

Branislava Maksimović*
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet

УДК: 159.942.53:821.131.1.09"13/15"
DOI: 10.19090/gff.v49i4.2487
Rassegna della letteratura

UMANA COSA È RIDERE. UNA POSSIBILE INTERPRETAZIONE DEL TEMA DEL RISO NELLA NOVELLA DAL BOCCACCIO AL GRAZZINI

In questo contributo ci proponiamo di analizzare il motivo del personaggio ridente nella novellistica tardomedioevale e rinascimentale, inteso come una strategia narrativa dell'autore, ovvero come un intervento volontario e consapevole dell'autore destinato ad offrire al lettore/pubblico l'espedito interpretativo per la giusta comprensione del narrato. Partendo dalla prima novella boccacciana di Ser Ciappelletto, ormai considerata programmatica sotto vari aspetti, nell'analisi diacronica saranno incluse altre novelle del *Decameron*, nonché quelle di Sacchetti, Salernitano, Bandello e Grazzini. L'analisi testuale includerà il confronto delle reazioni di due pubblici, uno diegetico e altro extradiegetico (ove presente), in relazione con i due piani narrativi. Nel breve riassunto delle considerazioni teoriche sulla poetica della novella, individueremo i principali concetti e le idee dei primi teoretici che saranno poi collegati con la prassi narrativa nella prospettiva intertestuale.

Parole chiave: novella rinascimentale, *Decameron*, riso, ridicolo, pubblico narrativo, strategie narrative

1. INTRODUZIONE

Sono trascorsi un po' più di duecento anni dalla comparsa del *Decameron* sulla scena letteraria italiana ed europea al primo tentativo teorico di definire il genere novellistico, offerto da Bonciani all'Accademia degli Alterati. Il capolavoro boccacciano non è considerato tale solo per la ricchezza stilistica e formale, fondata su una nuova consapevolezza dell'autore di riproporre un nuovo modo di narrare e di creare un nuovo mondo narrato che si distacca dalla tradizione precedente della *forma brevis* (tante volte riconosciuta anche come ipotesto del *Decameron*), ma anche perché esso fornisce l'idea della propria identità, o perlomeno tenta di autodefinirsi. "Novelle, parabole, favole o storie"

* branislava.maksimovic@ff.uns.ac.rs

non sono solo le considerazioni dell'autore sulla propria poetica, ma testimoniano anche della varietà contenutistica dovuta alle fonti più disparate, letterarie e non, in cui si intrecciano varie strategie narrative, di cui la parodia, intesa come ribaltamento del modello, ovvero sfasatura del piano dell'opera e del piano parodiato, sembra sia precipua (Rossi, 1989: 368). La potenzialità narrativa e interpretativa non si è mai esaurita nel corso di sette secoli, durante i quali il suo ricco tessuto offriva i più vari spunti da imitare o da emulare, però solo nella seconda metà del Novecento, grazie all'approccio strutturalista e narratologico, si è potuto discernere vari livelli, o schemi narrativi dentro il testo (Ferrante, 1978: 585). Per quanto riguarda lo sviluppo della novella nel periodo umanistico-rinascimentale, esso è segnato dal "decameronismo della letteratura italiana che ha un flusso incontenibile" (Bragantini, 1989: 57); va anche sottolineato, però, che tale tendenza non si limita ad una mera imitazione in cui il *Decameron* funge da modello, bensì rappresenta un orizzonte fluttuante dal quale è possibile misurare l'invenzione delle opere posteriori. Il distacco dal modello boccacciano non è conseguenza del cambiamento di stili o ideologie, ma di un'iniziativa individuale dell'uomo intellettuale che segna la novella italiana (Meletinski, 1996: 336). Si potrebbe concludere che la novella rappresenta la conversazione di un individuo con il proprio tempo, ed è un frammento della storia anche se non le appartiene (Milinkovic, 2008: 14).

Anche se il genere novellistico è facile da riconoscere ma difficile da definire¹, è possibile individuare alcuni tratti che accomunano la novella con altre forme brevi della *narratio* medioevale (*lai*, *exemplum*, *fabliaux*): brevità, linearità, *delectatio* e verità (Picone, 1989: 121-122; Milinkovic, 2008: 17-18). L'evoluzione del genere è condizionata da certe scelte narrative che possiamo definire "moderne" sia sul piano stilistico che formale. Al primo posto, è il rapporto dell'autore nei confronti della fabula: uscendo dalla veste di un semplice *compilator*, l'autore influisce sul materiale da narrare, organizzandolo, stilizzandolo, perfezionandolo secondo le *artes narrandi*, che insieme offrono un'autentica poetica non più riconducibile all'anonimo popolare. A questo attento e colto procedimento della letterarizzazione dei modelli e delle favole tradizionali si aggiunge la consapevolezza del nuovo uso del linguaggio, che permette all'autore di creare il proprio mondo letterario, in cui la verità della parola si contrappone alla verità del mondo reale. L'introduzione di altri elementi

¹Nel capitolo intitolato "Novela. Pokušaji definicije žanra" Milinković riassume i tentativi di definire il genere novellistico intrapresi da Sklovkij, Auerbach, Jolles e Neuschafer. In Milinković, S. (2008), *Preobražaji novele*, 13-16.

strutturali, come la cornice (dell'origine orientale), narratori secondari ed *excursus* dell'autore, ha portato alla stratificazione dei livelli narrativi, diegetici, extradiegetici e metadiegetici che favoriscono il passaggio dalla fabula all'intreccio, al contempo creando lo spazio di un dialogo dell'autore con la tradizione e la cultura. L'obiettivo di questa dialettica è ripensare e reinterpretare i modelli culturali, sociali e letterari esistenti avvalendosi della parodia, dell'ironia e della stilizzazione che sono i principali *modi operandi* (Rossi, 1989: 366).

La novella, nella sua duplice accezione – intesa sia come genere che come una novità, un fatto strano, un evento curioso narrativizzato – racchiude in se due mondi, quello rappresentato e quello commentato la cui totalità comprende, oltre all'imitazione dell'azione principale, anche la reazione dei personaggi all'evento rappresentato. Molto spesso tale reazione è il riso, come manifestazione spontanea davanti ad un evento improvviso e strano, scattato a causa dei meccanismi di incongruenza e sorpresa. Nelle raccolte incorniciate, dove ci sono anche i narratori secondari, al riso dei personaggi novellistici si aggiunge anche il riso degli stessi narratori, che possono essere considerati come pubblico narrativo ideale. Loro non ridono soltanto del mondo rappresentato, quindi della fabula, ma anche dell'intreccio, ovvero del modo in cui è stato narrato. L'intensità della risata del pubblico diegetico e di quello extradiegetico non sempre coincide e questa differenza nelle reazioni davanti a un fatto ridicolo non sfugge ai teoretici cinquecenteschi. Come ci ricorda Nuccio Ordine, la questione della forza comica era stata largamente discussa da Maggi, Mancini e Joubert, con la conclusione unanime che tali diverse reazioni sono riconducibili alla “varietas della natura umana” ovvero ai “temperamenti e quantità del sangue” (Ordine, 2009: 122-123). Va però aggiunto che la teoria cinquecentesca ha introdotto l'idea della dimensione sociale del ridicolo, che riflette il sistema di valori dell'ideale cittadino e cortigiano. Questa è urbanità, cioè umorismo sofisticato, propria dell'uomo rinascimentale ideale che prende distanza da basso comico, oscenità e derisione.

Nelle novelle incorniciate in cui si distinguono nettamente la narrazione diegetica e la narrazione extradiegetica, è possibile identificare questa discrepanza nelle reazioni di due pubblici, dovuta, a nostro avviso, alla discordanza tra due diversi sistemi di valori spesso inerenti ai ceti sociali. Se l'impostazione extradiegetica è la *mise en abyme* della conversazione civile, allora i narratori secondari/narratori condividono con il vero pubblico la stessa concezione del mondo. In loro assenza, la novella corre il rischio di essere ambigua, o interpretata in modo sbagliato, per cui succede non di rado che gli

autori espongono una vera e propria apologia dei temi trattati. All'analisi testuale precede la spiegazione del pensiero teorico sulla novella e sul riso che poi fungerà da paradigma nell'approccio intertestuale dei brani scelti.

Nel periodo più florido e originale della produzione novellistica, la rappresentazione dei personaggi ridenti non fa parte dell'*elocutio* ma dell'*inventio*; è tanto importante quanto gli altri elementi della narrazione essendo la parte finale che circonda la novella e ne definisce il significato.

La teoria del comico del Cinquecento, della quale fa parte anche la teoria della novella, nonché il legame tra il riso e la novella, sono oggetto di studi di molti teorici e critici letterari italiani. Ci limitiamo a menzionarne alcuni che hanno contribuito allo sviluppo delle idee esposte nel presente articolo. Nel già menzionato libro *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Nuccio Ordine cerca di illuminare i concetti che collegano il pensiero teorico con la prassi letteraria, proponendo un approccio intertestuale e tematico. Lo studioso individua nella novella i temi dominanti nella trattatistica cinquecentesca del riso, quali la beffa, la bruttezza, l'urbanità, il motto arguto, dimostrando i valori e gli effetti che il ridicolo assume nel XVI secolo. Nella raccolta di saggi di Nino Borsellino intitolata *La tradizione del comico*, l'autore segue le forme del comico attraverso sette secoli di letteratura italiana. Ne *Il riso sotto il velame* Renzo Bragantini propone la reinterpretazione di alcuni termini chiave della novella cinquecentesca e con una minuziosa analisi testuale traccia i cambiamenti del genere nella prospettiva diacronica. Alla fine, i saggi di Florinda Nardi, incentrati sui temi del comico e del ridicolo, benché non riguardino direttamente la novella, offrono spunti di riflessione preziosissimi relativi al rapporto tra il riso e la modernità.

2. NOVELLA COME GENERE CHE FA RIDERE:

TEORIA DEL CINQUECENTO

Il pensiero teorico sul genere novellistico emerge nella seconda metà del Cinquecento, il secolo segnato dalla vasta trattatistica filosofica e letteraria sulle orme dell'onnipervadente aristotelismo. Il dibattito sui generi, comico, tragico, epico ed elegiaco, improntato dalle definizioni e dalle affermazioni esposte da Aristotele nei libri di *Poetica* e *Retorica*, dopo il primo momento della pura "sposizione" e commento, si indirizza verso la creazione dell'apparato teorico

adatto agli *opus* moderni, che spesso fuoruscivano dai precetti aristotelici². La necessità di offrire un riquadro teorico al genere prosaico più popolare del secolo significava riconoscergli la legittimità e includerlo nel sistema letterario a pieni diritti. Lo stretto legame tra la novella e il riso viene più esplicitamente denotato nel trattato di Francesco Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, e in quello di Girolamo Bargagli, *Dialogo dei giuochi*.

Riflettendo sulle origini della novella, Bonciani spiega che questo genere è stato inventato dagli scrittori greci, quali Omero, Esiodo e Archiloco, e che il loro scopo era “ridersi degl’altrui mancamenti e per giovare insieme col diletto” (Bonciani, 2009: 138), aggiungendo che la favola comica menzionata da Aristotele potrebbe essere nominata la novella. Benché fosse consapevole della modernità del genere, tra l’altro più volte ribadita nella *Lezione*, Bonciani non può fare a meno di citare le *auctoritas* antiche; infatti, si tratta del procedimento obbligatorio nella teoria cinquecentesca quando si vuole sostenere la propria ipotesi. Nel definire la novella, Bonciani fa riferimento alla teoria dell’imitazione, che si fonda su mimesi di diverse azioni umane determinandone poi la natura. Aristotele spiega che il comico deriva dall’imitazione “dei soggetti vili, ma non sul piano di una totale malvagità, sibbene del brutto; e suo elemento è il ridicolo” (Aristotele, 1974: 17). Bonciani ripropone il precetto aristotelico, applicandolo alla teoria della novella: „diremo che le novelle sieno imitazione di un’intera azione cattiva secondo il ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera la letizia“ (Bonciani, 2009: 142)

In un altro passaggio della *Lezione* Bonciani afferma che la novella può significare anche “parlare falso e fuor del verisimile” ma che lui intende la narrazione che “altrui sciocchezze racconta a ciò che noi le scherziamo e festa ne prendiamo” (Bonciani, 2009: 136). Bargagli antepone il principio del dilettevole a quello dell’utile: „E quando le narrate novelle ci mettessero innanzi il soggetto da novellare, non importeria di quali persone e di quali azzioni noi ci raccontassimo, pur che con l’ubidire alla occasione pensassimo di dilettere.“ (Bargagli, 2009: 171).

Però, tornando indietro nel tempo, troveremo altre riflessioni autopoetiche sul fine comico della novella. Nell’opera trecentesca, *Il Trecentonovelle* di Franco Sacchetti, l’autore cerca di descrivere il *milieu* urbano,

²Di questo ci ricorda Bonciani all’inizio della sua *Lezione* parlando dei modi di imitazione: “Ma volendo noi fra questi comprendere lo strumento delle novelle siamo costretti ad ampliare la divisione aggiungendoci il quarto membro che è la prosa. Onde noi diremo quattro essere le cose con le quali si fa l’imitazione il numero l’armonia il verso e la prosa.” (Bonciani, 2009: 134)

caratterizzato da una gamma vastissima di personaggi di una nuova classe, quella mercantile *in primis*, nella prospettiva novellistica, se tale possiamo definire l'interesse a raccontare "cose e modi nuovi". Questi casi particolari sembrano essere strettamente collegati al concetto della novella di Franco Sacchetti, come lui ribadisce più volte nell'introduzione dei singoli racconti. Nel proemio, Sacchetti, esponendo le ragioni e le finalità della sua opera, scrive: "[...] ancora immaginando come la gente è vaga di udire cose nuove, e spezialmente di quelle letture che sono agevoli a intendere, e massimamente quando danno conforto, per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa" (Sacchetti, 1970: 1). Si nota immediatamente il legame tra "cose nuove", "letture agevoli" e "alcune risa" che indica la caratteristica principale del nuovo genere, cioè la novità, il contenuto "leggero" e la desiderata reazione del destinatario. Che il riso sia l'obiettivo del novellare, soprattutto quando questo atto si svolge in un luogo appartato con la propria realtà, lo sottolinea anche Straparola nella sua raccolta *Piacevoli notti*, ma perché "questo luogo è piuttosto luogo di ridere che di piagnere, ho determinato dirne una, la qual spero vi sarà di non poco piacere" (Straparola, 1927: 364)

Oltre alla definizione, i teorici si soffermano anche sui modi di imitazione di un'azione comica. Sulle orme del pensiero delle *auctoritas* antiche sul riso e ridicolo, l'effetto comico deriva dall'imitazione di due tipi di azioni: quella *in rebus* e quella *in verbis*, già esposta nel libro *De oratore* di Cicerone. Bonciani ritiene che il ridicolo delle novelle dovrebbe derivare dalle opere comiche, cioè dai *rebus*, perché la novella imita l'azione della persona ingannata. Prendendo spunto dalla divisione platonica tra i *geloia*, ovvero quelli che "con la loro tostana prontezza ci inducono a ridere" e *katagelasta*, che ci fanno ridere della loro sciocchezza, Bonciani conferma la tendenza nella scelta dell'argomento novellistico del suo tempo che coincide con il gusto del pubblico. La novella della beffa è infatti la forma più diffusa della novella nel Cinquecento. Un altro tipo di novella con la fabula ridicola è la novella seriale, in cui prevalgono le peripezie, che si risolvono o con l'aiuto della fortuna o grazie all'arguzia, cioè all'industria del protagonista (come la novella di Casandrino nella raccolta *Piacevoli notti* di Straparola). La comicità *in verbis* comprende le novelle che si incentrano sul motto arguto (per esempio la novella di Chichibio), su un detto sproposito e sull'arte retorica, in cui l'effetto comico si raggiunge attraverso l'attenta stesura del discorso pseudo-intellettuale (nella novella di frate Cipolla del *Decameron*).

Considerando il tema del riso o dell'umorismo nella letteratura, Gerard Genette sostiene che proprio il comico immaginario necessita della conferma

(Ženet, 2002: 152). Nella novella la conferma si ottiene nell'imitazione dell'intera azione inclusa la reazione, che ne espone il giudizio. Trasponendo la reazione del pubblico e del loro riso nel codice scritto, ulteriormente stilizzato, l'autore applica consapevolmente una strategia narrativa che, a nostro avviso, serve a delineare l'orizzonte interpretativo della novella, soprattutto perché la compiutezza dell'opera non si esaurisce nella risata interna, bensì va cercata fuori, nella concomitante reazione del destinatario.

3. RISO DIEGETICO E RISO EXTRADIEGETICO

Nella prima novella del *Decameron*, Boccaccio ci narra gli ultimi giorni di ser Cepperello, che con una falsa confessione inganna un santo e muore; e pur essendo “il peggiore uomo forse che mai nascesse” (Boccaccio, 2009: 34) viene reputato per santo e chiamato ser Ciappelletto. Questa novella è famosissima non solo per l'argomento e il modo in cui è stata narrata – il sistematico processo di rovesciamento che genera il comico – ma anche perché con essa inizia la redenzione letteraria intesa come principio e obiettivo del mondo narrato, commentato e letto.

Durante la confessione, gli ospiti di casa, due fratelli fiorentini che “ad usura” prestavano, nascosti dietro una parete, ascoltavano quello che il moribondo diceva e si trattenevano a malapena dal riso:

“Li due fratelli, li quali dubitavan forte non ser Ciappelletto gl'ingannasse, s'eran posti appresso ad un tavolato il quale la camera dove ser Ciappelletto giaceva dividea da un'altra, ed ascoltando, leggermente udivano ed intendevano ciò che ser Ciappelletto al frate diceva: ed aveano alcuna volta sí gran voglia di ridere, udendo le cose le quali egli confessava d'aver fatte, che quasi scoppiavano, e tra sé talora dicevano [...]” (Boccaccio, 2009: 44)

Leggendo la novella, non si può fare a meno di chiedersi quale potrebbe essere la funzione del passo citato. Perché, omettendolo, la novella non perderebbe del suo significato e la sua struttura e la logica interna non sarebbero pregiudicate. Però non c'è alcun dubbio che questo passo rafforzi la verosimiglianza, e si potrebbe addirittura pensare che l'ultima sfacciataggine di ser Cepperello muove a ridere le persone simili a lui (visto che quei due erano in peccato mortale); ci smentisce però la reazione della valorosa brigata: “La novella di Panfilo fu in parte risa e tutta commendata dalle donne” (Boccaccio, 2009: 47), in cui il verbo commendata si riferisce alla totalità della novella, cioè al modo in cui è stata narrata; però la brigata la trova parzialmente ridicola.

Quello di cui i fratelli ridono non è la credulità del prete, ma perché sentono “le cose le quali ser Cepparello confessava d’aver fatte” (Boccaccio, 2009: 47), e il loro riso nasce dalla meraviglia, novità, evento inaspettato, generato dal divario tra la realtà e la sua rappresentazione. Il discorso diretto seguito alla descrizione degli uomini che ridono non è che un ragionamento comune, assai sveglio, che qualsiasi altro uomo farebbe al posto dei fratelli. Per questo loro due possono essere considerati il pubblico della messinscena di ser Cepperello e la loro reazione appare alquanto normale e spontanea. Il riso contenuto potrebbe essere conseguenza del sistema di valori della brigata, la cui virtù non gli permette di ridere smisuratamente agli atti di trasgressione. Bonciani ritiene che le novelle non debbano mai contenere “mal esempio di religione, come fu quella di ser Ciappelletto” (Bonciani, 2009: 154), che è comunque il giudizio condizionato dal clima controriformistico sempre più restrittivo e l’imponente aristotelismo che tenta di plasmare la comicità secondo i principi di urbanità. Secondo noi, è proprio con l’avverbio “in parte” che Boccaccio conferma che i narratori non condividono gli stessi valori dei due fratelli descritti nella novella, e che la bruttezza dell’anima di ser Ciappelletto oltrepassa i limiti del ridicolo.³

Pare che Grazzini sia particolarmente attento alla descrizione delle reazioni di secondi narratori. Nella nona novella della prima cena scrive in dettaglio di cosa ridevano: “mentre che tutti o dell’ignoranza o dell’arroganza di messer lo Abate o della piacevole risoluzione del Tasso ridevano” (Grazzini, 1868: 69), il che dimostra chiaramente che il riso è la punizione di un comportamento deviato ovvero il premio di una mente acuta e ingegnosa.

Nella seconda novella della prima cena, nella quale si racconta di una beffa fatta da un giovane al suo pedagogo, nella quale parteciparono anche i concittadini del giovane, ridono tutti, sia quelli che hanno tramato la beffa sia i narratori. Però visto che la novella conteneva una serie di sfortune capitate al pedagogo (che alla fine viene evirato e diventa eremita), Grazzini aggiunge che, anche se ha fatto ridere tutti, c’era qualcuno a cui “pareva che Amerigo avesse messo troppa mazza”, cioè, che avesse esagerato, per cui la beffa cessa di essere ridicola (Grazzini, 1868: 20).

Come sostiene Borsellino, “il comico decameroniano prende risalto dalla teatralizzazione del tessuto narrativo” (Borsellino, 1989: 35) che include tutti i partecipanti dell’assetto teatralizzato nel gioco narrativo. L’impostazione

³I limiti del ridicolo sono chiaramente definiti da Trissino: „Ben è da sapere che se le bruttezze e deformità dell’animo, le quali si notano, son grandi, come sono falsità, spergiuri, e simili, non muovono riso ma sdegno.“ (Trissino, 1974: 71)

boccacciana della raccolta novellistica (con la cornice, narrazione extradiegetica, interventi dell'autore) è il miglior esempio della stilizzazione letteraria di una tradizione orale che è appunto il novellare, perché riprende completamente i meccanismi ludici in cui i protagonisti simulano una nuova realtà che è simile a quella vera. La novella che riporta notizie dal mondo ha il suo pubblico interno, che ne è diretto testimone, mentre la novella come genere nell'impostazione boccacciana introduce un altro pubblico composto da narratori secondari, la cui mentalità e scala di valori spesso non coincidono con quelle del pubblico interno. Questa differenza è vistosa soprattutto nei confronti di un fatto ridicolo, la cui comicità viene percepita conformemente ai valori di chi ride. Nel *Decameron* e nei successivi libri che ne erano le rivisitazioni, nella narrazione extradiegetica a ridere sono le persone del ceto medio-alto e alto, valorose, dotate di virtù e nobiltà, la cui arguzia e preparazione intellettuale decostruiscono l'atto comico scatenando la risata.

Stando al parere di Bargagli, la vera novella imita l'azione della persona ingannata, cioè la beffa. Il riso è la punizione della sciocchezza, e nella maggior parte delle novelle il personaggio beffato rimane inconsapevole del gioco comico. La decifrazione della beffa spetta al lettore/pubblico che diventa complice del procedimento rivelatore imbastito dai creatori della beffa. Tali novelle spesso raccontano le beffe delle donne ai danni dei loro mariti, come succede nella novella di Gianni Lotteringhi (*Decameron*, VII, 1). Nel *Decameron* e in altre raccolte trecentesche le burle simili delle donne sono destinate a punire il comportamento deviato o il rapporto innaturale nel matrimonio (marito erudito e vecchio con la moglie giovane e bella). La risata sancisce l'ordine naturale e umano che cancella e rende insensata qualsiasi convenzione o usanza sociale imposta. A proposito della beffa boccacciana, Segre scrive:

„E in verità le beffe sono qui la rappresaglia, quasi sempre approvata dai favolatori e dall'autore, contro atteggiamenti contrari all'ideale umano del Boccaccio: la gelosia (IV, V, VIII), la bigotteria (I, III). È sintomatico che, dove questa giustificazione manca, la beffa è meno elaborata (II), o viceversa alla spinta negativa (gelosia, bigotteria) se ne sostituisce una positiva da parte della donna, l'amore (VI, VII, IX; e si noti che in questa serie il marito è sempre visto con un certo rispetto, persino simpatia in VI, e che in IX il Boccaccio narra la beffa con esplicite riserve morali).“ (Segre, 1974: 124)

Questo però non è il caso nella novella cinquecentesca. Nella quinta novella del libro di Matteo Bandello si racconta il tradimento di una donna che finge di avere mal di pancia. Anche se il riso è provocato dall'imitazione delle scoregge⁴ (Bandello, 1943: 36), mancando il contesto più ampio, è il fine di sé stesso, che non ha altra funzione che quella di sottolineare la natura demoniaca delle donne. Nel Cinquecento il ridicolo e l'umorismo subiscono grandi cambiamenti in funzione del sempre più potente aristotelismo da una parte e dalla sempre più rigida censura che stava compenetrando tutte le forme della civiltà e della cultura. Limitando le *res* (opere) e i *verba* (motti), si stringe anche la portata del ridicolo che conseguentemente perde della sua mordacità e meraviglia.

Il ridicolo *ex rebus*, ovvero peripezia, che è una delle più antiche strategie narrative, è ben accolto nella novella perché in grado di provocare meraviglia, che suscita il piacere e il riso. Il nesso tra il riso e la meraviglia, ovvero tra il riso e la novità, come frutto della meraviglia, è largamente discusso nella trattatistica cinquecentesca nelle opere di Maggi, Paravicino, Bonciani, Fracastoro. Come sostiene Bonciani, a meravigliare sono la fortuna/caso oppure l'intelletto cioè l'industria umana (Bonciani, 2009: 151). Le situazioni che provocano maggior meraviglia sono quelle causate dal caso e dalla fortuna, come sono per esempio le novelle di Andreuccio da Perugia o di Alatiel nel *Decameron*⁵. Però, le novelle in cui si raccontano le meravigliose avventure e disavventure „gestite“ dal caso o dalla fortuna sono rivolte al lettore/ascoltatore esterno e sono prive di una reazione implicita (tranne quella dei narratori secondari). Invece, le novelle in cui si narrano le peripezie dei personaggi che trovano la via d'uscita grazie al proprio ingegno e all'arguzia tendono a rappresentarne l'effetto, perché la risata implicita comporta il cambiamento del loro status. Per esempio, nella seconda novella delle *Piacevoli notti*, il pretore di Perugia mette alla prova l'arguzia e l'ingegno di Cassandrino, e gli affida tre incarichi promettendogli una generosa ricompensa o, in caso di rifiuto, la pena di morte. Quando Cassandrino eseguì tutte e tre le rapine in maniera meravigliosa, il pretore non poté trattenersi dal ridere, non smettendo di ammirare il grande intelletto di Cassandrino (Straparola, 1927: 29-39).

Quando si tratta della comicità che deriva da *verbis*, si può facilmente concludere che questa forma è la più rappresentata nelle novelle del XIV secolo.

⁴Bachtin spiega che il riso popolare che organizza tutte le forme del realismo grottesco è sempre legato al “basso” materiale e corporeo. (Bahtin, 1978: 26-30)

⁵Cesare Segre demarca la comicità strutturale della novella di Alatiel che si basa su una serie di contrasti che segnano le avventure e la fortuna di Alatiel. (Segre, 1974: 149-162)

Il tratto comune a tutte queste novelle è un forte legame con l'aneddoto e la facezia, l'ambiente urbano e i personaggi storici in veste di protagonisti. La trama è interamente orientata verso una risposta spiritosa, che si traduce in una semplificazione della narrazione e in un restringimento dello spazio narrativo.

Il fattore chiave per la liberazione è la parola, come trasposizione verbale dello spirito ingegnoso del protagonista, che non solo consente una via d'uscita da una situazione spiacevole o pericolosa, ma ha anche il potere di nobilitare e divertire l'antagonista. Nella quarta novella del sesto giorno del *Decameron*, il cuoco Chichibio serve al suo padrone una gru arrostita senza una coscia (perché l'aveva regalata in precedenza alla sua amata per ricevere da lei in futuro una "cosa" d'amore), per cui il padrone è rimasto molto arrabbiato e ha minacciato di uccidere il cuoco. Poiché Chichibio insisteva sul fatto che le gru hanno solo una gamba, il maestro lo portò fuori città in un fiume dove c'erano molte gru. Quando il maestro ha gridato "Hohò", le gru "hanno mandato l'altro piè giù, tutte dopo alquanti passi cominciarono a fuggire" (Boccaccio, 2009: 523). Ma Chichibio non si lasciò convincere:

“Messer sí, ma voi non gridaste «hohò!» a quella d'iersera: ché se cosí gridato avete, ella avrebbe cosí l'altra coscia e l'altro piè fuor mandato come hanno fatto queste. — A Currado piacque tanto questa risposta, che tutta la sua ira si converti in festa e riso, (...)” (Boccaccio, 2009: 523).

Chichibio si salvò con questa risposta, mentre la rabbia del maestro si trasformò in risate. La sua arguta risposta, sebbene non sia frutto di un grande intelletto ma piuttosto di un'istintiva astuzia, può essere un indicatore di un cambiamento nell'ordine di classe, in cui i membri delle classi inferiori, attraverso un conflitto con i socialmente più potenti, hanno l'opportunità di dimostrare la grandezza del proprio essere proprio grazie alla mente acuta.

Un indicatore ancora più diretto della rivalutazione lo troviamo nella novella di Madonna Filippo, in cui lei, pur condannata a morte per infedeltà nel matrimonio a causa delle leggi vigenti, con le sue scuse in cui interpreta l'amore nei termini della legge del mercato di domanda e offerta (“Adunque, — seguí prestamente la donna — domando io voi, messer podestá, se egli ha sempre di me preso quello che gli è bisognato e piaciuto, io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza? debbo io gittare a' cani?”) facendo ridere tutti i presenti, si salva la vita e cambia la legge vigente. (Boccaccio, 2009: 532)

La decisione unanime del giudice e di tutti i presenti, nonché le risate appena soffocate della parte femminile della lieta brigata, sono la conferma

dell'accettazione dell'argomentazione logica, il cui fondamento sono leggi naturali in contrasto con ingiuste leggi sociali.

“Il moto è arte del bel parlare e del mordere senza lacerare”, dice Borsellino. Il motto arguto serve anche a smascherare la sostanza del comico, come definita dagli antichi filosofi, Socrate e Aristotele. Per il primo, il ridicolo deriva dall'ignoranza di sé stesso, quando uno si crede più intelligente, più ricco o più potente di quanto lo sia; per il secondo, come abbiamo già detto, il ridicolo è il brutto senza dolore (Ordine, 2009: 5-11). La perfetta forma del motto arguto, secondo Trissino, è quando qualcuno “con tale urbanità scopre la bruttezza di quel rimedio senza altrimenti riprenderlo” (Trissino, 1970: 72). Il termine di origine aristotelica (gr. eutrapelia), urbanità⁶, nella trattatistica tardorinascimentale e barocca diventerà il concetto principale che definirà la natura del comico.

Nella quarta novella del primo libro delle *Cene* di Anton Francesco detto il Lasca, si narra che “Giannetto della Torre, con accorte parole trafiggendo la insolenza d'un presuntuoso, gli fa conoscere la sua arroganza, e libera sè e altri” (Grazzini, 1868: 25).

“I giovani lietamente finirono di cenare, e colle risa fornito, dopo i loro piacevoli ragionamenti se ne tornarono alle loro case allegri e contenti, che con sì bella burla e piacevole invenzione, mordendo e riprendendo Giannetto leggiadramente la ignoranza e la presunzione di Dionigi, tolto avesse loro dagli orecchi così fatta seccaggine.” (Grazzini, 1868: 29).

Un esempio dell'elogio all'arte retorica è la decima novella della sesta giornata del *Decameron*, che offre al lettore un piacere unico che scaturisce dalle straordinarie capacità retoriche di fra Cipolla. Questo frate ha promesso ai contadini di Certaldo che gli avrebbe mostrato la piuma dell'angelo Gabriele, ma due burloni hanno messo i carboni al posto della piuma. Frate Cipolla poi si mette a predicare tessendo a lungo un racconto fantastico condito con avventure finte e nomi e località immaginari e buffi, che conclude affermando che è stata la provvidenza divina a scambiare gli oggetti sacri. Tre sono i pubblici della sua predica: i fedeli, i burloni e i narratori - la lieta brigata. I fedeli rimangono completamente esclusi da questo gioco retorico, in quanto semplici e creduli; pare che l'atteggiamento dell'autore sia sprezzante nei loro confronti: “li quali poi che alquanto la *stolta* moltitudine ebbe *con ammirazione reverentemente* guardati” (Boccaccio, 2009: 547, corsivo B.M). I burloni invece “*avevan tanto*

⁶“Il concetto di eutrapelia indica la capacità di divertirsi lietamente, mantenendo un comportamento dignitoso e privo di eccessive esuberanze” (Ordine, 2009: 11).

riso, che s'eran creduti smascellare” avendo riconosciuto la furbizia del frate. A questo secondo livello comunicativo appartengono i narratori, essendo capaci di comprendere e demistificare giochi di parole, i *calembour*, allusioni e ambiguità di frasi. La vera interpretazione del significato della novella si risolve con la risata dei narratori/narratori, che decodificano la parodia e il caricaturalismo del tema del peregrinaggio.

Una novella del simile argomento è riscontrabile nella raccolta *Trecentonovelle* di Sacchetti. Due frati minori sono pregati di fare la predica sopra il corpo di un ricco contadino che durante la vita era un grande peccatore. Senza mentire, con un'abile retorica, allusioni, doppi sensi ed equivoci, espongono la verità sulla sua vita che sembra santa: “è stato digiunatore quando ha auto mal da mangiare: è vissuto casto, quando costato li fosse” (Sacchetti, 1970: 59). Gli astanti piangevano sentendo la sua vita, e i preti se ne sono andati dopo aver mangiato e bevuto e “con denari in borsa, ridendo di questo per tutto il loro cammino”. (Sacchetti, 1970: 60). Anche se nella raccolta di Sacchetti manca il livello extradiegetico, che sarebbe indicativo della giusta interpretazione della novella, l'autore ci fornisce nel commento finale la sua riflessione su quanto raccontato: è più valida una predica di due frati minori che una fatta da grandi teologi “alli ricchi usurai” che vogliono compiacere “ignoranti che vivono” (Sacchetti, 1970: 60). È interessante notare che anche Sacchetti, come Boccaccio, sottolinea la differenza tra i due ceti, quello degli *oratores* e l'altro del *vulgus*; differenza che smaschera il potere della parola, usato e abusato dai primi e accettato come verità assoluta dai secondi. In assenza della reazione di un pubblico interno, l'autore rimane solo con la sua amara conoscenza. La critica del comportamento peccaminoso dei chierici è il tema principale de *Il Novellino* di Masuccio Salernitano, che nella *Dedica* ribadisce che anche i laici hanno diritto di descrivere “con verità le sceleragine e guasta vita dei religiosi” visto che loro nella predica mordono i “diffetti de' cattivi”, perché alla fine “e da pari morsi saremo tutti trafitti” (Salernitano, 1874: 37). È il compito della letteratura di scrivere dei fenomeni così come sono, senza privilegiare o ignorare la *turpitudine* anche delle classi più alte. Anzi, Salernitano ci ricorda dei due ideali (forse mai raggiunti) dell'Umanesimo: l'uguaglianza di tutti gli uomini in quanto creati da Dio e la dimensione umana che comprende sia i nostri pregi che i difetti. A nostro avviso, è importante sottolineare questo, perché nelle raccolte e

nei trattati secenteschi burlarsi e ridere delle debolezze dei chierici è considerato un atto di eresia.⁷

4. CONCLUSIONE

Nelle pagine precedenti abbiamo citato gli esempi che dovrebbero dimostrare l'idea principale di questo articolo: che la rappresentazione dei personaggi ridenti abbia un ruolo decisivo nell'interpretazione delle novelle, perché è intrinseca non solo all'arte di novellare, ma anche alla strategia narrativa dei novellatori. La presenza di due piani, di quello diegetico e di quello extradiegetico, ha favorito un'ulteriore stratificazione del pubblico all'interno delle raccolte. L'esistenza di secondi narratori/ narratori, che sono sempre la trasposizione letteraria dei partecipanti della civil conversazione – forma essenziale dello scambio intellettuale nell'Umanesimo e Rinascimento – e del loro bagaglio culturale e assiologico, crea lo spazio per una riflessione sui fatti narrati. Partendo dal presupposto che il riso sia la punizione del comportamento sociale e la reazione in cui si riflette l'atteggiamento di chi ride verso l'oggetto comico, abbiamo cercato di dimostrare che la risata extradiegetica è una reazione collettiva, emblematica di una società ideale che rispecchia i valori massimi del pieno Rinascimento. Per questo non di rado essa si distanzia dalla risata diegetica, che potrebbe essere interpretata come una reazione individuale, meramente umana. Visto che la crisi dei valori umanistici e la limitazione della libertà poetica e artistica incide anche sulla produzione novellistica, diminuendo la propensione all'esaminazione del mondo rappresentato e riducendo il comico e il ridicolo alla funzione stilistica, cioè all'*elocutio*, cambia anche l'impostazione narrativa della novella perché favorisce la natura moraleggiante a scapito della rappresentazione del riso implicito.

⁷All'uopo citiamo solo alcune opere: Giovan Domenico Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del Theatro. Libro I, detto la Qualità delle Commedie. Per dichiarare quale sia la lecita a' buoni christiani, e quale la illecita; e per distinguere la modesta dalla oscena, secondo la Dottrina di S. Tomaso, e d'altri theologi per sicurezza della coscienza*, in Firenze, nella stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1646; Giovan Domenico Ottonelli, *Della Christiana moderazione del Theatro*, ripubblicato a Firenze, per Gio. Antonio Bonardi, alle scale di Badia, 1655; Lodovico Vedriani, *Cento avvenimenti ridicolosi, da quali, oltre il faceto, si imparano molte moralità ricavati da vari autori*. Ricavato da vari autori per Dionigi Filadelfo da Modona, 1678.

Branislava Maksimović

A HUMAN THING IS TO LAUGH. A POSSIBLE INTERPRETATION OF THE
THEME OF LAUGHTER IN NOVELLAS FROM BOCCACCIO TO GRAZZINI

Summary

In this article we aim to analyze the laughing character in late medieval and renaissance novellas, which is understood as a narrative strategy of the author, i.e. his voluntary and conscious action intended to offer an interpretative expedient for the correct understanding of the narrative. Starting from the first novella in *Decameron*, considered programmatic in various aspects, other novellas from the *Decameron* will be included in the diachronic analysis, as well as those written by Sacchetti, Salernitano and Grazzini. Since its birth and subsequent codification, the novella had a double value: its connection with the oral tradition implied direct contact with the public, themes of the moment or current social interest, wit and promptness of speech; on the other hand, the literary diegesis elaborated within the rules of the *artes dicendi et narrandi* was enriched by the individual preparation and singular style of the author. The literary novella is therefore the mirror of this communicative act *par excellence*, because it represents its totality and completeness; the extradiegetic and metadiegetic *excursus* provided not only descriptions of the place, time, occasion and participants of the narrative event, but also the considerations on the value and meaning of the work offered by the author himself or of the author as the second narrator. Consequently, the narrator's reaction to the story or the character's reaction to the narrated event that is at the origin of the story should be in line with the communicative message transmitted in it; the laughing narrator/character becomes the projection of the ideal narrative audience. The first theoretical treatises on the novella define it as a genre that imitates an ugly action according to the principles of ridiculousness in order to entertain. The comical effect is achieved by imitating the actions (*res*) or transmitting the words of others. Laughing at obscenity, religious hypocrisy or a joke is an indication of a critical society, capable of considering, measuring and accepting its own vices in order to be able to reproach them. Following the same logic, the absence of these themes together with the consequent ostracism of laughter from the literary space, denotes both censorship and social and moral crisis.

Keywords: Renaissance novella, *Decameron*, laughter, ridicule, narrative audience, narrative strategies

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (1974). *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gavallotti, Milano: Mondadori.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Bandello, M. (1943), *Novelle*, Milano: Mondadori editore.
- Bargagli, G. (2009). Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare, in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, pg. 165-182, Napoli: Liguori.
- Bergson, A. (2004), *O smehu*, Novi Sad: Vega media.
- Boccaccio, G. (2009), *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano: Oscar Mondadori.
- Bonciani, F. (2009), Lezione sopra il comporre delle novelle in N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, pg. 127-164, Napoli: Liguori.
- Borsellino, N. (1989). *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Garzanti: Milano.
- Bragantini, R., *Il riso sotto il velame*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1987.
- Ferrante, J. M. (1978). Narrative Patterns in the "Decameron." *Romance Philology*, 31(4), 585–604. <http://www.jstor.org/stable/44941943>.
- Grazzini, A. (1868). *Le Cene*, Napoli: Società editrice dei novellieri italiani, versione elettronica.
- Meletinski, J. (1997). *Istorijska poetika novele*, Novi Sad, Matica srpska.
- Milinković, S. (2008). *Preobražaji novele. Novela od V. Vrčevića do S. Matavulja i italijanska novelistička tradicija*, Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Nardi, F. (2010). *Comico e modernità nel »Discorso del riso« di Basilio Paravicino*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Ordine, N. (2009). *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli: Liguori.
- Picone, M. (1989). L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione. *La novella italiana*, vol. I, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, pp.119-154, Roma: Salerno editrice.
- Rossi, L. (1989). Ironia e parodia nel Decameron: Da Ciappelletto a Griselda. *La novella italiana*, vol. I, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, pg. 365-405, Roma: Salerno editrice

- Sacchetti, F. (1970), *Il Trecentonovelle*, in: E. Faccioli (a cura di), Torino: Einaudi, disponibile su <https://archive.org/details/trecentonovelleilfrancosacchetti/mode/2up>
- Salernitano, M. (1874). *Il Novellino*, restituito alla sua antica lezione da Luigi Settembrini, Napoli: Antonio Morano Librajo-Editore.
- Straparola, G.F. (1927). *Le piacevoli notti*, in: Giuseppe Rua (a cura di), Bari: Gius. Laterza & Figli Tipografi-EditoriLibrai, disponibile su <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-s/giovanni-francesco-straparola/le-piacevoli-notti/>
- Segre, C. (1974). *Le strutture e il tempo*, Torino: Einaudi.
- Trissino, G.G. (1970), La quinta e la sesta divisione della *Poetica* in Weinberg, B., *Trattati di poetica e retorica*, volumi II, Gius. Bari: Laterza & figli.
- Ženet, Ž. (2002). *Figure V*, Novi Sad: Svetovi.