, *Memoria boccacciana negli 'innamoramenti' tra Quattro e Cinquecento*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIX, 2011, pp. 189-215

CURTI, PALMA 2022 = Elisa Curti, Flavia Palma (a cura di), *La novella italiana dal Decameron al Rinascimento*, in «Schede umanistiche», XXXVI (1), 2022

DE LUCA 2002 = Simona De Luca, *Il «Sacrificio Pastorale» di Agnolo Firenzuola*, in «Sincronie», VI (12), 2002, pp. 181-185

DI FRANCIA 1924 = Letterio Di Francia, *Storia dei generi letterari italiani. Novellistica*, I, Milano, Vallardi, 1924

DI GIULIO 1996 = Cinzia Di Giulio, *La mimesi dell'amore nel «Cortegiano»*, in «Romance Notes», XXXVI (3), 1996, pp. 253-260

DONI 2002 = Anton Francesco Doni, *La moral filosofia. Trattati*, a cura di Patrizia Pellizzari, Roma, Salerno Editrice, 2002

D'ANCONA, BACCI 1904 = Alessandro D'Ancona, Orazio Bacci, *Manuale della letteratura italiana. Nuova edizione interamente rifatta*, II, Firenze, Barbèra, 1904

D'ANNUNZIO 1955 = Gabriele d'Annunzio, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, II, *Elettra*, con interpretazione e commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1955

D'ARCANO 2016 = Giovanni Mauro d'Arcano, *Terze rime*, a cura di Francesca Jossa, Manziana, Vecchiarelli, 2016

DI PINO 1969 = Guido Di Pino, *Dal Rinascimento alla Scapigliatura: esperienze di lettura su temi e tecniche della narrativa italiana*, Bari, Adriatica, 1969

ESPOSITO 2007 = Anna Esposito, *Tra accademia e confraternita: la Sodalitas Parionis nel primo Cinquecento romano (con l'edizione degli statuti e della matricola)*, in «RR. Roma nel Rinascimento. Bibliografia e note», 2007, pp. 309-337

FATINI 1907 = Giuseppe Fatini, *Agnolo Firenzuola e la borghesia letterata del Rinascimento*, Cortona, Prem. Tipografia Sociale, 1907

FATINI 1956 = Giuseppe Fatini, *Per un'edizione critica delle opere di Agnolo Firenzuola*, in «Studi di filologia italiana», XIV, 1956, pp. 21-175

FAVARO 2012 = Maiko Favaro, *L'ospite preziosa. Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012

FERRARI 1994 = Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1994

FERRONI 1980 = Giulio Ferroni, *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», XIII, 1980, pp. 69-96

FIGORILLI 2014 = Maria Cristina Figorilli, *La Novella*, in Pietro Boitani, Massimo Fusillo (dirr.), *Letteratura Europea, II, Generi letterari*, Torino, UTET, 2014, pp. 53-79

FINUCCI 1989 = Valeria Finucci, *La donna di corte: discorso istituzionale e realtà ne «Il libro del cortegiano» di B. Castiglione*, in «Annali d'Italianistica», VII, 1989, pp. 88-103

GALLINA 2022 = Francesco Gallina, *«Speculando per sapienza». Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022

GASPARINI 2013 = Patrizia Gasparini, *Controbeffa, punizione e vendetta nelle novelle di Straparola*, in «Chroniques italiennes», XXVI (3-4), 2013, pp. 1-33

GETREVI 1983 = Paolo Getrevi, *Dalla Toscana a Venezia: l'itinerario della sposa cucita*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, III, *Umanesimo e rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983, II, pp. 619-639

GHINASSI 1967 = Ghino Ghinassi, *Fasi dell'elaborazione del Cortegiano*, in «Studi di filologia italiana», XXV, 1967, pp. 155-196

GIORDANI 1961 = Pietro Giordani, *Scritti*, a cura di Giuseppe Chiarini, nuova presentazione di Sebastiano Timpanaro, Firenze, Sansoni, 1961

GRAEDEL 1959 = Leonie Graedel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Firenze, Il Cenacolo, 1959

GRAZZINI 1976 = Anton Francesco Grazzini, *Le Cene*, a cura di Riccardo Bruscaagli, Roma, Salerno Editrice, 1976

GUASSARDO 2020 = Giada Guassardo, *Le canzoni di Agnolo Firenzuola: qualche osservazione su un bembiano sui generis*, in Martina Dal Cengio, Nicolò Magnani (a cura di), *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, Ravenna, Longo, 2020, pp. 193-207

GUERRIERI 2014 = Elisabetta Guerrieri, *L'enciclopedismo nel "Paradiso degli Alberti" di Giovanni Gherardi da Prato*, in Florian Mehlretter (a cura di), *Allegorie und Wissensordnung. Volkssprachliche enzyklopädische Literatur des Trecento*, München, Herbert Hutz Verlag, 2014, pp. 97-137

GUGLIELMINETTI 1984 = Marziano Guglielminetti, *La cornice e il furto: studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984

GUGLIELMINETTI 1990 = Marziano Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990

GUGLIELMINETTI 2000 = Marziano Guglielminetti, *Il libro indiano di Anton Francesco Doni: la parte del Firenzuola*, in Nicola Longo (a cura di), *Studi sul manierismo letterario. Per Riccardo Scrivano*, introduzione di Giulio Ferroni, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 87-105

KUHN 2012 = Barbara Kuhn, "Favellar d'amore": *Bilder der Liebe im Dialog. I Ragionamenti von Agnolo Firenzuola*, in Jörn Steigerwald, Valeska von Rosen (a cura di), *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012, pp. 233-257

LA NOVELLA ITALIANA 1989 = *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, in 2 volumi, Roma, Salerno Editrice, 1989

LANZA 2004 = Antonio Lanza, *Il giardino tardogotico del Paradiso degli Alberti*, in «Italiens», VIII, 2004, pp. 135-150

LAROCHE 1994 = Béatrice Laroche, *L'espace de la corniche du Decameron aux Cene*, in Ead. et alii, *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV et XVI siècles*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 11-41

LAROCHE 2006 = Béatrice Laroche, *L'accueil de l'autre dans les «Ragionamenti» d'Agnolo Firenzuola*, in *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance. Etudes réunies et présentées par Alain Godard et Marie-Françoise Piéjus*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 195-208

LAVOCAT 2021 = Françoise Lavocat, *A translation of Apuleius' Metamorphoses and the debate about fiction in the sixteenth century: L'asino d'oro by Agnolo Firenzuola (1550)*, in Florence Bistagne, Carole Boidin, Raphaële Mouren (a cura di), *The afterlife of Apuleius*, London, University of London Press, 2021, pp. 125-133

LUCAS-FIORATO 2000 = Corinne Lucas-Fiorato, *Le coffre: fonctions narratives d'un objet dans quelques nouvelles de la Renaissance*, in «Chroniques italiennes», LXIII-LXIV (3-4), 2000, pp. 161-180

MAESTRI 1974 = Delmo Maestri, *Le «Rime» di Agnolo Firenzuola: proposta di ordinamento del testo e valutazione critica*, in «Italianistica», III (1), 1974, pp. 78-96

MAESTRI 2001 = Delmo Maestri, *Un manoscritto con probabili inediti del Firenzuola*, in «Lettere italiane», LIII (1), 2001, pp. 63-78

MAESTRI 2005 = Delmo Maestri, *Lineamenti di novellistica italiana del Cinquecento*, in «Matteo Bandello», I, 2005, pp. 31-64

MANGANARO 2013 = Andrea Manganaro, *Forme e storia del "genere" novella*, in «Le forme e la storia», VI (2), 2013, pp. 7-18

MANGANARO 2014 = Andrea Manganaro, *Tra imitatio e mimesis. Novelle e poetiche del Cinquecento*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2014

MARCELLI 2003 = Nicoletta Marcelli, *La "Novella di Seleuco e Antioco". Introduzione, testo e commento*, in «Interpres», XXII, 2003, pp. 1-177

MARCELLI 2011 = Nicoletta Marcelli, *La "novella del picchio senese" di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, in «Filologia italiana», VIII, 2011, pp. 77-101

MARCHI 1992 = Annalisa Marchi (a cura di), *Itinerari laurenziani. Dalla Villa di Cafaggiolo alla Villa di Poggio a Caiano attraverso l'area pratese*, Prato, Giunti, 1992

MARCOZZI 2012² = Luca Marcozzi, *Santolo di Doppio del Quadro e alcuni suoi amici*, in Rossella Incarbone Giornetti, Marcello Teodonio (a cura di), *Il Ragnigirico*, Roma, Aracne, 2012, pp. 91-101 [prima edizione: 2003]

MAURIELLO 2001 = Adriana Mauriello, *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001

MAURIELLO 2004 = Adriana Mauriello, *Villa e giardino nella tradizione novellistica italiana*, in *La letteratura di villa e villeggiatura. Atti del Convegno di Parma, 29 settembre-1° ottobre 2003*, Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 115-141

MAZZACURATI 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di Matteo Palumbo, Casellina di Scandicci, La Nuova Italia, 1996

MENETTI 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015

MENETTI 2018 = Elisabetta Menetti, *Le parole del racconto dopo Boccaccio*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a cura di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 247-259

MENETTI 2019 = Elisabetta Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019

MORGANA 2003 = Silvia Morgana, *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, LED, 2003

MULINACCI 1990 = Anna Paola Mulinacci, «*Cercar Maria per Ravenna*»: da un proverbio, a un cantare, alla «*Fantesca*» di G.B. Della Porta, in «*Italianistica*», XIX (1), 1990, pp. 69-77

MURRAY 1991 = Jacqueline Murray, *Agnolo Firenzuola on Female Sexuality and Women's Equality*, in «*The Sixteenth Century Journal*», XXII (2), 1991, pp. 199-213

NENCIONI 1967 = Giovanni Nencioni, *Agnizioni di lettura*, in «*Strumenti critici*», II, 1967, pp. 191-198

NIGRO 1983 = Salvatore Silvano Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983

OLIVERI 1934 = Mario Oliveri, *Bibliografia essenziale ragionata di Agnolo Firenzuola*, in «*Rivista di sintesi letteraria*», I (3), 1934, pp. 390-400

OLIVERI 1935 = Mario Oliveri, *Agnolo Firenzuola*, Carmagnola, Tipografia Scolastica, 1935

ORAZIO 1993 = Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Editrice, 1993

ORDINE 2009² = Nuccio Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, seconda edizione accresciuta, Napoli, Liguori, 2009 [prima edizione: 1996]

PALMA 2016a = Flavia Palma, *Narrazione e teatralizzazione nelle cornici di alcuni novellieri del Cinquecento*, in Francesca Cecconi, Caterina Diotto, Paola Zeni (a cura di), *Sotto queste forme quasi infinite*, cit., pp. 159-169

PALMA 2016b = Flavia Palma, *Dagli pseudonimi ai nomi storici esibiti. Le brigate novellistiche tra il XIV e il XVI secolo*, in Maria Pia Arpioni, Arianna Ceschin, Gaia Tomazzoli (a cura di), *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 87-97

PALMA 2019 = Flavia Palma, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2019

PARABOSCO, BORGOGNI 2005 = Girolamo Parabosco, Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005

PARMA 2003 = Michela Parma, *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento (I)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXI, 2003, pp. 203-270

PARMA 2005 = Michela Parma, *Fortuna spicciolata del "Decameron" fra Tre e Cinquecento (II)*, in «Studi sul Boccaccio», XXXIII, 2005, pp. 299-364

PARINI 2020 = Giuseppe Parini, *Prose. Scritti didattici e di politica culturale (1767-1798)*, a cura di Silvia Morgana e Paolo Bartesaghi, Edizione Nazionale delle opere di Giuseppe Parini, XII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020

PATRIZI 1996 = Giorgio Patrizi, *Oralità e oratoria in alcuni novellieri del Cinquecento*, in Marina Beer et alii (a cura di), *La novella, la voce, il libro: dal cantare trecentesco alla penna narratrice barocca*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 99-115

PELLIZZARI 2014 = Patrizia Pellizzari, *Donne in brigata: le narratrici in alcune raccolte novellistiche del Cinquecento*, in «Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Atti del Convegno di studi (Torino, 12-14 dicembre 2013)*, in «Levia Gravia», XV-XVI, 2013-2014, pp. 255-273

PICONE 1986 = Michelangelo Picone, *La cornice e le novelle. Il problema della struttura*, in «Nuova Secondaria», VIII, 1986, pp. 24-29

PICONE 1988 = Michelangelo Picone, *Preistoria della cornice nel «Decameron»*, in Paolo Cherchi, Michelangelo Picone (a cura di), *Studi di Italianistica. In onore di Giovanni Cecchetti*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 91-104

PICONE 1992 = Michelangelo Picone, *La cornice degli epigoni (Ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)*, in Dennis Dutschke et alii (a cura di), *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 173-185

PICONE 1993 = Michelangelo Picone, *Gioco e/o letteratura. Per una lettura ludica del Decameron*, in *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 105-127

PICONE 2000 = Michelangelo Picone, *Riscritture cinquecentesche della cornice del Decameron*, in «Versants. Revue suisse des littératures romanes», XXXVIII, 2000, pp. 117-138

PORCELLI 1973 = Bruno Porcelli, *La novella del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973

POZZI 1989 = Mario Pozzi, *Lingua, cultura, società: saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989

PRISCO 1995 = Michele Prisco, *Novellieri del Rinascimento*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1995

PRIVITERA 2024a = Alessandro Privitera, *Strategie allusive tra i Ragionamenti del Firenzuola e il Decameron*, in Carla M. Monti (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2023. Atti del Seminario Internazionale di studi (Certaldo Alta, casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2023)*, Pisa, Pacini Editore, 2024, pp. 121-135

PRIVITERA 2024b = Alessandro Privitera, *Nuove considerazioni testuali intorno ai Ragionamenti di Firenzuola*, in «Arnovit. Archivio novellistico italiano», IX, 2024, pp. 52-65

PROCACCIOLI 2003 = Paolo Procaccioli (a cura di), *Lettere scritte a Pietro Aretino*, I, Roma, Salerno Editrice, 2003

PULLINI 1955 = Giorgio Pullini, *Novellistica minore del '500*, in «Lettere Italiane», VII (4), 1955, pp. 389-409

PULLINI 1958 = Giorgio Pullini, *Burle e facezie del Quattrocento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1958

QUONDAM 2019 = Amedeo Quondam, *La vittoria del Novellino nella tradizione delle forme narrative brevi*, in «Carte romanze», VII (1), 2019, pp. 195-253

RICHARDSON 1984 = Brian Richardson (a cura di), *Trattati sull'ortografia del volgare*, Exeter, University of Exeter, 1984

RINALDI 2006 = Rinaldo Rinaldi, *La science légère. Sujets médicaux dans deux dialogues humanistes*, in Philippe Guérin (dir.), *Le dialogue. Ou les enjeux d'un choix d'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 115-134

RIVIELLO 1986 = Tonia Caterina Riviello, *Agnolo Firenzuola: the androgynous vision*, Roma, Bulzoni, 1986

ROHLFS 1968 = Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, II, *Morfologia*, traduzione di Temistocle Franceschi, Torino, Einaudi, 1968

ROMEI 1983 = Danilo Romei, *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524 – maggio 1525)*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1983

ROMEI 1984a = Danilo Romei, *Berni e berneschi del Cinquecento*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1984

ROMEI 1984b = Danilo Romei, *Una lettera inedita di Agnolo Firenzuola*, in «Filologia e critica», IX (2), 1984, pp. 274-283

ROMEI 2007 = Danilo Romei, *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli, 2007

ROSSI 1900 = Mario Rossi, *«L'Asino d'oro» di Agnolo Firenzuola. Studio critico*, Città di Castello, Lapi, 1900-1901

RUSSO 1961 = Luigi Russo, *Novellistica e dialoghistica nella Firenze del '500* (II), in «Belfagor», XVI (5), 1961, pp. 535-554

RUSSO 2012 = Sergio Russo, *Centri e periferie della novella italiana del Cinquecento: la "linea" settentrionale*, in «Studi Rinascimentali», X, 2012, pp. 87-92

SACCHETTI 1990 = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze/Perth, Olschki/University of Western Australia Press, 1990

SALINARI 1969² = Giambattista Salinari (a cura di), *Novelle del Cinquecento*, Torino, UTET, 1969 [prima edizione: 1955]

SANSON 2010 = Helena Sanson, «Orsù, non più signora, [...] Tornate a segno»: women, language games, and debates in Cinquecento Italy, in «The Modern Language Review», CV (1), 2010, pp. 103-121

SCARCI 1988 = Manuela Scarci, *Bembo's and Firenzuola's contribution to the Renaissance idea of literature*, in «Scripta Mediterranea», VIII-IX, 1987-1988, pp. 33-42

SCARCI 2003 = Manuela Scarci, *Imitation and subversion of models in Agnolo Firenzuola's I Ragionamenti*, in Gloria Allaire (ed.), *The Italian Novella. A book of essays*, New York, Routledge, 2003, pp. 137-158

SCARPATI 1992 = Claudio Scarpati, *Osservazioni sul terzo libro del «Cortegiano»*, in «Aevum», LXVI (3), 1992, pp. 519-537

SEGRE 1963 = Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963

SERONI 1948 = Adriano Seroni, *Apologia di Laura ed altri saggi. Con alcune questioni di metodo*, Milano, Bompiani, 1948

SERONI 1956 = Adriano Seroni, *Il disdegno del Firenzuola per Dante*, in «Studi danteschi», XXXIII (2), 1956, pp. 113-120

SERONI 1957 = Adriano Seroni, *Bibliografia essenziale delle opere di Agnolo Firenzuola*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957

SICARDI 1891 = Enrico Sicardi, *Di alcune interpolazioni fin qui sconosciute nel testo dell'«Asino d'oro» di Messer Agnolo Firenzuola*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XIX (18), 1891, pp. 291-302

SICARDI 1896 = Enrico Sicardi, *Contributo ad una edizione critica dell'«Asino d'oro» di Messer Agnolo Firenzuola*, in «Annuario del R. Istituto Tecnico e Nautico di Bari», XV, 1896, pp. 61-128

SOLITARIO 2001 = Francesco Solitario, *Gli animali nel libro del Pancatantra e nella Prima veste dei discorsi degli animali di A. Firenzuola. Note per una introduzione allo studio comparatistico della favola d'animali tra Oriente e Occidente*, in «Storia, antropologia e scienze del linguaggio», III, 2001, pp. 19-55

STORINI 1993 = Maria Cristina Storini, *La prima veste dei discorsi degli animali di Agnolo Firenzuola*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Le opere, II, Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 381-405

TARTARO 1997 = Achille Tartaro, *La prosa narrativa antica*, in Pieter de Meijer, Achille Tartaro, Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 43-140

TATEO 2010 = Francesco Tateo, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno, Edisud, 2010

TEDESCO 2016 = Alessandro Tedesco, *Lodovico Domenichi (1515-1564). Repertorio delle fonti e bibliografia degli studi e delle edizioni*, tesi del Corso di Dottorato di Ricerca in Scienze bibliografiche, del testo e del documento, Università degli Studi di Udine, A.A. 2015/2016

TERRUSI 2019 = Leonardo Terrusi, «*Segondo che Galieno pone*». *Testi e temi extraletterari da Guittone a Boccaccio al Casa*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2019

TOFFANIN 1973⁷ = Giuseppe Toffanin, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1973 [prima edizione: 1927]

TOGNETTI 1999 = Sergio Tognetti, *Il banco Cambini: affari e mercati di una compagnia mercantile-bancaria nella Firenze del XV secolo*, Firenze, Olschki, 1999

TONELLI 1933 = Luigi Tonelli, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1933

TRAMONTANA 2019 = Carmelo Tramontana, «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti*». *Boccaccio e la dedica del Decameron*, in «*Siculorum Gymnasium. A journal for humanities*», LXXII (5), 2019, pp. 277-293

TOZZI 2005 = Ileana Tozzi, “Donna, che l’alma del vero cibo nodrite”. Caterina Cybo fra umanesimo e protoriforma, in Pierluigi Moriconi (a cura di), *Caterina Cybo, duchessa di Camerino (1501-1557). Atti del Convegno, Camerino, Auditorium di S. Caterina, 28-30 ottobre 2004*, Camerino, La Nuova Stampa, 2005, pp. 301-312

TUFANO 2007 = Ilaria Tufano, *Dalla cronaca alla novella*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXIX-XXX, 2007, pp. 157-167

TUFANO 2017 = Ilaria Tufano, *Nel giardino di Boccaccio*, in Patrizia Caraffi, Paolo Pirillo (a cura di), *Prati, verzieri, pomieri. Il giardino medievale. Culture, ideali, società*, Firenze, Edifir, 2017, pp. 59-73

TUFANO 2021 = Ilaria Tufano, *Boccaccio e il suo mondo. Studi e letture sul Decameron*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021

VELÁZQUEZ-GARCÍA, GARCÍA-PÉREZ 2022 = Sara Velázquez-García, María-Isabel García-Pérez, *La descriptio mulieris en la obra de Agnolo Firenzuola: parodia y transgresión*, in «Estudios Románicos», XXXI, 2022, pp. 67-78

VENTURI 1982 = Gianni Venturi, *Picta poesis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in Cesare De Seta (a cura di), *Storia d'Italia. Annali, 5, Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749

VILLARI 2015 = Susanna Villari, *L'intertesto lirico nelle raccolte novellistiche dell'età della Controriforma*, in «Studi sul Boccaccio», XLIII, 2015, pp. 289-318

WEINBERG 1961 = Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I, Chicago, The University of Chicago press, 1961

ZABOKLICKI 1991 = Krzysztof Zaboklicki, *Le fonti letterarie delle novelle di G.B. Casti*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», II, 1991 (ma 1992), pp. 177-185

ZAGO 2003 = Nunzio Zago, *Voci della letteratura italiana fra «buon governo» e altre moralità*, Università degli Studi di Catania, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 2003

ZATTI 2010 = Sergio Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XII (2), 2010, pp. 11-24

SITOGRAFIA (ultima consultazione: 10/11/2025)

CAPUZZA 2020 = Vittorio Capuzza, *Intorno a un inedito frammento autografo di Agnolo Firenzuola, il letterato giurista*, in Carla Faralli, Maria Paola Mittica (a cura di), *ISLL Papers. The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature*, XIII, 2020:

https://amsacta.unibo.it/6345/1/Capuzza_2020_Vol13.pdf

CONTI 2020 = Fulvio Conti, *Vannucci, Atto*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XCVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/atto-vannucci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/atto-vannucci_(Dizionario-Biografico)/)

MANNI 1757 = Domenico Maria Manni, *Vita di Angiolo Firenzuola abate vallombrosano*, in Id., *Le veglie piacevoli*, Firenze, Stecchi, 1757, tomo I, pp. 57-84:

<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/manni/firenzuola.pdf>

MARCHI 2020 = Monica Marchi, *I luoghi della narrazione nella novellistica volgare del Quattrocento: storia di un tradimento*, in Andrea Campana, Fabio Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, Roma, Adi Editore, 2020:

https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/04_Marchi.pdf

PEROSA 1971 = Alessandro Perosa, *Braccesi, Alessandro*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-braccesi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-braccesi_(Dizionario-Biografico)/)

PIGNATTI 1997 = Franco Pignatti, *Firenzuola, Agnolo*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/agnolo-firenzuola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/agnolo-firenzuola_(Dizionario-Biografico)/)

PRIVITERA 2023 = Alessandro Privitera, *Una «donna di palazzo» per la conversazione borghese: Costanza Amaretta, «Reina» dei «Ragionamenti» di Firenzuola*, in Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana (a cura di), *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021*, Roma, Adi editore, 2023:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere/privitera.pdf>

PRIVITERA 2024c = Alessandro Privitera, *Declinazioni del conflitto. Per un'analisi tematica dei «Ragionamenti»*, in Sebastiano Valerio, Antonio Daniele, Gianni Antonio Palumbo,

Scenari del conflitto. Atti del XXV Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), Roma, Adi editore, 2024:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/scenari-del-conflitto/3%20Privitera%20Alessandro.pdf>

ROMEI 1995 = Danilo Romei, *L'alfabeto segreto di Agnolo Firenzuola*, Banca Dati Telematica "Nuovo Rinascimento", 1995:

<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/firenz93.pdf>

ROMEI 2018 = Danilo Romei, *Altro Cinquecento. Scritti di varia letteratura del sedicesimo secolo*, Lulu.com, 2018:

<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/altro500NR.pdf>

DIZIONARI

CR.¹ 1612 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Alberti, 1612

CR.⁵ 1893 = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, quinta impressione, volume VII, Firenze, Tipografia Galileiana, 1893

GDLI = Salvatore Battaglia, Giorgio Barberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002