

La rappresentazione comica della peste nel Cinquecento

di
SARA LORENZETTI

La recente pandemia che, a partire dal marzo 2020, ha travolto la popolazione mondiale (non ancora conclusasi al momento della redazione del presente saggio), ha suscitato interessanti riflessioni filosofiche sulla capacità dell'individuo di gestire, ieri e oggi, le situazioni di emergenza, così come sugli effetti dell'isolamento e della solitudine sulla psiche umana. Anche la *fiction* ha trovato nuovi spunti creativi, rielaborando in modo fantastico *topoi* narrativi intorno a eventi catastrofici e situazioni claustrofobiche, patrimonio del genere fantascientifico sin dalla sua nascita.¹

Nel panorama della critica si è assistito a un intenso fervore di studi sulle rappresentazioni artistiche e letterarie delle malattie nei secoli, con l'intento di individuare consonanze tematiche e stilemi ricorrenti tra passato e presente. La peste, a partire dalle descrizioni di Tucidide e Lucrezio sulla diffusione del morbo nell'Atene del VI secolo a.C., è divenuta il paradigma del flagello provocato dall'epidemia; proprio intorno a essa si annoverano, infatti, numerose ricerche di autori, il cui acume interpretativo ha sfidato quelle opere letterarie che ospitassero una descrizione tragica del fenomeno.² Meno frequenti risultano, invece, le risultanze sulla

¹ Nell'ambito di una vasta produzione, tra i saggi usciti appena esplosa la pandemia si possono ricordare i contributi di NOAM CHOMSKI, *Crisi di civiltà. Pandemia e capitalismo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2020; SLAVOJ ŽIŽEK, *Virus. Catastrofe e solidarietà*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2020; DONATELLA DI CESARE, *Virus sovrano. L'asfissia capitalistica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2020; ILARIA CAPUA, *Il dopo. Il virus che ci ha costretto a cambiare mappa mentale*, Milano, Mondadori, 2020; tra le opere di Fiction, Éric Chevillard, *Sine die. Cronaca del confinamento*, Varese, Prehistorica Edizioni, 2020; LAWRENCE WRIGHT, *Pandemia*, Milano, Piemme, 2020; CHIARA GAMBERALE, *Come il mare in un bicchiere*, Milano, Feltrinelli, 2020.

² Una ricognizione esaustiva sulla peste dall'antichità greca e latina (Omero, Tucidide, Lucrezio) fino al Medioevo (Boccaccio) e alla modernità (Berni, Defoe, Manzoni,

rappresentazione comica del contagio, su cui manca uno studio completo e sistematico.

Questo saggio si propone di intervenire in questa lacuna critica analizzando due occorrenze del Cinquecento, i capitoli in terza rima di Francesco Berni (*Rime*, XXI e XXII) e l'*Epistola della peste*, di incerta attribuzione. L'indagine sui testi permetterà di enucleare delle costanti tematiche, strutturali e formali e costituirà un tassello della letteratura comica sull'epidemia.

Sin dal suo inizio, il Rinascimento faceva registrare un folto lavoro di espressioni letterarie nonché di elaborazioni teoriche intorno al comico, da cui traluce un atteggiamento oscillante e incerto, sotto certi profili ambiguo, nel gestire l'eredità trasmessa dal Medioevo. Infatti, nei secoli precedenti, la letteratura alta aveva escluso il riso dal canone, ritenendolo (così come qualsiasi manifestazione artistica a esso collegata) come indegno dell'uomo saggio; pertanto, sulla base della teoria della separazione degli stili, il comico trovava una legittimazione solo come travestimento che permettesse la rappresentazione di quelle realtà basse e volgari altrimenti escluse dai soggetti poetabili, se non in uno stile espressivo consono, che privilegiasse il valore meramente referenziale e denotativo del lessico.

Come mette in luce Antonio Corsaro³ nella sua attenta ricognizione, proprio mentre rispondeva all'istanza di normare che interveniva sia nella lingua volgare sia nella codificazione dei generi letterari, il Rinascimento rivelava incertezza e disagio nel rielaborare la concezione ereditata dall'epoca precedente. Pertanto, «una ricerca sistematica intorno al comico cinquecentesco dovrà prima di tutto verificare quanto e con quale efficacia i limiti e le censure, ma soprattutto la nuova attitudine a regolamentare, operano nella costituzione e nella pratica dei generi».⁴

Leopardi, Camus) si deve a SERGIO GIVONE, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012, mentre per un contributo recente si può vedere SIEGMUND GINZBERG, *Racconti contagiosi*, Milano, Feltrinelli, 2020.

³ ANTONIO CORSARO, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in *Le forme del comico*, atti del convegno (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di SIMONE MAGHERINI, ANNA NOZZOLI, GINO TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 73-82.

⁴ Ivi, p. 83.

Sotto il profilo teorico, alla radicale censura operata da Bembo (*Prose della volgar lingua*) e da Della Casa (*Galateo*), che escludevano del tutto il comico dal canone riconosciuto, si contrapponeva la posizione più conciliante di Castiglione (*Cortegiano*) il quale, sulla scorta delle prescrizioni di Aristotele e Cicerone sul “ioca seriis miscere”, ammetteva la facezia purché rientrasse nel rispetto della “convenienza”.

Nell’ambito della poesia, si procedette ad una revisione consapevole delle pratiche dell’epoca passata e si lavorò per esclusioni, aggiustamenti e normalizzazioni. La letteratura rinascimentale fu segnata innanzi tutto dall’enorme fortuna di Burchiello, quel barbiere Domenico di Giovanni, che nel secolo precedente era stato inventore di un nuovo codice e di una delle manifestazioni più tipiche della letteratura popolare fiorentina, il “rimare alla burchia” da cui sarebbe scaturito il suo soprannome: l’uscita nel 1552 della prima edizione critica dei suoi sonetti, se da un lato lo consacrò come autore classico, dall’altro ne propose un’imitazione riduttiva che lo cristallizzò e quasi lo sclerotizzò. Di una stagione molto fertile godettero anche le Pasquinate, che tuttavia si devono ritenere un fenomeno circoscritto e isolabile al contesto romano.⁵

Sul fronte opposto, quello delle esclusioni, il panorama del comico fece registrare la scomparsa di alcuni componimenti molto popolari, come la poesia nenciale e la poesia di canzone, ma anche il venir meno dei metri dello strambotto e della ballata, esempi anch’essi molto diffusi nella tradizione popolare fiorentina del ‘400.

Al di là dei casi particolari e delle fortunate riprese, strumento elettivo d’espressione del comico divenne la parodia, già ampiamente diffusa nel Medioevo: studiata nelle sue implicazioni teoriche e applicata in modo estensivo, si rivolge ora anche ai modelli consacrati del canone lirico, da Petrarca a Bembo. Come precisa Silvia Longhi,

⁵ Per un approfondimento in merito si può vedere il volume *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti e pasquinate*, Atti del Colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di CHRYSA DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Roma, Vecchiarelli, 2006. Secondo Ferroni, uno degli obiettivi polemici che si nascondono dietro il disimpegno ludico di Berni sono proprio le Pasquinate, cfr. GIULIO FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizione del Prisma, 2012, p. 250.

Parodia, in senso non generico ma puntuale, significa capovolgimento o comunque alterazione del senso di un testo letterario preesistente di altro autore, conseguita attraverso vari procedimenti di sostituzione e spostamento: il testo parassita non potrà mai avere vita autonoma, ma riceverà la propria piena intelligibilità solo dalla simbiosi col modello.⁶

Proprio Francesco Berni, che mostrava piena consapevolezza di appartenere a una tradizione consolidata e già all'epoca era ritenuto un caposcuola della poesia burlesca, divenne il riferimento imprescindibile della parodia, a cui fa ampio ricorso nelle sue *Rime*.

L'iniziativa più vistosa che la critica gli riconosce nell'ambito della poesia giocosa è proprio l'assunzione del capitolo in terza rima, che in questo periodo cominciò ad affiancare il sonetto fino poi a soppiantarli. «Il capitolo che, negli stessi anni, veniva avviato dall'Ariosto a un fortunato destino di satira di stampo oraziano, riceveva per opera del Berni una caratterizzazione burlesca cui pure sarebbe toccata ampia e lunghissima vita».⁷ In particolare, come risulta dalle ricognizioni effettuate, le due forme metriche sembrano in questo periodo assumere una sorta di specializzazione e, nella misura in cui il sonetto si fa veicolo di attacchi personali così come strumento di vendetta e rappresaglia, divenendo portavoce di una spinta polemica e di un atteggiamento aggressivo, il capitolo esprime invece una poesia "immune dal dir male", innocente e giocosa.

In questa sede, nell'ambito della produzione bernesca, si circoscrive l'analisi ai capitoli celebrativi della peste (*Rime*, XXI e XXII) che, redatti a Verona nel 1532, diedero inizio alla fase matura e decisiva della produzione dell'autore.⁸

⁶ SILVIA LONGHI, *Francesco Berni. Nota introduttiva*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di GUGLIELMO GORNI, MASSIMO DANZI e SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 2001, p. 629.

⁷ Ivi, p. 630.

⁸ Per le citazioni si utilizzerà come riferimento SILVIA LONGHI, *Francesco Berni. Rime*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., pp. 756-768. Pregevole anche l'edizione curata da Danilo Romei: FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di

L'intento di questo saggio è perlustrare le modalità con cui si declina nei capitoli berneschi la parodia, che attiva una scrittura raffinatissima, costruita attraverso un fitto intarsio di riferimenti, ed è perciò comprensibile solo attraverso uno studio attento del contesto letterario: il rovesciamento di *topoi* collaudati, un tessuto citazionale che opera in modo corrosivo sul modello, la mescolanza di toni e linguaggi nonché l'attitudine satirica emergeranno come strumenti privilegiati della scrittura parodica.

Rime, XXI e XXII rappresentano una declinazione particolare dei capitoli in lode e appartengono alla categoria dell'elogio paradossale, che consisteva nell'esaltazione di oggetti inutili e insignificanti (per esempio, l'uovo sodo, il fango) ovvero di realtà oggettivamente deprecabili (così il mal francese, la carestia).⁹ Nel caso in analisi, la lode della peste rappresenta un capovolgimento paradossale del *topos* del farmaco che spazza via il morbo, dal momento che nel tessuto argomentativo dei versi berneschi è invece la "moria" a trasformarsi nella medicina assunta dalla Natura per liberarsi da ciò che la sta intossicando, proprio come avviene in un corpo che necessita di un processo di purificazione.

Questa strategia discorsiva introduce alla poetica di Berni, che Bàrberi Squarotti individuava acutamente proprio nell'«inversione anarchica dei valori» e nella «grandiosa invenzione di un mondo capovolto».¹⁰

Come emerge dalla ricostruzione minuziosa di Silvia Longhi, quando ci si accinga a prendere in esame un'opera che appartenga all'ambito delle celebrazioni assurde (uno dei *divertissement* a cui si dedicavano gli scrittori burleschi) si deve tener conto del folto repertorio di esemplari che esisteva e che va a costituire un sotto-testo imprescindibile di riferimenti, talvolta espliciti, in altri casi allusi o nascosti. Sul tema dell'elogio della malattia si possono individuare, infatti, una serie di significative occorrenze tra i

DANILO ROMEI, Milano, Mursia, 1985; più di recente il medesimo studioso ha curato un'edizione digitale: FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di DANILO ROMEI, Firenze, Nuovo Rinascimento, edizione digitale, 2012 (disponibile al sito https://archive.org/stream/dromei_dromei_Rime_201807/rime_djvu.txt, 20 ottobre 2022).

⁹ SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983, pp. 138-181.

¹⁰ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione alle «Rime burlesche»*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 25-26.

contemporanei, come la celebrazione del legno santo in Agnolo Fiorenzuola e del “mal francese” in Giovan Francesco Bini, i quali a loro volta vanno letti alla luce di alcuni precedenti, come il poema di Girolamo Fracastoro sulla sifilide e le ottave di Nicolò Campani (detto Strascino da Siena) sul mal francese.¹¹ Un riferimento intertestuale esplicito compare proprio nel secondo capitolo bernesco di elogio della peste: proprio perché non hanno letto l’opera di Bini, molti deplorano una malattia che invece dovrebbero agognare: «Piange un le doglie e le bolle franciose,/ perché gli è pazzo, e non ha ancor veduto/ quel che già messer Bin di lor compose./ Ne dice un ben che non saria creduto;/ leggi, maestro Pier, quella operetta,/ che tu arai quel mal, se non l’hai avuto» (*Rime*, XXII, vv. 34-39).¹²

Queste scritture costituiscono un sistema di variazioni che trova il modello ma anche la fondazione teorica in Erasmo da Rotterdam: nell’*Elogio della follia*, il filosofo riconduce l’origine del genere alla Sofistica greca, che aveva mostrato la potenza del virtuosismo retorico proprio nel denigrare ciò che è elevato (Socrate) o nell’elogiare ciò che è esecrabile (Elena). Posto che a tutte le condizioni umane è concessa una forma di divertimento, questa funzione per i letterati è assolta proprio dalla scrittura paradossale, che pertanto si pone come un *lusus* dell’ingegno, ma ricco di significati riposti.¹³

I capitoli berneschi XXI e XXII svolgono dunque il tema dell’*encomium moriae* aderendo perfettamente allo schema ricorrente attuato dagli esempi coevi, secondo cui la trasformazione operata la malattia si presenta come il passaggio da una situazione negativa ad una positiva: riprendendo il frequentato luogo classico della medicina che cura la malattia e applicando le argomentazioni ad un oggetto diverso (la peste anziché la medicina), Berni ne capovolge il senso (*Rime*, XXII, vv. 40-42 e vv. 61-75):

¹¹ SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., pp. 37 e ss. e pp. 154 e ss.

¹² SILVIA LONGHI, *Francesco Berni. Nota introduttiva*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., p. 764.

¹³ SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., pp. 37 e ss. e pp. 139 e ss. Sul tema della follia nel Rinascimento vedi anche PAOLO VALESIO, *The Language of Madness in the Renaissance*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 199-234.

Non fu mai malattia senza ricetta,
La natura l'ha fatte tutt'a due:
Ella imbratta le cose, ella le netta.

[...]

Come si crea in un corpo indigesto
Collora e flemma e altri mali umori,
Per mangiar, per dormir, per istar desto,

E bisogn'ir del corpo e cacciar fuori
Con riverenza, e tenersi rimondo
Com'un pozzo che sia di più signori,

Così a questo corpaccio del mondo,
Che per esser maggior più feccia mena,
Bisogna spesso risciacquare il fondo;

E la natura, che si sente piena,
Piglia una medicina di moria,
Come di reubarbaro o di sena,

E purga i mali umor' per quella via:
Quel che' medici nostri chiaman crisi
Credo ch'appunto quella cosa sia.¹⁴

Il primo e più rilevante effetto benefico attivato dall'epidemia è senza dubbio quello di aver liberato il mondo dai furfanti, un'operazione di ripulitura che viene enfatizzata, dal momento che l'argomento è ripetuto in entrambi i capitoli (*Rime*, XXI, vv. 94-96 e XXII, vv. 55-60):

Trovò la peste perché bisognava:
Eravamo spacciati tutti quanti,
Cattivi e buon', s'ella non si trovava,

¹⁴ SILVIA LONGHI, *Francesco Berni. Rime*, XXII, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., pp. 764-766.

Tanto moltiplicavano i furfanti:
Sai che nell'altro canto io messi questo
Tra i primi effetti, della peste, santi.¹⁵

Dalla descrizione di tali effetti scaturisce la conclusione, anch'essa capovolta, per cui anziché deprecare l'arrivo dell'epidemia gli uomini dovrebbero rallegrarsene e metterla nel libro paga, come un capitano assoldato per liberare il paese dai furfanti (*Rime*, XXI, vv. 76-81).

La seconda modalità con cui Berni costruisce il discorso parodico coinvolge il profilo formale e consiste nell'attivare un fitto tessuto di citazioni, ciascuna delle quali, decontestualizzata e applicata a un differente luogo, produce di nuovo un effetto di rovesciamento. *L'incipit* del capitolo XXI rinnova un *topos* tematico collaudato nella letteratura a partire dai classici, come la discussione su quale sia la stagione migliore dell'anno, ed è organizzato secondo una struttura retorica rigorosa: dopo l'introduzione al problema («disputare/Qual era il miglior tempo e la più bella/ Stagion che la natura sappia fare»,¹⁶ vv. 4-6), si esaminano le varie posizioni («Cominciano e poeti dalla destra/Parte dell'anno...»,¹⁷ vv. 10-11; «Altri hanno detto che gli è me' la state»,¹⁸ v. 22; «Son altri ch'hanno detto...»,¹⁹ v. 37; «Non è mancato ancor chi abbia detto/ Gran ben del verno, allegando ragioni»,²⁰ vv. 52-53) e a ciascun momento dell'anno vengono dedicati uno stesso numero di versi, 15, con una lieve asimmetria nel caso della primavera che ne registra solo 12. Dopo la conclusione provvisoria, secondo cui in ogni periodo si può rinvenire una ragione di piacevolezza (il tono richiama la tolleranza bonaria delle *Satire* ariostesche, di oraziana memoria), si enuncia la tesi, che scardina le previsioni: «Or piglia insieme tutte quante queste/ Oppinioni, e tien che tutto è baia,/ A paragon del

¹⁵ Ivi, *Rime*, XXI, p. 765.

¹⁶ Ivi, *Rime*, XXI, p. 756.

¹⁷ Ivi, *Rime*, XXI, p. 757.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, *Rime*, XXI, p. 758.

²⁰ *Ibid.*

tempo della peste»²¹ (*Rime*, XXI, vv. 79-81). La tenuta retorica elevata del discorso si pone in contrasto stridente con l'elogio paradossale della "moria" e comporta un nuovo effetto di rovesciamento conseguito proprio attraverso il contrasto tra contenuto e livello stilistico e formale.

Oltre alla costruzione retorica, manifestazione vistosa di un'elaborazione che rivela il suo debito con i modelli letterari classici, il testo costituisce un mosaico di citazioni dantesche, tra cui si segnalano i puntuali riferimenti a passi didascalici del poema che, inseriti in un contesto straniante, assumono il valore di un'allusione ironica. Per una ricostruzione completa delle occorrenze si rimanda al lavoro di Silvia Longhi, che mette in luce la valenza dell'operazione citazionale «Si tratta [...] di allusioni discrete ma inequivocabili soprattutto a momenti "didattici" della *Commedia*, che insinuano nel lettore l'attesa di enunciati dottrinali gravi e immediatamente lo deludono nello stridente contrappunto di enunciati umili o addirittura grotteschi».²²

Infine, tutto il capitolo XXI assume di fatto la funzione di rovesciamento parodico del modello per eccellenza della descrizione tragica della peste nel Medioevo ossia l'*Introduzione* al *Decameron* di Boccaccio: la sospensione delle norme ovvero l'instaurazione di una legislazione capovolta in cui qualsivoglia piacere sia concesso con predilezione della soddisfazione fisica dei sensi; una vita da cui siano finalmente esclusi fatica e sacrificio e, soprattutto, la libertà che scaturisce dalla situazione eccezionale condensano un eccesso, il tripudio della gioia sfrenata, che si contrappone al modello trecentesco.

La fitta rete di citazioni da cui è tramato il testo attiva un'altra strategia veicolata dal discorso comico, che consiste nella mescolanza di toni e registri linguistici: l'attingere a varie fonti permette, infatti, all'autore di accostare liberamente voci colte (così, le espressioni dantesche desunte dai passi dottrinali) con espressioni modulate sul parlato: senza alcuna pretesa di esaustività e a puro titolo esemplificativo, si consideri l'*incipit* del capitolo XXI: da un lato, l'appello a «maestro Piero» simula i moduli di

²¹ Ivi, *Rime*, XXI, p. 759.

²² Ivi, *Rime*, XXI, p. 756, nota.

una conversazione intrattenuta a tavola tra amici in un registro familiare (confermato poi da numerosi lessemi disseminati nelle terzine), dall'altro, in modo dissonante, l'attacco di conio dantesco «Non ti maravigliar» rimanda a un luogo (*Paradiso*, III, v. 25) in cui si prometta la soluzione di un dubbio dottrinale.²³

Il discorso comico ospita anche alcuni inserti di satira di costume che, in modo bonario, sulla scorta del modello ariostesco, prendono di mira debolezze umane o svelano comportamenti improntati all'ipocrisia sociale e guidati da bassi interessi materiali: la paura pervasiva del morbo annebbia le menti e induce a considerare qualsiasi malessere come un sintomo della peste (*Rime*, XXII, vv. 88-90 «Ogni maluzzo furfante e mendico/ È allor peste, o mal di quella sorte,/ Com'ogni uccel d'agosto è beccafico»).²⁴ Una delle ragioni che inducono a ritenere invidiabile la morte provocata dall'epidemia è non solo l'occasione di evitare la folla di petulanti notai pronti a redigere testamento, ma soprattutto la possibilità di liberarsi dai conoscenti che fingono ipocritamente di interessarsi alla salute di un malato (XXII, vv. 91-97 «Se tu vuoi far le faccende corte,/ Avendosi a morir, come tu sai,/ Muorti, maestro Pier, di questa morte:/ Almanco intorno non arai notai/ Che ti voglin rogare il testamento,/ Né la stampa volgar del "come stai",/ Che non è al mondo il più crudel tormento»).²⁵ Soprattutto, il morbo riveste la funzione di "cartina da tornasole" per sondare l'autenticità delle relazioni affettive, che spesso mascherano vili ragioni di tornaconto (*Rime*, XXII, vv. 98-99 «La peste è una prova, uno scandaglio,/ Che fa tornar gli amici ad un per cento...»)²⁶ e *Rime*, XXII, vv. 103-108 «Allor fanno li amanti il fatto loro:/ Vedesi allor s'è uom di sua parola/ Quel che dicea: "Madonna, io spasmo, i' moro!";/ Che s'ella ammorba, et ei la lasci sola,/ S'e' non si serra in conclavi con lei,/ Si vede ch'ei mentiva per la gola»).²⁷

I medesimi elementi che concorrono a costruire un discorso parodico all'interno di una rappresentazione comica della peste ritornano in

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, *Rime*, XXII, p. 766.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ivi, *Rime*, XXII, p. 767.

un'epistola letteraria di incerta attribuzione, su cui recente ha riportato l'attenzione l'edizione curata da Pasquale Stoppelli,²⁸ che la ritiene un'opera di Machiavelli e identifica pertanto quest'ultimo come mittente e Lorenzo Strozzi come destinatario della missiva. Lo studioso ricostruisce la complessa vicenda filologica del testo attraverso il manoscritto Banco Rari 29, custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.²⁹

Non si ritiene opportuno addentrarsi nelle questioni di autenticità per cui si rimanda all'accurata disquisizione di Stoppelli, che richiama l'attenzione degli studiosi sull'opera epistolare, già da fine Ottocento esclusa dall'orizzonte degli studi critici sull'autore fiorentino e ora non compresa nell'edizione nazionale delle opere di Machiavelli. In questa sede ci si limita ad analizzare il testo come una testimonianza letteraria del Rinascimento, che si reputa significativa per il discorso intrapreso in merito al comico a prescindere da chi ne sia l'autore.

Nel Calendimaggio 1523,³⁰ mentre a Firenze infuria la peste, lo scrivente si rivolge ad un amico, allora lontano dalla città, per raccontargli quanto gli è occorso di vedere durante la giornata attraversando le vie e le piazze del centro, uno spettacolo molto lontano dai rituali festeggiamenti in onore della primavera che si tenevano di solito in quella ricorrenza.

L'epistola si configura come un testo letterario molto raffinato che risulta costruito come un gioco a intarsio di citazioni e, di nuovo, l'intento comico si realizza attraverso una ripresa parodica dei modelli.

L'*incipit* è costituito da un preambolo che, redatto in uno stile sostenuto, condensa una serie di elementi rituali tipici della tipologia testuale: il rammarico per la lontananza dell'amico, la riconoscenza per i benefici ricevuti e, quindi, da un lato il desiderio di far cosa gradita nell'aggiornarlo

28 NICCOLÒ Machiavelli, *Epistola della peste. Edizione critica secondo il manoscritto Ms. Banco Rari 29*, a cura di Pasquale Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.

29 Biblioteca Nazionale di Firenze, Ms. Banco Rari 29 (ex. Magl. VIII 1451 bis; ex Strozzi 4° n. 366).

30 Nella prima edizione settecentesca e poi in tutte quelle ottocentesche si faceva riferimento alla peste del 1527, mentre Roberto Ridolfi (che Stoppelli segue) ricondusse i fatti narrati al Calendimaggio del 1523 (cfr. NICCOLÒ Machiavelli, *Epistola della peste. Edizione critica secondo il manoscritto Ms. Banco Rari 29*, cit., p. 20, n. 15).

sulla situazione di Firenze, dall'altro l'apprensione timorosa per la situazione del corrispondente, sulla cui salute si chiedono notizie. A questa premessa segue la parte più ampia, che comprende il racconto vero e proprio con la descrizione comico-grottesca della città appestata durante la giornata del Calendimaggio.

La ripresa del modello boccacciano opera su diversi aspetti, a partire dal contesto finzionale che coinvolge i corrispondenti, una Firenze colpita di nuovo, dopo due secoli, dal morbo che l'aveva devastata nel 1348. La descrizione della città appestata attinge all'*Introduzione* alla prima giornata del *Decameron*: la città sembra deserta e abbandonata (molti abitanti sono morti, alcuni ne sono fuggiti), le attività economiche sono sospese, è venuto meno qualsiasi vincolo di solidarietà umana e addirittura familiare; le strade, sporche, ospitano turbe di straccioni vocianti e sono teatro di furti e omicidi.³¹

Al di là della mera corrispondenza tematica, sembra interessante rilevare che anche questo testo, come il *Decameron*, è strutturato su due livelli discorsivi, che sono improntati a registri tonali differenti: il preambolo sta al racconto nell'epistola come in Boccaccio la cornice sta alle novelle e, se alla rappresentazione tragica dell'epidemia è delegata la parte introduttiva, il tessuto narrativo svolge la funzione di un *lusus* comico, che non solo ne rovescia i *topoi*, ma assolve una funzione di controcanto alla drammaticità della situazione.

Infine, un'altra analogia riguarda proprio la funzione della scrittura, che in entrambe le opere svolge il ruolo di conforto e di salvezza spirituale di fronte alla catastrofe.

Onde, poi che il cielo non ci permette, unico e dilecto compare,
per la mortifera pestilenza pascere più le orecchie di quei dolci
ragionamenti et gli occhi di quei grati obiecti che già soleano ogni
noiosa cura alleggerirne, non ci priviamo almeno di visitarci con
lettere, conforto non piccolo in tutte le miserie humane.³²

³¹ Ivi, p. 22.

³² Ivi, pp. 50-51.

Il testo è costruito, in effetti, su un fitto tessuto citazionale, che diventa strumento primario della funzione parodica. Ci si limita in questa sede, a puro titolo esemplificativo, ad alcuni rimandi e si rinvia all'edizione critica di Stoppelli per la ricostruzione di tutte le occorrenze. Oltre alla ripresa puntuale di luoghi tematici dal *Decameron*, nel *Preambolo* l'autore «...mima con assoluta padronanza la sintassi boccacciana, anzi talora ne esaspera la retorica...»³³ e, a parere dello studioso, proprio questa strategia imitativa spiegherebbe perché i critici di Machiavelli non abbiano riconosciuto lo stile dello scrittore che si esibisce qui a parodizzare il modello trecentesco.

Inoltre, nel corso della narrazione, di estremo interesse è la descrizione della fanciulla che il protagonista incontra nella chiesa di Santa Maria Novella dove l'autore, modulando il *topos* della *descriptio puellae*, attinge alla rappresentazione della figura femminile nella tradizione della lirica d'amore da Petrarca fino alla maga Alcina di Ariosto.³⁴ Un'ulteriore occorrenza esibita, che non può sfuggire al lettore, si rinviene nella scena che si svolge nella piazza di Santa Croce, dove i becchini danzano componendo un girotondo e intonando le parole "Ben venga il morbo, ben venga il morbo", che riecheggiano la celebre canzone a ballo di Poliziano "Ben venga maggio".

L'altro aspetto caratterizzante questo testo è la mescolanza di comico e tragico e la sapiente capacità che l'autore dimostra di trapassare dall'uno all'altro tono. Le sequenze che si succedono nella narrazione tendono, infatti, a rovesciare la tensione drammatica del *Preambolo*, come dimostra la prima tappa nella chiesa di Santa Reparata: la scena di alcuni devoti che rivolgono sguardi ammiccanti alle vecchie abbassa il discorso in direzione della dimensione materiale tipica del tema erotico.

Questo filone tematico si rivela senza dubbio il più corposo che attraversa il racconto e sembra interessante notare che le scenette a più forte tensione sessuale si svolgono sempre in luoghi sacri: così, a Santa

³³ Ivi, p. 22.

³⁴ «...gli intrecci intertestuali in questa sorte di *enclave* all'interno dell'*Epistola* sono fittissimi, si direbbe addirittura un *puzzle*: Petrarca, Boccaccio (*Filocolo*, *Comedia delle ninfe fiorentine*, *Rime*) Pulci, Poliziano, Sannazaro, Ariosto.», ivi, p. 37. Nelle note di commento al testo lo studioso annota puntualmente le citazioni letterarie individuate.

Croce, il protagonista incontra una donna non onorata, ora prostrata dalla morte dell'amante e desiderosa di redimere la propria reputazione; a Santa Trinita il medesimo osserva un uomo preso dalla passione per una fanciulla in preghiera; infine, a Santa Maria Novella, dove numerosi fedeli amoreggiano incuranti del morbo, anche l'io scrivente incontra una vedova che lo cattura completamente.

Nel corso della narrazione questi siparietti erotici sono intervallati da momenti tragici, ma spesso anche nella medesima scena si verifica il trapasso subitaneo dall'uno all'altro tono: per esempio, la seconda tappa del percorso del narratore è la piazza di Palazzo dei Signori, coperta da cadaveri e percorsa da un movimento di croci, bare e barelle; dopo la cupa descrizione, il discorso vira verso il grottesco nel passo in cui il banditore del comune, non riuscendo a trovare persone a sufficienza per svolgere l'ufficio di testimoni per l'entrata in carica dei magistrati, decide di convocare anche i defunti.

L'ultima strategia che si attiva nell'epistola e che contribuisce alla creazione di un discorso comico è l'inserzione di scene di satira di costume, come il quadro che il protagonista immortala a Santa Reparata: qui il sacerdote, impegnato nella confessione, «in una sedia quasi di mura cinta nel mezo della prima nave si posava, tenendo i ferri in gamba nondimeno et alle braccia le manette, ché così dal vicario ordinato stato gli era acciò potesse le canoniche tentazioni meglio in tanta solitudine schivare».³⁵ Il frate che, in ossequio ad un ordine del superiore, adempie al suo dovere con gli arti legati, per evitare di lasciarsi andare a gesti inappropriati verso le fedeli, richiama, del resto, un tema, quello della condotta immorale dei religiosi, molto frequentato in chiave comica sin dalle novelle di Boccaccio. Sullo stesso tono discorsivo sembra convergere anche la rappresentazione dei religiosi nella chiesa di Santo Spirito, intenti a lanciare al Cielo tali maledizioni che il protagonista fugge nel timore di una punizione divina: in un luogo sacro quasi deserto e senza alcun segno di cerimonia religiosa, i pochi frati rimasti «... delle candele accendevano [...] tale che io mi parti'

³⁵ Ivi, pp. 56-57.

bene tosto, cacciato più dal timore del cielo che del morbo, tante erano de' frati le spesse benedizioni». ³⁶

³⁶ Ivi, p. 62.

Bibliografia

- Ex marmore. Pasquini, pasquinisti e pasquinate*, Atti del Colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di CHRYSA DAMIANAKI, PAOLO PROCACCIOLI, ANGELO ROMANO, Roma, Vecchiarelli, 2006.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione alle «Rime burlesche»*, Milano, Rizzoli, 1969.
- FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di DANILO ROMEI, Firenze, Nuovo Rinascimento, edizione digitale, 2012, https://archive.org/stream/dromei_dromei_Rime_201807/rime_djvu.txt, (20 ottobre 2022).
- GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.
- ANTONIO CORSARO, *Esegesi comica e storia del comico nel Cinquecento*, in *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, a cura di ANTONIO CORSARO e PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Vecchiarelli editore, 2002, pp. 33-48.
- ANTONIO CORSARO, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in *Le forme del comico*, atti del convegno (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di SIMONE MAGHERINI, ANNA NOZZOLI, GINO TELLINI, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 73-82.
- GIULIO FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizione del prisma, 2012.
- SIEGMUND GINZBERG, *Racconti contagiosi*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- SERGIO GIVONE, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012.
- SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983.
- SILVIA LONGHI, *Francesco Berni. Nota introduttiva*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di GUGLIELMO GORNI, MASSIMO DANZI e SILVIA LONGHI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 2001, pp. 625-631.
- NICCOLÒ MACHIARELLI, *Epistola della peste. Edizione critica secondo il manoscritto Ms. Banco Rari 29*, a cura di Pasquale Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.
- PAOLO VALESIO, *The Language of Madness in the Renaissance*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 199-234.