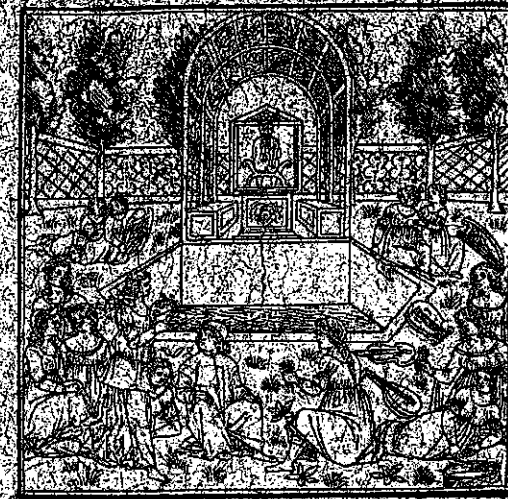


PUBBLICAZIONI DEL CENTRO PIO RAJNA SEZ. 4/15

LA LETTERATURA DI VILLA E DI VILLEGGIATURA

*Atti del Convegno di Parma
20 settembre - 1° ottobre 2003*



SALERNO EDITRICE
ROMA

S

Stampa: Bertoncetto Artigrafiche - Novembre 2004

SALERNO EDITRICE S.r.l.

00193 ROMA - VIA VALADIER 52 - TEL. 06-3608.201 (R.A.)
FAX 06-3223.132 - E-MAIL SALERNOEDITRICE@MCLINK.IT

INDICE

CONVEGNO SU «LA LETTERATURA DI VILLA E DI VILLEGGIATURA»	7
PROGRAMMA DEL CONVEGNO	9
RELAZIONI	
ROBERTO BIGAZZI, <i>Un fragile paradiso. La villa nella tradizione europea</i>	15
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>La villa come luogo narrativo</i>	33
FRANCESCO SBERLATI, <i>Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medioevo al Rinascimento</i>	65
ADRIANA MAURIELLO, <i>Villa e giardino nella tradizione novellistica italiana</i>	115
GIANNI VENTURI, <i>Costruzione del paradiso: giardini e "delizie" da Boiardo a Tasso</i>	143
ANTONIO CORSARO, <i>'Laus villae'. Scritti e vicende di prelati umanisti prima e dopo il Concilio</i>	169
BRUNO BASILE, <i>Villa e giardino nella trattatistica rinascimentale</i>	205
LUIGI ZANGHERI, <i>Arte dei giardini ('Opus topiarium')</i>	233
GINO BENZONI, <i>Letteratura di agronomia e di economia della villa: dalla «santa masserizia» alla «santa agricoltura»</i>	241
QUINTO MARINI, <i>Villa e villeggiatura nel teatro. Arcadie e anti-Arcadie tra letteratura e scena sino al grande "teatro di villeggiatura" di Carlo Goldoni</i>	257
PIERMARIO VESCOVO, <i>Villa e giardino come scena teatrale</i>	291
RANIERI VARESE, <i>Fonti letterarie e iconografia della villa</i>	307
PAOLA BESUTTI, <i>Musica in villa fra Rinascimento ed Età moderna</i>	319

segue in III di copertina

FLORA DI LEGAMI

IL BAGNO TERMALE. UN DILETTOSO SCENARIO DI STORIE NEL NOVELLIERE DI GENTILE SERMINI

I. FIGURE DI TRASFORMAZIONE

Forme decorative, pause descrittive o segni di transiti morfologici sono da considerare gli spazi letterari? Le istanze spaziali costituiscono le maglie ineludibili di un ordito inventivo, cooperano alla costituzione di un testo e alla sua *dispositio*, suggeriscono le coordinate entro le quali si pongono personaggi, temi e modalità discorsive. Cifra, gli spazi interni o esterni, di identificazione storica, e significativi luoghi letterari di intenzionalità poetiche, al punto da costituire una sorta di canone parallelo a quello più noto dei generi letterari. Dalla chiesa al giardino, dalle terme alla corte, dal convento al castello, dal palazzo alla piazza o al salotto e poi ai caffè, la topica letteraria si snoda davanti ai nostri occhi come un particolare nastro immaginativo, all'incrocio di esperienze reali e intellettuali. Immagini in cui finisce col racchiudersi il carattere di un'epoca, di una civiltà, di trasformazioni storiche in corso, nonché i segni dell'immaginario culturale e delle scelte specifiche di uno scrittore. Il quale, nel ritagliare uno spazio concreto e letterario, fornisce indicazioni di una personale idea del mondo e di un progetto di scrittura.

Luogo di antica tradizione, il bagno termale, presente già nei romanzi cortesi,¹ poneva in atto suggestioni di libertà e diletto erotici, si ricopriva per di più di valenze simboliche legate ad un altrove che consentiva forme di alterità. Centro importante della civiltà medievale, nei primi decenni del Quattrocento si pone come spazio sociale e festivo di aggregazione cittadina e signorile. Ma

1. Cfr., per questi aspetti, M.L. MENEGHETTI, *Il romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1988.

anche, in ambito narrativo, figura di senso in cui s'incontrano le spinte finzionali dello scrittore e le fantasie del lettore. È questo il luogo in cui si ambientano di fatto alcune novelle, e sono immaginate le storie narrate nel *Novelliere* di Gentile Sermini,² intorno al 1424, per un pubblico dedito a svaghi, cacce, banchetti, scaramucce o diporti amorosi, insomma agli *otia* della villeggiatura. Il luogo funziona come principio di realtà e come funzione di stile.

Nelle novelle serminiane non è tanto il *topos* termale che suscita l'attenzione del lettore quanto le modalità retoriche e di rappresentazione con le quali l'autore attiva uno slittamento costante fra un codice autorevole di riferimento, quale il novellistico nel primo decennio del sec. XV, e una ludica sperimentazione. Segno interessante del processo di riformulazione di un genere veicolato in forza di un'immagine spaziale, che evidenzia un nuovo statuto morfologico e un diverso impianto strutturale. Il passaggio, si vuol dire, da uno spazio simbolico e prestigioso come il giardino, il *locus amoenus* del *Decameron*, al bagno termale del Ser-

2. Su Gentile Sermini, scrittore senese di novelle, gravano ancora molte ombre e incertezze. Quasi nulla si conosce della sua esistenza e del suo *Novelliere* si ha una prima edizione integrale a cura di Francesco Vigo, *Le novelle di Gentile Sermini da Siena, ora per la prima volta raccolte e pubblicate nella loro integrità*, Livorno, Vigo, 1874. Su questa edizione è esemplato G. SERMINI, *Novelle*, con pref. e bibliografia di A. COLINI, Lanciano, Carabba, 1911. Una pubblicazione più recente, con importante prefazione, è G. SERMINI, *Novelle*, a cura di G. VETTORI, Roma, Avanzini e Torraca, 1968. Sull'autore si veda L. DI FRANCIA, *Storia dei generi letterari. Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924, vol. 1 pp. 434-44, e V. ROSSI, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, ivi, id., 1933, pp. 191-92. Si ha poi una scelta antologica di prose serminiane, con relativo profilo critico, in *Novelle del Quattrocento*, a cura di G. FATINI, Torino, UTET, 1929; in *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. VARESE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; in *Novelle del Quattrocento*, a cura di A. BORLENGHI, Milano, Rizzoli, 1962, e in *Novelle del Quattrocento*, a cura di G.G. FERRERO e M.L. DOGLIO, Torino, UTET, 1975. Il profilo critico più recente e significativo è quello di E. PASQUINI, *Letteratura popolareggiante, comica e gioiosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, con particolare riferimento al par. 15, *Gentile Sermini, in Storia della Letteratura Italiana*, dir. E. MALATO, vol. III. *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 803-922, alle pp. 881-84. Cfr. anche E. PASQUINI, *Variazioni di Gentile Sermini sulle rime del Saviozzo da Siena*, in «Studi di filologia italiana», XXI 1963, pp. 129-200.

mini, rende visibili (sul piano della figurazione) le dinamiche di nuovi investimenti sociali, culturali e rappresentativi. È come se già, in sede incipitaria, l'autore riaffermasse il principio di attraversamento critico della tradizione e, stringendo poi una figura di svago con un'altra di natura inordinata, ponesse la centralità del gioco, di nuove linfe e prospettive implicite in una scrittura di sperimentazione. Il *topos* racconta una storia sociale e letteraria: la trasformazione in corso di un genere.

Se il bagno termale già circolava come luogo di incontro amoroso o di cura nelle pagine di Boccaccio, Sacchetti e Sercambi, in Sermini acquista un inedito e interessante aspetto letterario di occasione e ambientazione narrativa. Da tema o motivo di novella si trasforma in modalità figurativa con precise implicazioni poetiche. E queste sono di riconferma del portato simbolico e letterario dello spazio prescelto e di divertita effrazione di un modello di cornice prestigiosa, cui pure allude con maliziosi ammiccamenti e rinvii. Basti pensare che sostituisce una condizione storica, «il pistilenzioso tempo della passata mortalità», rievocato nel Proemio da Boccaccio, sia pure con funzioni antitetiche a quelle di una coeva «cultura penitenziale»,³ con una prassi sociale di svaghi trascorsi in località amene, sempre più diffusa e culturalmente aperta all'accettazione del materico. Si tratta per Sermini di un divertito capovolgimento di stile espresso per via d'immagini, quelle dei bagni, che rinviano ai piaceri del corpo oltre che a divertimenti sociali, di un'arguta proposizione di un sublime *d'en bas* atto a giustificare oltranzesime espressive, nuove strategie di narrazione, disinibite scene erotiche, dilettoni spunti teatrali. Vi sono i presupposti moderni di una prosa immersa nelle cose e nel contempo governata dal principio del piacere.

Lo scrittore senese, pur vicino alla tradizione di Boccaccio e Sacchetti, trasmette, in modi indiretti, un'idea dei *balnea* fondata

3. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della Morte'*, Roma, Salerno Editrice, 2000², in partic. il cap. II, *La peste e la "cultura della penitenza"*, e le pp. 94-99.

sulla liceità piena del godimento, in palese contiguità con una funzione laica della esistenza, della cultura e della scrittura, specifica dei venti di libertà umanistica del primo Quattrocento. L'atmosfera sottesa alle novelle del nostro autore, incardinate ad un asse figurativo del diletto, è quella modellizzata, qualche anno prima, da Poggio Bracciolini in una famosa lettera a Niccolò Niccoli in cui celebrava, tramite la descrizione dei bagni di Baden, nuovi ideali di vita e di cultura, liberi da condizionamenti religiosi di vecchio stampo, pronti a formalizzare diversi rapporti fra natura e società:

[...] cuivis licet visendi, colloquendi, iocandi ac laxandi animi gratia aliorum balnea adire ac perstare adeo, ut et cum exeunt et cum ingradientur aquas femine, maiori parte corporis nude conspiciantur. Nulle aditus custodie observant, nulla ostia prohibent, nulla suspicio inhonesti; pluribus in locis idem, qui viris et mulieribus quoque ad balnea est ingressus, ut sepiissime accidat et virum femine seminude et feminam viro nudo obviam ire. Masculi campestribus tantummodo utuntur, femine vero linteis induntur vestibus crurum tenus, ab altero latere scissis ita, ut neque collum neque pectus neque brachia aut lacertos tegant. In ipsis aquis sepius de symbolis edunt composita mensa desuper aquam natante, quibus viros assistere consueverunt [...].⁴

La lettera di Poggio come le prose del Sermini trasformano un dato dell'esistenza in interpretazione del mondo e in materiale immaginativo. Il bagno termale, inoltre, indicava di per sé un esterno naturale, connotato da paesaggi e atmosfere riposanti, ma presupponeva, in ambito umanistico, una dimensione culturale di ciò che è creato dall'uomo come disposizione architettonica di sale e stanze, in cui ritrovarsi fra amici e sodali, e spazi metaforici, in cui condensare nuovi progetti di vita e di cultura. A differenza dei giardini di un Palazzo o convento, le terme non pongono rigide separazioni: anzi prevedono l'inclusione di regolato e non previsto, di convenzioni e libertà, pubblico e privato; chiamano

4. P. BRACCIOLINI, *Lettere*, a cura di H. HART, 1. *Lettere a Niccolò Niccoli*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 130-31.

in causa un gioco sociale e simbolico di identità e alterità, insomma istituiscono serie ideative, comportamentali e letterarie di duplicità. Fra i codici della norma e della trasgressione, dell'ordine e del rovesciamento. E sono queste le scelte tematiche e retoriche che troviamo al fondo di un'opera che pone il bagno termale come spazio simbolico modellizzante nuove forme di vita e come centro generativo di una scrittura oscillante fra spinte ludiche e riflessive. Onde diaframmi di mobilità allusiva sulla pertinenza di alto e di basso, di comico e serio, fittizio e sostanziale, nonché sulla compresenza di opposti. Icona della duplicità retorica di un *Novelliere* che si pone tra *ordo narrationis* (sia pure sfrangiato) e varietà non ordinata del mondo rappresentato.

Costruire degli assi narrativi legati al bagno termale, come nel caso del nostro autore, implicava una dichiarazione implicita di adesione culturale alla natura. Onde un riconoscimento alla circolazione tematica di desideri o istinti, specie dell'eros e, nel contempo, un'ironica distanza. L'autore porta avanti un'idea di comico con cui parodiare tanto le maschere del sociale quanto le forme stesse del narrare. Sembra perfino divertirsi, in alcuni momenti, a fare uso di un genere, la novella, autorizzato, dopo Boccaccio, ad attraversare i terreni del materico e della trasgressione come spazio letterario del diletto. Ed è proprio l'idea di intrattenimento piacevole connaturata al luogo balneare, sotto le cui insegne figurative e culturali si pone il *Novelliere*, sulla soglia paratestuale della prefazione, che autorizza proposte anti-normative.

Sermini non ambisce ad un'opera di simmetrie eleganti, propone un libro che avanza come raccolta a-sistematica di materiali diversi in voluta mescolanza. Dalle beffe al recitativo mimetico, da spunti autobiografici alla cronaca o ai *fabliaux* e al commento in versi, vivono tutti in una circolazione libera, aperta a possibili intrecci. Da qui anche una poetica del comico come rovesciamento di forme e funzioni precedenti. Una scelta di racconti stretti a fatti, aneddoti, memorie e "giarde" che sottolineano, in linea con la cultura dei primi decenni del Quattrocento, il carattere di divertimento sociale diffuso, il gioco intellettuale che pre-

siede alla narrazione di scherzi sapientemente organati, il gusto di una collettività che gode di «prender festa» della sciocchezza e ha in sé i germi della rappresentazione teatrale della beffa. Lo spazio figurativo delle terme comportava scene di fisicità corporea e, sul piano ideativo e formale, strategie di nudità retorica pronte a tradursi nel disvelamento di false virtù morali e religiose, di simulazioni sociali secondo modalità in grado di portare in chiaro la duplicità, quando non la molteplicità del reale, livelli laterali e nascosti da investire o con grinta satirica o con irriverente *bouffonnerie*.

Come uno specchio sociale e letterario, le novelle dello scrittore senese hanno la capacità di mostrare l'altro lato dell'esistenza, della società, delle azioni dell'uomo, quelle che rimangono simulate e coperte da maschere e ruoli. Non a caso nell'opera del Sermini circolano figure retoriche di amplificazione come la ripetizione, la litote e l'iperbole che, pur cooperando al divertimento della storia narrata, evidenziano diffuse condizioni di doppiezza.

Il punto di vista dell'osservatore narrante si è spostato sul rilevamento della forza delle pulsioni e dell'opacità del reale, sugli sfalsamenti tra apparenza ed essenza (ora nucleo generativo di beffe impietose, ora condizione di trionfo di un ingegno capace di governare mutevolezze e imprevisti), su dinamiche di contrasto sociale tra rustici e signori. Non solo l'esplorazione delle superfici sociali e delle azioni umane attrae lo scrivente, ma il gioco delle metamorfosi guidate da arguzia ed intelletto, l'ambiguità di pulsioni e desideri, che attivano simulazioni comportamentali e discorsive. Nella correlazione, poi, fra il noto e il non previsto, il consueto e l'eccentrico, si dispone e agisce il comico e il meraviglioso narrativo, il diletto dell'affabulazione. Subito evidente, in posizione programmatica, nella prefazione dell'autore.

2. UNO SPAZIO LETTERARIO *EN BRICOLEUR*

Con qualunque disposizione si voglia affrontare la lettura delle novelle del Sermini, non può non destare interesse e simpatia

la strategia messa in atto dallo scrivente, con maliziosa leggerezza, di creare uno scenario teatrale fondato sulla visibilità di un operatore delle storie narrate e su un diaframma di distanza/vicinanza fra l'autore e il mittente dell'epistola. Il moderno della pluralità, del disordine, della combinazione non ordinata, fa le sue incerte prove d'ingresso nella prosa:

Qui comincia la lettera dell'autore di questo libro scritta e mandata a un suo caro fratello al Bagno a Petriolo con le infrascritte novelle.

Diletto e caro Fratello. – Ricevetti una tua lettera contenente, che trovandoti tu al bagno a Petriolo, sentisti e in rima e in prosa dire alcune cosette di mio, le quali per tua cortesia dicesti che piacquero; ed in essa mi preghi, che di quelle, quando io possa, ti mandi la copia. Di che, non avendole in scrittura per ordine, ma per scartabelli e squarciafogli, quali per le casse e quali altrove, diedimi a ritrovarle. E sí come colui che una sua insalatella vuole a uno suo amico mandare, preso il paneruzzo e 'l coltellino, l'orticello suo tutto ricerca e come l'erbe trova così nel paneretto le mette senza alcuno assortimento mescolatamente; non altramente a me è convenuto di fare. Però adunque mi pare che questo meritamente non libro, ma un paneretto d'insalatella si debbi chiamare, e però questo nome li pongo: nel quale senza l'altri niente toccare, tutte sono erbe del nostro orto raccolte. E però non ti sia meraviglia se senza ordine [...] è questa insalatella meschiata; ché quale prima trovavo, così l'una dopo l'altra nel paneretto metteva.⁵

Non può passare inosservata la grazia lepida con cui viene ripresa e parodiata la funzione letteraria della cornice boccacciana, ridotta al grado minimo d'espansione e proposta come strumento flessibile al suo rovesciamento. È accattivante l'andamento malizioso dell'epistola che avanza come scrittura amabile e colloquiale, pronta a stringere, con fare irridente, il decoro sociale delle terme di Petriolo, luogo del destinatario di lettera e novelle, e un piccolo orto privato, spazio del narrante e allusivo dell'origine delle sto-

5. SERMINI, *Novelle*, ed. COLINI cit., p. 9. Per le successive citazioni, tratte da questa edizione, ci limiteremo ad indicare le pagine tra parentesi e alla fine del passo riportato.

rie messe insieme sul metro del naturale vario e molteplice («preso il paneruzzo e 'l coltellino, l'orticello suo tutto ricerca e come l'erbe trova così nel paneretto le mette senza alcuno assortimento mescolatamente [...]»). Che un filo sottile ma robusto di questa trama epistolare sia da rintracciare nel rapporto società/natura e ancora istinto/intelletto, individuo/mondo, alimentato dall'*humus* della cultura umanistica, e affrontato con la grazia derisoria di un intellettuale libertino, è confermato dalla seconda parte della lettera in cui emergono i bersagli polemici, sociali e culturali, delle novelle. Non si pensi, tuttavia, che lo scrittore vada alla ricerca di verità morali; emerge piuttosto dalle sue pagine l'intento non di contrastare i disordini e le libertà del tempo, quanto quello di sottolineare false verità e dannose simulazioni religiose:

avvisandoti che di questa non dia a uomini di grande scienza, perché non è vivanda da loro; né anco in alcuna parte da donne difettose di quello che si parla, né da certe monache o pinzocare o frataie; né anco piace a molti eremiti, né a giovani confessori. E benché generalmente in tutto il chiericato pochi ne siano a cui questa vivanda gustasse [...] volendo ricoprirsi, la insalata biasimando e chi la colse; se la passion propria non li vincesse, volendo dirittamente giudicare, diriano che vie peggio fusse il loro malfare che l'altrui vero dire (p. 9).

Ma quello stesso filo teso fra un pubblico virtuale di ascolto e uno spazio altro in cui si colloca il narrante fa riflettere, per un verso, sui meccanismi di complicità istituiti da chi narra con chi ascolta (evocati dal fare epistolare in cui si incastona il proemio), e per l'altro, su una ritualità pubblica, quella di consuetudini terminali che prevedevano l'esercizio dell'affabulazione, di un narrare che è un conversare, la cui traccia palese sia una diffusa *iocunditas*, la capacità di suscitare il riso in chi ascolta o legge.

La pratica narrativa non è più delegata ad una brigata di novellatori, ma, fermo restando il valore di un'oralità veicolata dalla scrittura, si articola in modalità che, una volta di più, sottolineano la trasformazione in corso; quella di un soggetto narrante che dietro richiesta amicale decide di inviare ad un «diletto

fratello» e ad una cerchia di amici alcune novelle scritte in altri momenti e recitate al «bagno». Si instaura, sul piano dell'enunciazione, un esercizio proprio della società umanistica: la prassi della conversazione dilettevole, oltre che dilettevole, non di temi civili ma leggiadri e perfino audaci. Un novellare che sia anche un ragionare, sia pure sotto forma di metafore ludiche, sul discontinuo del reale, delle passioni e della scrittura. Il che comportava un muoversi seguendo la *varietas*, la mistione di tessere e funzioni per un discorso rinnovato di *ars combinatoria* di temi e modi. Sembra che agli albori del narrare moderno vi sia a diverso titolo – fra Boccaccio, Sacchetti, Sercambi, Giovanni Gherardi da Prato e Sermini – un compito della scrittura inteso come capacità di attraversare metaforicamente e narrativamente i diversi sentieri, centrali e periferici, del mondo e del sapere. E in alcuni autori si assiste all'istituzione di un «discgno mimico» e di un fare novellistico vicino ai modi della rappresentazione teatrale.

Si può parlare di scenario nel *Novelliere* del seneese? Non è da escludere, in ragione di un assetto proemiale del libro, che attiva meccanismi di complicità con un pubblico pre-disposto ad un patto di ascolto delle storie, pronto a seguirne quadri e funzioni di scena virtuale. La disposizione figurativa entro cui si incastona il libro di novelle presenta i tratti di uno spazio pubblico e festivo, concreto e simbolico che, nel corso di alcuni decenni, assumerà i tratti di un vero e proprio palcoscenico di *fabulae* classiche ma segmentate da azioni e tipi immersi nella realtà contemporanea. E già in Sermini è visibile un processo d'ibridazione, una «partita doppia» fra tradizione boccacciana e sperimentazione narrativa che ha i tratti della «miscela retorica» dei linguaggi e dei generi, propria delle scritture turbolenti e moderne del primo Quattrocento.⁶

E si consideri tra l'altro che lo spostamento di funzioni simboliche e letterarie posto in atto da Sermini nel punto in cui stringe

6. Sullo sperimentalismo del Quattrocento si veda E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, in partic. il cap. vi, «Minori» in bilico fra le «due corone», pp. 333-51.

idealmente il bagno termale ad uno spazio privato in disordine («Di che, non avendole in scrittura per ordine, ma per scartabelli e squarciafogli, quali per le casse e quali altrove, diedimi a ritrovarle») e quindi ad un orto allo stato naturale, suggerisce al narratore, al lettore implicito e al possibile ascoltatore, una programmatica *mise en abyme* della linearità ordinata di un sistema novellistico, e instaura un *trompe l'œil* d'effetto teatrale e straniante: quello di uno spazio pubblico di decoro mondano, che si apre, come scenario virtuale, su un orto domestico, ma non curato. Rapporto condotto con calcolata irriverenza e ludica maestria.

Ma proprio questa comica e ardita correlazione giustifica sia un cangiante e poliedrico avvicinarsi di personaggi, eventi, discorsi che raccontano di diletti amorosi, beffe riuscite, avventure quotidiane, sia l'attenzione umanistica alla virtù dell'intelligenza, al diletto mentale che sostiene e informa le più belle novelle del nostro scrittore, sia la ricerca di modi di rappresentazione curati con arguzia di regista. L'idea, poi, di una ritualità pubblica destinata all'ascolto delle storie, implicava e in alcuni casi istituiva una prossemica gestuale e discorsiva che si dispone letterariamente al confine della teatralità. Dimensione già presente in molte novelle del Boccaccio ma perseguita con costanza dal Sermini il quale, avendo individuato con chiarezza le potenzialità di sceneggiatura implicite in alcune forme di narrazione del *Decameron*, insiste con individuale prontezza su un taglio e un andamento mimetico delle storie, su una caratura espressiva fitta di deittici (*qua e là*), su interventi d'autore in funzione di note attoriali, oltre che su una forte presenza del dialogato. Inscindibili i nessi narrazione-rappresentazione, visibili nella trama romanzesca delle storie, come si coglie con chiarezza nella novella I di Vannino da Perugia e la Montanina. Straordinaria vicenda con la quale l'autore mette in forma una struttura duplice, giocata com'è su un impianto narrativo e scene di teatro, un tema di beffa e di metamorfosi, all'incirca negli stessi anni in cui si elaborava la *Novella del Grasso legnaiuolo*. Vere e proprie «favole d'identità» di una generazione di scrittori protesi a modellizzare con divertita allusività i cambiamenti in

corso di istanze culturali e registri espressivi, in visibile slittamento di novellistico e scenico.

E se è vero – come è stato puntualmente osservato – che il teatro nel corso del Rinascimento «denuncerà la sua impossibilità a sbarazzarsi della *vicenda*»,⁷ sarà anche per una ricchezza e varietà di registri espressivi dell'area narrativa precedente che modulavano al proprio interno tessere e forme drammaturgiche con tale sapienza e felicità di esiti da porsi non solo come serbatoio tematico delle prossime costruzioni sceniche, ma quasi condizione stilistica e perfino ritmica imprenscondibile. Il filtro della distanza/vicinanza, istituito dallo scrivente, coopera ad incrementare le facoltà immaginative dell'ascoltatore/spettatore. A lui il narrante offre la possibilità di seguire vicende di amore, avventure e beffe tramite la costruzione e il rilievo degli spazi esterni o interni in cui disporre l'azione, insistendo sulle capacità percettive di uno sguardo mentale per creare prospettive o sequenze in rapido movimento. E l'atto del narrare a distanza come quello del guardare (con valenze che spaziano – nello scrittore senese – dall'analitico all'erotico e al *voyeuristico*) si associa al diletto naturale e mentale. Non senza inevitabili soste sui limiti dell'uomo e le deformazioni del sociale, al cui denudamento Sermini concorre con una scrittura satirica che evidenzia forme di corruzione ed ipocrisia «effettuale», ma non rinuncia al gusto di narrazioni ludiche e dilettevoli.

E dopo Boccaccio era chiaro come l'edonismo fosse un programma stilistico entro il quale disciogliere materiali letterari con cui filtrare esperienze personali e reali. Le novelle proposte fungono da ventaglio di un orizzonte di gusti, forme espressive, visioni del mondo ed esigenze sociali di una classe di intellettuali umanisti. Il diletto si deposita tra le maglie della storia, nella piacevolezza della trama spesso rivelatrice dei valori culturali cui si lega ed è anche operazione stilistica, elaborazione di una prosa

7. N. BORSELLINO, *Rozzi e Intronati. Esperienze e forme di teatro dal 'Decameron' al 'Candelaio'*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 16.

mobile e icastica in buona aderenza al farsi delle storie e dei personaggi narrati. Come nel *Decameron*, anche nell'opera del Sermini molte storie portano in evidenza «l'impulso alla novella sceneggiata, che sulla trama del racconto faccia emergere una più alta struttura teatrale». In tal senso non possiamo che estendere al Sermini quanto già osservato per Boccaccio, in cui «alcune novelle giocano su ambiguità e ambivalenze della parola comica perché recitata, percepita nella sua esistenza di funzione scenica» e che «proprio per queste ragioni la ritmica comica, la tensione del discorso, l'articolazione di un dialogo, possono non solo determinare la svolta di una vicenda, essere funzionali a un personaggio, ma porsi come l'effettivo nucleo strutturale di una novella».⁸

Sullo sfondo di tante novelle del Sermini si sente inoltre l'influsso della commedia plautina e del teatro goliardico latino che negli stessi anni rielaborava materiali tematici e stilistici tratti dai *flabiaux* e da storie appartenenti al grande serbatoio di novellistica popolare.⁹ Si tratta, per il narratore senese, di un processo di scrittura che si fonda sull'intento umanistico della sperimentazione e della *contaminatio*, lavoro con cui tematizzare, oltre un repertorio consolidato, nuove tensioni sociali e valori culturali tesi al controllo dell'esistente o alla sua trasformazione in rapporto a esigenze e orientamenti precisi. Ma ciò che è più rilevante è rintracciare – giusta l'osservazione di Borsellino – «la portata espressiva di alcuni procedimenti verbali del racconto non riassorbibili nella dimensione e nel ritmo della scrittura narrativa, decifrabili anzi solo in quanto [...] rivelano una teatralità effettuale, un reale condizionamento scenico».¹⁰

8. Questa e la citazione precedente in M. BARATTO, *Realtà e stile nel 'Decameron'*, Vicenza, Neri Pozza, 1970, p. 289; cfr. in partic. i capp. *Verso la commedia: il mimo e La commedia*, pp. 239-322. Per «la cultura del boccaccismo» in età umanistica si veda A. TARTARO, *La prosa narrativa antica*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, vol. III. *Le forme del testo*, to. II. *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 693-713.

9. Cfr. *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, a cura di V. PANDOLFO e E. ARTESE, Milano, Lerici, 1965.

10. BORSSELLINO, *Rozzi e intronati*, cit., p. 22.

Lo spazio tematico privilegiato dal Nostro nelle novelle, per narrare i destini dell'uomo, è la città con le sue strade, palazzi e chiese fra cui si muovono tipi che sono già personaggi da commedia. Spazio idoneo, quello urbano, a riflettere, in modi scenici, esigenze di aderenza al reale naturale e storico e spinte alla costruzione di orizzonti possibili. Ma se consideriamo che la località termale si legava a forme di svago proprie dell'aristocrazia o di un'agiata borghesia mercantile, ci si accorge che le storie del Sermini ambientate ai bagni di Petriolo (la novella III di Bartolomeo Buonsignori e la xxxv di Bindaccino da Fiesole) propongono, per via di trame incardinate al tema della beffa, un elogio delle classi alte, umanisticamente stretto al diletto di un ingegno derisorio. Il fatto che si tratti di beffe cittadine, collettive, ai danni di coloro che rappresentano possibili pericoli per le classi dominanti del primo Quattrocento (villani e parassiti), ci informa della collocazione sociale del narrante e di una sua posizione a favore della nobiltà o dei ceti mercantili agiati, legittimi depositari di ricchezza e potere nelle città del tempo. Il diaframma della distanza/vicinanza, posto in sede proemiale, è un indicatore significativo del punto di vista, di volta in volta variato, che assume il narrante in una prospettiva registica, per così dire, della storia rappresentata. E non può essere senza significato che nelle novelle ambientate al bagno di Petriolo prevalga l'ottica della contemporaneità, della vicinanza spazio-temporale del racconto e della distanza critica sul narrato, da cui discende l'ironia discorsiva e il comico di una scrittura di beffa. È il caso della novella xxxv di Bindaccino da Fiesole.

3. UNA PICCOLA "COMMEDIA DEGLI EQUIVOCI"

Se ci si sofferma su questa novella, è per il fatto che in essa si possono individuare significativi e nuovi modelli di socialità nonché forme teatrali intrecciate all'ordito narrativo. Lo spazio cittadino della stazione termale, che partecipa coralmemente alla "giarda" ai danni del giovane parassita di Fiesole, porta già i segni di uno

spazio pre-rinascimentale, aperto alla circolazione di varie classi ma attento alla regolazione dei rapporti sociali. Tesi questi all'esclusione di possibili pericoli, quali erano sentiti, nel primo quarto del secolo XV, i tentativi di ascesa sociale dei villani o il modo di vivere dei parassiti che speculavano sulla ricchezza altrui. La riconferma di una struttura signorile, destinata nel giro di qualche decennio ad imporsi come forma politica di governo, si traduce in temi novellistici che puntualizzano la superiorità culturale della classe egemone rispetto a coloro la cui esclusione o sottomissione sociale (tematizzata nella novella III) si pone come più che necessaria e doverosa. La città, in questo caso, come il pubblico ideale delle terme, in sede introduttiva al libro, svolge la funzione duplice di protagonista e coro, soggetto e destinatario complice dell'azione comica. C'è come un movimento reale e illusorio, di una città che narra se stessa, che non può non far pensare ad un gioco teatrale.

Nella novella in esame si assiste ad una scena di vita quotidiana in un centro termale, ad una rappresentazione dei particolari ambientali e umani, ma anche ad una vicenda di beffa – come recita sinteticamente la rubrica – il cui svolgimento pone in opera personaggi mutuati dalla commedia latina, come il servo astuto, capace di inganni e azioni derisorie, per conto e in favore dei padroni giovani, ma pronto a incarnare passioni e idee ben aderenti al tempo in cui opera lo scrittore, e quindi trasformarsi in tipo. Ma al fondo dei suoi gesti e delle parole, si avverte un moderno gusto della sorpresa, dell'accentuazione verbale, una strategia dell'equivoco, su cui costruire una sapida scena di errori, che è poi il nucleo dilettevole della storia. Da questa discende il comico del discorso disteso sul rilievo coloristico del parlato, anzi del gergale in funzione di contumelia, che attiva meccanismi teatrali. Sermini contribuisce all'istituzione di un patrimonio semantico edonistico cui attingerà a piene mani il teatro del Rinascimento, coopera alla fondazione di una poetica del comico basata sulla varietà di piani espressivi, quale sarà ripresa da Machiavelli nel Prologo della *Clizia* («Ma volendo dilettere, è necessario muove-

re li spettatori a riso, il che non si può fare mantenendo il parlare grave e severo, perché le parole che fanno ridere sono o sciocche o iniuriose o amorose»). E profilo da commedia moderna, sia pure nutrita di succhi classici, è quello del protagonista, un giovane credulo e vanitoso che vive simulando un tenore di vita non suo, destinato per tali ragioni ad una beffa che porta già le insegne – nel primo quarto del Quattrocento – del comico bergsonianiano, ovvero di un riso come “castigo sociale”.

Siamo in presenza, con molte delle novelle serminiane, di soluzioni narrative prossime alla commedia, in forme e ritmi espressivi propri del parlato, in grado di rendere visibili sia le avventure del quotidiano sia il piacere della distanza. Non di spazio e tempo, che anzi si tratta di luoghi consueti all'esperienza di chi narra e di chi ascolta, di un presente nel narrato che ha il tono dell'invenzione e dell'immediatezza, come sottolineato dai dialoghi; ma del punto di vista dell'autore, beffardo e divertito, che s'identifica con l'atteggiamento del signore del bagno termale. Il quale si compiace, con posizione speculare a chi narra, di ascoltare il racconto della beffa compiuta su Bindaccino. Anche se, è opportuno notarlo, il personaggio in cui si proietta l'idea di una costruzione sapiente e derisoria dell'equivoco, controfigura del procedimento scrittoriale del narrante, è proprio il cuoco. A contatto con i materiali sporchi della cucina, come lo scrittore comico con certe forme nascoste e basse dell'esistenza, da portare in chiaro. Abili *pasticheurs* entrambi di materiali compositi, da assumere, prima di Pulci e Folengo, come vessillo di gioco e demistificazione.

Significativo poi, sul piano della diegesi, che l'uso narrativo dell'imperfetto, intercalato alle sequenze dialogiche, si disponga in forma di vera e propria didascalia. L'autore-regista cura la scena nei tratti di fondo e nei dettagli; focalizza la dinamica di azioni e comportamenti da cui si genera una serie di reazioni che portano il protagonista allo scacco definitivo dei suoi progetti. Bindaccino, nella sua sciocca vanità, presume di poter vivere da signore tramite sotterfugi, dando forza a gesti e forme dell'apparire, la cui futile illusorietà si fa condizione, in sé, di crudele e

comica derisione. I tratti con cui il narrante delinea il personaggio centrale nel suo entrare in scena sono quelli dello sciocco e vanitoso:

Costui era parlante pronto, e trasmettente, ma sentiva del gagnone. Sempre uno sparverino in pugno usava portare piuttosto per pompa che per uccellare. Ed avendo impresso l'uso e costumi del bagno, ove con larghe spese si vive; dato costui il pensiero di reggersi all'altrui spese, modi sapeva tenere, che il piú de' dí da mane a sera con altri desinava e cenava senza spendere di suo mai denajo, scusandosi che dalla casa di dí in dí aspettava denari, promettendo ristorare la brigata quando fossero venuti. E quando al bagno giogneva di nuovo persona, che atto li paresse da spendere, a lui subito s'accostava, dicendo: Ben siate venuto; bisognavi nulla? E davasi da fare procacciando stanza per lui e per li cavagli, con raccomandarlo all'oste, dicendo: Costui è un gentiluomo dabbene; fa' che tu il tratti alla pulita; poi diceva al forestiere: Volete voi cenare piú una cosa, ch'un'altra. Ditemi pur quello che vi gusta e lasciate provvedere a me, ch'í la farò nascere. E con tante profferte e dolci parole accoglieva costui, standoli sempre dattorno finch'era alloggiato, ajtando assettare ogni sua cosa, e tanto lo 'nfrascava, che necessario era con l'amico a cena rimanesse (p. 395).

Il gioco dei desideri, il risentimento dei giovani della brigata per i sotterfugi e le ambizioni improprie di Bindaccino, l'ideazione di una beffa impietosa e la sua organizzazione (attuata dal cuoco della stazione termale), mettono in forma una geometrica struttura teatrale. Il rapido svolgimento della vicenda, la presenza di un dialogo, che è ad un tempo indicazione attoriale e azione parlata, propone una commedia degli equivoci o degli errori che insiste sul lato grottesco della situazione, sul disvelamento e punizione della vanità del protagonista in sequenze di sapida *verve* comica:

il quale cuoco Venturello si chiamava [...]. A cui venne alle mani uno pajo di bracacce le quali al luogo comune ricetta de' digestiti cibi per servigiali piú tempo erano state a forbire molte bocche di volti che n'avevan bisogno; e poi per fracidezza gettate dietro alla cucina a caso, ove tutte le lavature di e pignatte e altre brodolote si gittiva, insuppate s'erano in questa mistura per modo che i due ventri ben cotti non erano

al dente sí teneri, quanto erano quelle insuppate brache in quello odorifero e tenero loto intrise. Di che Venturello, fatto l'avviso far quelle brache a Bindaccino in cambio di ventri mangiare, co' padroni s'intese; e dato l'ordine i padroni a buon'ora di buone vivande desinaro, facendo Bindaccino al signore del bagno a parole tenere, dicendo a Bindaccino: I' veggio che tu se' atto e sufficiente. La verità è che io vo' fare una bella ed onorata cena a tutti i bagnajuoli; e voglio che tu ne sia il proveditore, sí ch'io abbi onore [...]. E Venturello avendo provveduto a tempo [...] ed intesosi co' famegli; un Arrigo Tedesco (come era ordinato [...]) subito fu dritto; ed ordinato una suppa di quel brodo con molte speziarie e cacio grattato, accioché al primo non gli sapesse sí di brache, in uno stagnolo le brache e il mezzo ventricello misse [...] Bindaccino di gran volontà mangiava [...] (p. 396).

La scena oscillante fra parodia della golosità e dabbenagine del personaggio, raggiunge il suo apice in una trovata di impareggiabile vivacità, degna di versi di Folengo, di una scena di Aretino e per certi aspetti di Rabelais: il trovarsi in bocca, durante il pasto sempre piú difficile da ingoiare, il cordoncino delle brache:

Uno tratto accadde che uno gran boccone di brache in bocca si misse e volendo coi denti in due parti dividerlo, non poté, perché al trecciuolo delle brache s'era abbattuto, per modo che amendune le mani v'attaccò sicché il trecciuolo tutto ne venne; il qual vedendo disse: Che diavolo è questo? Venturello cuoco che ad altro non attendea, prese lo in mano e subito con viso turbato si volse a quello famiglio che gli fece la suppa gridando: Che rabbia hai tu fatto, Arrigo? di quale pignatto facestú la suppa? Arrigo disse, come s'era ordinato: Che so mi? I' trovato dui pignatti con ventri, i' misso uno spora l'altro e recai Bindaccino [...]. Disse Venturello: deh, Todesco magna sogna; che tu se' ubriaco! L'uno pignattello era col ventre e nell'altro era un paio di bracacce ch'io trovai in questo chiassaccio drieto [...]. E che sia vero, ecco i trecciuoli delle brache. E a Bindaccino e a tutta la brigata li mostrò, ove salvo per Bindaccino, le risa fur grandi. Or poi la sera, essendo tutta la brigata nel bagno, ove all'usato si sollazzava e godea, stando il signore [...] a parlamento, ne gionse Venturello ed al signore si richiamò d'Arrigo fameglio, d'uno pajo di brache ch'egli fatto a Bindaccino mangiare, ch'eran sue. Il signore, benché ogni cosa sapesse, fingendo, eser nuovo dimostrò e fessi dir forte la novella, per modo che tutti del bagno lo intesero [...]. Venturello

avendo con seco i trecciuoli e alcuno boccone di quelle brache tagliate, al signore e a tutta quella brigata quelle cose mostrò. Allora con gran risa il signore chiamò Bindaccino dicendo: È vero ciò che Venturello dice? Lui sforzandosi disse: E' fu quello gaglioffo d'Arrigo, ch'era ubriaco. Disse Arrigo: Gaglioffo ie? menti per tua gola. Tu gaglioffo mangia brache, non ie... Allora per tutto il bagno si levò un grido: Bindaccino mangia brache [...] e per tutto il bagno scopato colle brache in capo, dicendo: Divezzati di mangiar brache [...]. E Bindaccino vituperato, come fu notte, levò campo senza trombetta: che più al bagno non tornò (pp. 397-99).

Emergono delle scene novellistiche, personaggi dalla vitalità in espansione ai quali spetta la funzione di emarginare la fatuità del parassita riconfermando privilegi sociali e virtù d'ingegno della classe signorile, in grado di generare nuovi diletti e variazioni nel reale. Nella storia comunque si modula la possibilità di narrare e rappresentare destini umani. Il tema della beffa si colora di timbri di polemica sociale e tende all'affermazione di un mondo cosciente del proprio ruolo e delle funzioni guida depositate nella ricchezza e nell'ingegno.

L'esito riuscito della novella risiede in una felice intersezione di piani espressivi convocati sulla pagina: l'oralità viva del quotidiano affidata ad un dialogato mimico di forte intensità espressiva e la scrittura che riformula un accadimento della vita quotidiana mantenendo alta l'attenzione alla vivacità di gesti e detti proposti come indicatori comici della scena narrata. Peraltro, se c'è nelle novelle del Sermini un filo stilistico che attraversa molte sue pagine e le rende riconoscibili, stringendo l'operazione espressiva ad un programmato intento poetico di individuazione del reale e del meraviglioso (comico e grottesco) in esso rintracciabile, questo è dato dalla ricerca di un linguaggio variegato e icastico. Pronto per ciò ad assumere ora i modi del dialetto, ora del colore gergale e dell'espressivismo linguistico, ora della vivacità corale. In forme in cui l'aderenza al concreto e vario si trasforma, sul piano dello stile, in movimento di situazioni, in ritmo di fatti e parole con cui comporre storie dilette.

RINALDO RINALDI, <i>Bagni di Venere e Veneri al bagno. Dal giardino allegorico all'erotismo termale</i>	355
PAOLO ORVIETO, <i>Un tema di letteratura comparata: castelli, case, giardini come labirinti, luoghi di reclusione, di errore e d'incubo</i>	379
COMUNICAZIONI	
CLAUDIA BACILE DI CASTIGLIONE, <i>Luoghi e riti della villeggiatura in Virginia Woolf: tra autobiografia e narrativa</i>	411
NOVELLA BELLUCCI, <i>Il viaggiatore in villa. I Castelli romani nei libri di viaggio fra XVIII e XIX secolo</i>	431
ANDREA BRIGANTI, <i>L'altra villeggiatura di Julio Cortázar</i>	451
PAOLO BRIGANTI, <i>Le smanie di Ettore per la villeggiatura di Livia ovvero: Italo Svevo furioso per la moglie alle Terme di Salsomaggiore</i>	463
ELIDE CASALI, <i>Il galateo cristiano in villa</i>	477
FLORA DI LEGAMI, <i>Il bagno termale. Un diletto scenario di storie nel 'Novelliere' di Gentile Sermini</i>	485
VINCENZO DOLLA, <i>Un canzoniere tardo-cinquecentesco in chiave "ortolana": 'L'Ortolano' di Vincenzo Toraldo</i>	503
FILIPPO GRAZZINI, <i>Carteggiare in villa. L'Albergaccio (e altre proprietà) come dimora e come tema nelle lettere private di e a Machiavelli</i>	527
FRANCO LANZA, <i>Storia letteraria di villa Manin a Passariano</i>	549
VALERIO MARUCCI, <i>I bagni di Sacchetti. Note a 'Trecentonovelle', -xxvi e cxxxii</i>	555
EUGENIO RAGNI, <i>I 'Trastulli della villa' di Adriano Banchieri</i>	567
GIOVANNI RONCHINI, <i>La villeggiatura come introduzione ad una apocalisse postmoderna in 'Rimini' di Pier Vittorio Tondelli</i>	587