

Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes

a cura di
Anna Maria Cabrini
Alfonso D'Agostino

© 2019 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes
a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino

Prima edizione: dicembre 2019
ISBN cartaceo 978-88-5526-154-8

In copertina: Bibliothèque nationale de France, ms. Français 112, f. 239r.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

MAGIA, ILLUSIONE E FOLLIA NELLE NOVELLE SUGLI ARTISTI (DAL BOCCACCIO AL CINQUECENTO)^(*)

In una delle novelle piú significative e artisticamente piú riuscite del Quattrocento italiano, la *Novella del Grasso Legnaiuolo*, il protagonista è vittima di una beffa ordita da una brigata di artisti capeggiata da Filippo Brunelleschi, i quali riescono a fargli credere di essere un altro. La perdita della propria identità non è altro che la forma estrema di un tipo di racconto assai diffuso nella novellistica dal Boccaccio al Rinascimento: le beffe basate sul fatto che il beffato non sia piú capace di distinguere tra la realtà e l'illusione. Da tempo la critica ha rilevato che la scelta di un famoso artista, il Brunelleschi appunto, come protagonista della novella non è affatto casuale. Questo aspetto risulta particolarmente evidente nella versione della novella ad opera di Antonio Manetti che abbiamo scelto per la nostra analisi: essa è tramandata nel manoscritto autografo Naz. II.II.325 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, assieme, e senza soluzione di continuità, alla *Vita di Brunelleschi* dello stesso Manetti, e pertanto concepita come un documento "biografico".¹ La novella deve contribuire al culto del Brunelleschi, e la beffa ai danni del Grasso Legnaiuolo viene presentata come una delle sue opere, come una prova del suo ingegno e del potere dell'arte.² Possiamo in questa sede prescindere sia dalla complessissima storia della trasmissione della novella, di cui si contano ben nove versioni,³ sia dalla spinosa questione che riguarda il suo possibile nucleo storico, e concentrarci esclusivamente sulla dimensione tematica. Vorremmo infatti prendere spunto da questa novella per riflettere su un fenomeno caratteristico della novelli-

^(*) Ringrazio Sara Ferrilli (Zurigo) per l'attenta rilettura di questo saggio e i preziosi suggerimenti.

¹ Manetti, *Vita di Brunelleschi* (De Robertis/Tanturli) 1976 e Tanturli 2015.

² Vedi Ciccuto 2000 con bibliografia pregressa.

³ Vedi *Novella del Grasso Legnaiuolo* (Procaccioli).

stica italiana dal Boccaccio al Cinquecento: il legame che si costruisce tra il motivo dell'illusione e le arti figurative.

Per cogliere le implicazioni di questo nesso bisogna coinvolgere la vasta tradizione dei racconti sugli artisti.⁴ Nel loro classico studio *La leggenda dell'artista*,⁵ Ernst Kris e Otto Kurz (Kris–Kurz 1934) hanno dimostrato che i generi narrativi (la novella, ma anche gli aneddoti sugli artisti e i racconti biografici) occupano un posto centrale nella riflessione sulle arti figurative sin dall'Antichità classica. Analizzando da una parte un insieme molto vasto di fonti di tipo folklorico (miti, leggende, ecc.) appartenenti a culture talvolta molto distanti tra loro sia geograficamente che cronologicamente, e dall'altra testi canonici della tradizione occidentale, da Plinio a Vasari e oltre, Kurz e Kris hanno identificato un certo numero di elementi ricorrenti. Essi riflettono una profonda inquietudine e una radicale diffidenza nei riguardi della creazione artistica, considerata un atto di *hybris* in quanto imitazione della creazione divina, una ribellione contro l'ordine creato, e soprattutto una forma di magia che sostituisce alla realtà una sua ingannevole riproduzione, in altre parole: una illusione. Tale diffidenza va al di là del rimprovero, di matrice platonica, sulla confusione tra la realtà e la sua immagine, in quanto lo stesso potere creativo è sospetto. Gli artisti sono "accusati" non solo di ingannarci con un'illusione, ma anche di trasformare la realtà sconvolgendo l'ordine naturale della creazione. L'antichissima credenza antropologica nel potere delle immagini si riflette quindi in racconti che conferiscono all'artista un potere magico, tra cui quello di infondere vita alla sua opera, un motivo che condensa questa idea di una violazione delle leggi della natura.

Tale tema dell'artista mago è diffusissimo nella letteratura artistica e nelle biografie di artisti, ma compare anche nella novellistica. Esso è da subito cruciale in Boccaccio, primo autore di novelle a concedere uno spazio ai pittori (Watson 1984, Stewart 1986). Nel *Decameron*, infatti, esso è presente in tutte le novelle che vedono dei pittori come protagonisti: la novella di Giotto (VI 5), il ciclo di Calandrino (VIII 3; VIII 6; IX 3; IX 5) e la novella VIII 9. La novella di Giotto deve promuovere

⁴ Vedi l'ottima sintesi di Löhr 2011; per la novella italiana: Cottino Jones 1988, Cicuto 1989; risulta molto stimolante la raccolta di novelle italiane sugli artisti tradotte in tedesco da Floerke 1913.

⁵ Vedi anche Kris 1952.

l'artista dal punto di vista culturale e sociale. All'interno di quest'ottica trova spazio anche il tema dell'arte come illusione e, difatti, la presentazione di Giotto che precede il racconto vero e proprio lo celebra come il creatore di una seconda realtà:

[...] Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che piú a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote (*Decameron* [Fiorilla], VI 5.5-6).

Boccaccio si ispira a un passo pliniano che costituisce un vero e proprio *topos* della letteratura artistica:

Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse lin-teum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consumassem, aves timere debuerant (*Storia naturale*, XXXI 65-6).

Sulla scia di Plinio, Boccaccio identifica l'eccellenza dell'artista nella capacità di cancellare la frontiera tra la realtà e la sua rappresentazione e di conferire a quest'ultima una presenza e verosimiglianza tali da poter sostituire il reale con la sua immagine. Questo tema non è senza legami con il motivo dell'artista mago che conosce però in Boccaccio una rielaborazione profonda. Tale elogio dell'apparenza riceve infatti una sfumatura ironica e, anzi, viene ribaltato, dato che la novella invita a non fare affidamento sulle apparenze ma definisce l'arte figurativa come la capacità di trattare e di giudicare le illusioni. Del resto, Boccaccio individua come tratto precipuo dell'arte nuova di Giotto quello di non cercare il piacere degli occhi, ma di rivolgersi all'intelletto del fruitore. Il fruitore avveduto, di cui questa arte ha bisogno, sa infatti che essa si basa sulla padronanza della relazione tra apparenza e realtà. Quel che con-

ta non è piú la “facoltà magica” del pittore, ma l’esistenza di un pubblico capace di apprezzare un’opera figurativa senza soccombere all’illusione.

Possiamo dire che la nuova arte “gioca” con la realtà e l’illusione, ed è esattamente quello che faranno i pittori protagonisti di beffe nel *Decameron*: le quattro novelle che vedono protagonista Calandrino (VIII 3; VIII 6; IX 3; IX 5) e la novella VIII 9. I pittori beffatori ingannano chi è incapace di distinguere tra l’illusione e la realtà, proprio come il fruitore della pittura non avveduto, che non è capace di operare una distinzione tra le due dimensioni. Risulta notevole che queste beffe non vengano escogitate per favorire un convento amoroso o per scongiurare il pericolo che una tresca venga scoperta, come le altre beffe delle giornate VII-IX (Fontes-Baratto 1972), e neppure per motivi di vendetta (come nella novella della vedova e dello scolaro), ma risultino prive di utilità o finalità pratiche. Esse sono, per così dire, gratuite, e strutturate quasi come un gioco di cui bisogna scoprire le implicazioni. In tutte le beffe il gruppo dei beffatori si costruisce e si rafforza attraverso la punizione inflitta al beffato; la beffa diventa quindi “costitutiva” per il gruppo grazie all’affermazione di determinati valori (Holmes 2013). Nelle nostre novelle i pittori dimostrano un potere che consiste nella capacità di far credere qualcosa al beffato. La beffa risiede pertanto nell’arte dell’illusione e questo tratto la accomuna alle arti figurative e all’operato dei pittori creatori di illusioni e per questo rimproverati nel corso dei secoli. D’altronde, Boccaccio riversa nelle trame e negli elementi tematici delle novelle in questione frequenti allusioni alla leggenda dell’artista e alla sua “demonizzazione” come mago. Ad esempio, notiamo nella novella dell’eliotropia (VIII 3) il riferimento all’arte magica nonché il legame tra il tema dell’invisibilità e la creazione figurativa. Quando i beffatori fanno sparire simbolicamente Calandrino viene infatti riprodotta una variazione su un motivo molto diffuso: quello dell’artista che uccide il suo modello.

Che i beffatori riescano a far credere a Calandrino cose assolutamente impossibili rafforza il potenziale comico delle beffe e sottolinea il dislivello tra l’intelligenza dei beffatori e la stupidità del beffato, ma l’estrema inverosimiglianza rimanda anche al problema dell’artista che con la sua creazione viola l’ordine naturale. Risulta particolarmente interessante sotto questo aspetto la novella IX 3, in cui i beffatori fanno credere a Calandrino di essere incinto, poiché il rovesciamento dell’or-

dine naturale si collega in questo caso ad altri due aspetti della leggenda dell'artista: l'avvicinamento tra la creazione artistica e la procreazione, e l'idea che la creazione artistica sia contraria alla natura.

Torniamo un attimo all'eliotropia, che esemplifica assai bene il meccanismo di questo gruppo di novelle nel *Decameron* basate su un trattamento ironico della magia, che diventa un mero strumento di beffa. I pittori non sfruttano il potere magico dell'eliotropia, ma la credulità di Calandrino. Si manifesta d'altronde un contrasto comico tra la valenza della pietra, legata ad una lunga tradizione di alta cultura astrologica (Martinez 2003) e l'ottusità di Calandrino, che disattende completamente tale dimensione e vuole possedere l'eliotropia solo per rubare e arricchirsi. È quasi un contrappasso che il protagonista, incapace intellettualmente d'innalzarsi al di sopra della materialità, sia concretamente appesantito dalle molte pietre che ha raccolto (Krass 2015). Calandrino non si può affrancare dai suoi desideri tutti diretti verso oggetti materiali e soddisfazioni corporali (il sesso, la ricchezza, il cibo). Le beffe lo trascinano sempre verso il basso e verso le dimensioni più infime della corporalità.

Nella novella VIII 9 il beffato è un medico e anche qui, come nella novella VI 5 in cui Giotto affronta un giurista, i pittori sono contrapposti a un rappresentante della cultura universitaria, mentre nelle novelle di Calandrino anche il beffato possiede la qualifica di pittore. La sua ottusità implica in modo molto significativo anche l'incapacità di "leggere" le immagini. All'inizio della novella VIII 3, i beffatori scelgono Calandrino come vittima quando lo vedono assorto nella contemplazione prolungata di opere d'arte nella chiesa di San Giovanni, atteggiamento che palesa la sua mente passiva e ottusa:

[...] e per ventura trovandolo un dí nella chiesa di San Giovanni e veggendolo stare attento a riguardare le dipinture e gl'intagli del tabernaculo il quale è sopra l'altare della detta chiesa, non molto tempo davanti postovi, pensò essergli dato luogo e tempo alla sua intenzione (VIII 3.6).

La lettura delle immagini diventa il banco di prova di un nuovo tipo d'intelligenza (Land 2004, Ciccuto 2018). Possiamo pertanto dire che il pittore Calandrino rappresenta un'arte incapace di affrancarsi dalla sua dimensione materiale, mentre Bruno e Buffalmacco incarnano un nuovo tipo d'artista, in grado di padroneggiare i mezzi artistici con l'intelligenza.

*

Nelle beffe del *Decameron* la magia diventa un elemento psicologico in quanto essa serve a illustrare la credulità del beffato. Questo trattamento del tema scagiona l'arte dall'accusa di essere una forma di stregoneria; la natura comica della beffa e il suo registro volutamente basso producono un riso liberatorio, il quale permette di scongiurare la paura suscitata dalle immagini, un timore che ha antichissime radici antropologiche⁶ ma che è ben vivo anche nell'Italia del Trecento. Basti qui ricordare un famoso brano dei *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti relativo al ritrovamento di un'antica statua di Venere a Siena: dopo averla esposta in piazza, dove è ammirata da tutti per la sua perfezione, i senesi nel 1357 decidono infatti di rimuoverla e di distruggerla perché, a loro avviso, contemplare questo idolo pagano è causa di sfortuna per la città:

Avendo la terra [sc. Siena] moltissime avversità di guerra con Fiorentini e essendo nel consiglio ragunati il fiore de' loro cittadini, si levò uno cittadino e parlò sopra questa statua in questo tenore: «Signori cittadini, avendo considerato dapoi noi troviamo questa statua sempre siamo arrivati male, considerato quanto l'idolatria è proibita alla nostra fede, doviamo credere che tutte le aduersità noi abbiamo, Iddio ce le manda per li nostri errori [...]. Sono uno di quelli consiglieri essa si ponesse e tutta si lacerasse e spezzasse e mandasse a soppellire in sul terreno de' Fiorentini» (Ghiberti, *Commentarii* [Bartoli]: 109)

La credenza nel potere malefico della statua si manifesta anche nel fatto che i Senesi decidono di sotterrare i frammenti della statua in territorio fiorentino. Non è un caso che un artista come il Ghiberti, pioniere della raccolta di opere d'arte antiche scelte poi spesso come modello delle proprie opere, denunci questa forma di ostilità nei confronti dell'arte. Nel *Rosaio della Vita*, testo trecentesco già attribuito a Matteo de' Corsini, troviamo invece la variante "positiva" della leggenda riguardante l'artista mago e il potere magico delle immagini (*Rosaio della vita* [Polidori]: 15-6). Per illustrare la relazione tra la *sapientia* e la *prudentia*, si racconta di come Alberto Magno abbia fabbricato una statua capace di parlare; non vi riesce grazie ad un'«arte diabolica» o alla «necromanzia», ma grazie alla sua conoscenza degli influssi astrali. Un frate distrugge la statua

⁶ La pervasiva presenza di questi temi nella letteratura mediolatina e francese è documentata dalla ricchissima antologia curata e commentata da Burgio (Burgio 2001).

considerandola un idolo e, in seguito, se ne pente e chiede ad Alberto Magno di fabbricarne un'altra. Questi gli spiega che non potrà mai più riprodurre una tale statua, in quanto ha approfittato di una congiunzione astrale che non si ripeterà prima di trentamila anni. Anche se l'arte figurativa non è al centro del racconto, che si struttura intorno alla fama di mago attribuita ad Alberto Magno e al tema del sapere astrologico, risulta notevole che ad illustrare la capacità del teologo di manipolare la natura sia la creazione di un'opera di arte che cancella la frontiera tra natura e artificio. È inoltre assai interessante in questo contesto la distinzione tra sapienza e prudenza: Alberto Magno precisa infatti di non aver creato la statua in quanto teologo («non imparai questa scienza nell'ordine de' Frati»). L'arte non appartiene alla sapienza che è sapere divino, ma alla prudenza, definita come conoscenza delle «cose temporali». Essa pertanto è espressione di un sapere “razionale”, e la sua capacità di trasformare il reale appartiene alla nostra conoscenza del mondo e non implica alcuna dimensione sovranaturale.

Il racconto ricalca un motivo assai diffuso, quello del presunto legame tra gli artisti e la magia che può portare all'accusa di una loro alleanza o intesa con le forze diaboliche. Questo motivo conosce una riscrittura dissacrante e comica nella novella VIII 9 del *Decameron*,⁷ in cui i pittori beffatori si spacciano per esperti di arte magica, inventando un mondo complesso e fantastico che fa puntualmente allusione a superstizioni e credenze relative ai poteri magici, alla stregoneria ecc. (Menetti 1994). Falsi maestri di magia, i pittori di questa novella sono veri maestri di retorica; i loro ingegnosi racconti sulle notti di stregoneria e orge, conditi di inverosimiglianze, esagerazioni e dettagli fantasiosi, vanno ben al di là dello scopo pratico (ingannare l'ottuso medico Simone) e sono una divertita celebrazione del loro potere d'invenzione retorica, a riprova del postulato che presupponeva una sostanziale unità e parentela tra le arti, già alla base della novella di Giotto motteggiatore. Si nota d'altronde che la novella VII 9, che tratta esplicitamente dell'illusione visiva e dispiega una complessa riflessione sull'atto del vedere (Ruffini 2013), è priva di personaggi pittori. Ne possiamo dedurre che le beffe degli artisti non ruotano tanto intorno ad una dimensione propriamente “visiva”, quanto piuttosto intorno al tema della creatività artistica.

⁷ Su questa novella vedi l'esauriente analisi di Kirkham 1984.

*

Nelle numerose novelle che Sacchetti dedica agli artisti⁸ ritroviamo, tra gli altri personaggi pittori, il Giotto motteggiatore, ma anche un caso interessante di un “artista mago” che per ingannare la sua vittima non si serve della parola, ma agisce con gli strumenti dell’arte, creando un’illusione. Nella novella 191, Buffalmacco è allievo e assistente del pittore Tafo che lo convoca al lavoro il mattino molto presto e talvolta addirittura di notte. Per preservare il suo riposo notturno, Buffalmacco escogita la seguente beffa:

Di che un giorno se n’andò in una volta poco spazata, là dove prese circa a trenta *scarafaggi*; e trovato modo d’aver certe agora piccole e sottili et ancora certe candeluze di cera, nella camera sua in una piccola cassetina l’ebbe condotte; et aspettando fra l’altre una notte che Tafo cominciava a svegliarsi per chiamarlo, come l’ebbe sentito che in sul letto si recava a sedere, et egli trovava a uno a uno gli scarafaggi ficcando gli spilletti su le loro reni e su quelli le candeluze acconciando accese, gli mettea fuori delle fessure dell’uscio suo, mandandogli per la camera di Tafo (Sacchetti, *Trecento Novelle* [Zaccarello]: 489).

Il povero Tafo crede che gli scarafaggi siano di origine demoniaca e la giocosa invenzione di Buffalmacco viene addirittura “autenticata” da un prete, il quale conferma che si tratta a tutti gli effetti di demoni e che Tafo deve cambiare i suoi ritmi di lavoro per sfuggire alla persecuzione. Questa volta la beffa non è gratuita, ma ha uno scopo pratico. Il tema della rivalità tra maestro e allievo, molto diffuso nella letteratura artistica, assume la forma di uno scontro in cui, ancora una volta, il beffato è colui che non sa distinguere tra realtà e apparenze. Si noti inoltre che la beffa non si esaurisce con la risoluzione del conflitto iniziale, ma le conseguenze della punizione sono più gravi: da quel momento in poi Tafo vive nel terrore dei demoni, non riesce a tornare alla normalità e finisce con l’abbandonare la sua casa.

*

⁸ Simon 1993, Zaccarello 2009, su Sacchetti e l’arte figurativa, vedi anche Battaglia Ricci 1990.

Antonio Manetti nella *Novella del Grasso Legnaiuolo* raccoglie l'eredità della beffa boccacciana e la piega a una nuova finalità: l'esaltazione dell'arte figurativa come opera dell'ingegno. Se in Boccaccio e Sacchetti i pittori come Buffalmacco sono personaggi comici, non solo smaliziati e maliziosi, ma spesso anche pigri, mangiatori ecc. (e questa dimensione comica si reverbera in parte anche sull'eroico fondatore dell'arte moderna, Giotto), il Brunelleschi della *Novella del Grasso Legnaiuolo* ha piuttosto i tratti del filosofo. Brunelleschi non è soltanto il "direttore d'orchestra" di questa beffa, ma è anche colui che l'ha ideata. Ideazione e realizzazione materiale sono, si noterà, le due dimensioni che nella riflessione quattrocentesca concorrono nella definizione dell'atto della creazione artistica in contrapposizione alla sua tradizionale svalutazione come attività manuale.⁹ Brunelleschi è l'architetto di una burla complessa e di difficile realizzazione; si potrebbe dire che si tratta di un'impresa impossibile come la costruzione della cupola (Rochon 1975, Borsellino 1983). Come nelle novelle di Calandrino, anche il beffato è un artista che incarna pertanto una concezione superata dell'arte, ancorata all'aspetto dell'abilità manuale e priva dello spessore intellettuale della nuova arte. Va però notato nel caso del Grasso i beffatori non sfruttano la rozzezza della vittima. Il Grasso non è né stupido né ingenuo. Non viene punito per la sua ottusità, ma è l'esecutore involontario di uno scherzo filosofico volto a dimostrare che una realtà costruita può essere altrettanto "vera" come quella in cui viviamo. Si noti d'altronde che qui l'umiliazione del beffato non implica, come per Calandrino, una degradazione verso il basso corporeo, ma una punizione interamente "psicologica". Il centro tematico si sposta dagli elementi solitamente dominanti nelle beffe – la coesione del gruppo di beffatori e l'umiliazione/punizione del beffato – verso il tema stesso dell'illusione.

Anche se Brunelleschi viene celebrato come l'"architetto" sapiente di uno scherzo dall'esecuzione assai complessa, in realtà la beffa gli sfugge parzialmente di mano poiché essa produce un effetto che va ben al di là del previsto. Il Grasso ne esce profondamente scosso e destabilizzato. La novella spinge il tema dell'illusione fino a un limite estremo e affronta una questione sorprendentemente moderna: quella della perdita dell'identità. Il motivo folkloristico del *Doppelgänger* in cui il racconto affonda le sue radici viene spogliato di ogni dimensione magica per ce-

⁹ Sui legami tra la novella e la teoria artistica, vedi ad esempio Rochon 1975.

dere il campo a una problematica di natura interamente psicologica, incentrata sul dramma mentale del protagonista (Lanza 1990). Il Grasso perde la certezza della realtà fino al punto estremo di dubitare della propria identità. Tutti i tentativi del Grasso di riconquistare tale certezza, interrogando e ascoltando gli altri, falliscono; la realtà diventa un labirinto da cui non si può sfuggire e in cui verità e illusione sono impossibili da distinguere. La novella realizza così pienamente una dimensione che in Boccaccio era presente in modo sotterraneo: il gioco su realtà e apparenza diventa una riflessione sul rapporto tra ragione e follia. Questo tema viene sviluppato in modo quasi pirandelliano: il soggetto, l'Io, esiste solo attraverso lo sguardo degli altri, e l'identità viene smascherata come una costruzione sociale. Il soggetto si dissolve e la perdita d'identità sfocia nella follia.

*

La follia diventa un perno tematico esplicito delle novelle sugli artisti del Lasca,¹⁰ un fenomeno che avviene però al prezzo di una banalizzazione. Michel Plaisance ha fatto notare che nella beffa del Cinquecento in generale, e nel Lasca in particolare, l'attenzione si sposta dai beffatori al beffato e che le novelle indulgono sul danno che i beffati subiscono, spesso grave e permanente (Plaisance 2005). Tra i danni più frequenti figura, oltre al castigo fisico e all'esclusione dalla città, la follia. Nel Lasca il tema dell'illusione che può portare alla follia non convoglia più né un dubbio filosofico né una riflessione sull'immagine, ma la follia è solo la forma estrema dell'umiliazione inflitta al beffato. Nelle trame delle beffe che vedono protagonisti degli artisti il centro tematico si sposta dall'ingegno palesato nell'allestimento della beffa e dal comico che scaturisce dalla credulità, verso la relazione tra beffatori e beffati, strutturata come un rapporto di dominazione e di violenza. Se nella *Novella del Grasso* la follia viene illustrata nella sua complessa genesi tra lo sguardo introspettivo dell'Io e lo sguardo degli altri, in Lasca la follia non è più un fatto mentale, ma un'esclusione dalla società, un mero meccanismo punitivo: si tratta di far impazzire qualcuno per punirlo e/o di decretarlo folle (Plaisance 1981).

Del resto il Lasca, autore dai toni tetri, svela lo sfondo di violenza inerente al tema dell'illusione spingendolo alle sue estreme conseguenze

¹⁰ Sul Lasca vedi l'importante contributo di Dubard de Gaillarbois 2013.

nella novella della terza Cena, in cui la beffa consiste nel simulare la morte del protagonista Manente. Ad annientarlo (per non dire “ucciderlo”) in questo modo è lo stesso potere politico poiché l’artefice della beffa è Lorenzo de’ Medici il quale, tra le altre cose, fa imprigionare il Manente nel suo palazzo. Non potrebbe essere più evidente il fatto che la beffa sia l’espressione di un rapporto di dominazione.

In tre novelle delle *Cene* troviamo un gruppo di beffatori artisti capeggiato dallo Scheggia. Nella novella II 4 essi si burlano di un “berrettaio” che vuole sedurre una vedova e a cui consigliano l’impiego di mezzi magici per riuscire nell’impresa. In questa riscrittura della novella VIII 9 del *Decameron* il danno per il beffato è essenzialmente economico; compare, tuttavia, anche una denigrazione del personaggio e il suo trascinarsi nella dimensione del “basso corporeo”, realizzato qui in modo drastico poiché egli si ricopre delle sue stesse feci; e i pittori beffatori gli dicono che puzza così tanto che anche Cimabue, notoriamente cieco, sarebbe in grado di “vederlo” (Grazzini, *Cene* [Bruscaqli], II 4.45). L’allusione trivialmente scatologica alla questione della sinestesia e il giudizio negativo su Cimabue, pittore della vecchia scuola, dimostrano che la pittura è diventata un elemento qualsiasi della cronaca e della memoria municipale.

Nella terza novella della prima Cena, gli artisti riescono a far considerare la loro vittima come pazza. Il beffato non riesce a far valere le sue ragioni e alla fine lascia la città; questo finale ricorda quello della *Novella del Grasso* in cui il protagonista, profondamente sconvolto e umiliato, alla fine decide di abbandonare Firenze e di autoesiliarsi in Ungheria. Nella novella II 6 il battiloro (artigiano che lavora i metalli preziosi battendoli per ridurli in lamine o foglie sottilissime) Guasparri è vittima di una beffa ordita dallo Scheggia e dallo scultore Pilucca. Come nella novella del Sacchetti, gli artisti beffatori creano “opere d’arte” per far paura al Guasparri con demoni e apparizioni di morti. Al danno economico, consueto nelle beffe, si aggiunge un danno simbolico: come Tafo nella novella di Sacchetti, il protagonista abbandona alla fine la sua casa. In questa novella il Lasca rimanda esplicitamente ai modelli delle beffe degli artisti; burlandosi della loro vittima i beffatori gli dicono di non «fare Calandrini o Grassi legnaioli» (§ 30). La lessicalizzazione dimostra che la beffa ordita da artisti è ormai uno schema narrativo consolidato, quasi un luogo comune. La configurazione dei personaggi in questa novella potrebbe ricordare l’opposizione presente nelle novelle

di Calandrino e del Grasso Legnaiuolo, ossia quella tra l'artista artigiano e l'artista intellettuale, ma in realtà gli artisti beffatori del Lasca sono personaggi grossolani e socialmente marginali, per non dire parassiti.

È folle colui che viene decretato tale dalla società. Lo rivela con nettezza la novella I 8, che si basa su una sorprendente variazione del binomio che coinvolge arte e follia. Un abate «lombardo» visita il cantiere di Michelangelo alla Biblioteca Laurenziana e le statue nella sagrestia di San Lorenzo ed esprime su entrambi gli insiemi artistici un giudizio sprezzante. Il Tasso (si tratta dell'intagliatore e architetto Giovanni Battista del Tasso, morto nel 1555), che gli aveva permesso di accedere ai cantieri, si associa allora con altri artisti, il Piloto e il Tribolo, per far passare l'abate per pazzo. Non si tratta di una beffa, ma di una semplice e brutale punizione accompagnata del resto da violenze fisiche. Il conflitto ruota da una parte intorno all'orgoglio municipale, dato che viene punito uno straniero incapace di capire la grandezza dell'arte fiorentina (egli sostiene, fra le altre cose, che la cupola di Norcia sia più bella del cupolone del Brunelleschi, simbolo *par excellence* della grandezza fiorentina – § 9). Dall'altro lato, la novella è incentrata sull'affermazione dello statuto sociale dell'artista: l'uomo di Chiesa non è in grado di salvarsi grazie alla sua posizione sociale e, al contrario, viene umiliato da degli artisti. L'affermazione sociale dell'artista non si realizza più attraverso la manifestazione del suo ingegno, ma mediante quella del suo "potere", come del resto dimostra il fatto che in conclusione della novella vi sia la legittimazione dell'autorità politica nella persona dello stesso Ippolito Medici che "approva" la punizione del chierico. I tre artisti protagonisti della novella formano un gruppo di rango più elevato rispetto a quello che fa capo allo Scheggia. Nelle novelle, tuttavia, non appaiono come creatori ingegnosi; ritroviamo gli stessi Tasso, Tribolo e Piloto come aiutanti secondari di una beffa dove fabbricano un pupazzo (II 7.25) per incutere paura al beffato. Anche questa beffa si conclude con l'annientamento simbolico del beffato che, impazzito dalla paura, lascia Firenze senza mai più ricomparire.

*

Il legame tra arte figurativa, ingegno e padronanza dell'illusione si è allentato se non addirittura spezzato. Gli artisti della novellistica, beffatori come gli altri, non sono più definiti attraverso la loro padronanza delle apparenze e delle immagini. Lo dimostra anche una novella del Fortini

con la quale possiamo chiudere il nostro percorso. In essa il tema da cui siamo partiti viene rovesciato, poiché vi si narra di un pittore che non sa distinguere tra apparenza e realtà. Si tratta del pittore senese Giacomo Pacchiarotti (1474-1540), artista di un certo rilievo nella prima metà del Cinquecento, che collaborò tra l'altro con il Pinturicchio, ma non è la sua opera pittorica a essere al centro del racconto. Questa novella storica ruota infatti attorno alla partecipazione del protagonista a un tentativo di sedizione a Siena, che viene condannato dal Fortini senza riserve. Pacchiarotti aderisce alla ribellione perché presume di poter diventare ricco e potente e Fortini lo biasima con parole durissime, qualificandolo come matto, sciocco, ecc. Risulta evidente che il giudizio negativo sulla sommossa viene trasferito al protagonista, contraddistinto da una bestialità alla quale si uniscono la stupidità, la presunzione e l'immoralità. È tuttavia interessante riflettere sulla sua «sciocchezza» e notare come essa si esprima mediante una sostanziale incapacità di capire le immagini e di distinguere tra esse e la realtà. Questo motivo riceve una particolare enfasi perché esso viene posto in apertura del racconto:

[...] pensando lo sciocco che li uomini sieno come le figure dipinte, quali egli sovente ne li suoi penzieri dipingeva, o voliamo dire quelle che col pennello faceva. Il matto aveva fatto in una sua stanza, a modo di senato, una risedensia e depinto da torno a le facce dimolti populi, nel mezzo a quelli a modo di prencipe sedeva. E standosi ivi in tribunale, faceva con le sue pitture lunghi e alti parlamenti. Ed era lo sciocco di tal cosa cotanto impazito che gli pareva che quelle figure li rispondesseno e come vero patrone lo reverisseno; così stava lo sciocco, felicissimo prencipe mentre che in quel senato dimorava (Fortini, *Piacevoli e amorse notti* [Mauriello]: 431).¹¹

Il seguito della novella appartiene alla dimensione politica: la “disintegrazione” del protagonista, che viene umiliato in svariati modi fino a perdere il senno e la sua casa, è una conseguenza del suo coinvolgimento nella ribellione e non riguarda il suo statuto di artista. Risulta tuttavia notevole che l'elemento da cui scaturisce l'azione sia il cattivo uso delle immagini: il pittore si comporta con le figure dipinte come se esse fossero persone, e finisce col credere che la contemplazione dei ritratti possa trasformarlo in un principe, come loro. Si tratta di un'ironica allusione al valore esemplare ed educativo attribuito, nella cultura tardome-

¹¹ Mauriello 2005 menziona la novella, ma non si sofferma su quest'aspetto.

dievale e rinascimentale, alle pitture e specialmente al ritratto (per Siena basti ricordare i ritratti di uomini famosi ad opera di Taddeo Bartoli nel Palazzo Pubblico). Il brano citato mobilita anche un altro fondamentale *topos* della leggenda dell'artista, ovvero la possibilità che il ritratto o la statua possano parlare perché è l'artista stesso a infondere loro la vita, un *topos* che abbiamo già incontrato a proposito di Alberto Magno, ma per il quale si potrebbe ovviamente anche ricordare almeno la Laura ritratta da Simone Martini (RVF 78). Nella novella il timore che l'immagine possa trasformarsi in un essere vivente è ricondotto esclusivamente alla fantasia del protagonista: egli infatti si convince che le immagini gli parlino. Questa illusione non costituisce più la manifestazione del fascino dell'immagine, ma è l'espressione della sua follia. Più che di una vera pazzia, si tratta però di ignoranza e farneticazione. Il motivo ha perso il suo spessore: l'immagine non causa la "follia", ma la sciocchezza del protagonista lo mette nella condizione di confondere le immagini e la realtà. Per ritrovare una vera inquietudine davanti alle rappresentazioni figurative, capaci di condurre alla perdita della ragione, bisognerà invece aspettare i tempi moderni, il Romanticismo e oltre.

Johannes Bartuschat
(Universität Zurich)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Fiorilla) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla, Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Burgio 2001 = Eugenio Burgio, *Racconti di immagini, Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Floerke 1913 = *Die fünfundsiebzig italienischen Künstlernovellen der Renaissance*, gesammelt, übersetzt, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Hanns Floerke, München und Leipzig, G. Müller, 1913.
- Fortini, *Piacevoli e amoroze notti* (Mauriello) = Pietro Fortini, *Le piacevoli e amoroze notti de' novizi*, a cura di Adriana Mauriello, Roma, Salerno Editrice, 1995.
- Ghiberti, *Commentarii* (Bartoli) = Lorenzo Ghiberti, *I commentarii* (*Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, II, I, 333), introduzione e cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti, 1998.
- Grazzini, *Cene* (Bruscagli) = Anton Francesco Grazzini (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno Editrice, 1976.
- Manetti, *Vita di Brunelleschi* (De Robertis / Tanturli) = Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*: preceduta da *La novella del Grasso*, a cura di Domenico De Robertis e Giuliano Tanturli, Milano, Il Polifilo, 1976.
- La novella del Grasso Legnaiuolo* (Procaccioli) = *Novella del Grasso Legnaiuolo*, a cura di Paolo Procaccioli, Parma, Guanda, 1990.
- Plinio il Vecchio, *Storia delle arti antiche*, a cura di S. Ferri e M. Harari, Milano, Rizzoli, 2000.
- Rosaio della vita* (Polidori) = *Il Rosaio della vita. Trattato morale attribuito a Matteo de' Corsi e composto nel MCCCLXXIII*, a cura di Luigi-Filippo Polidori, Firenze, Società poligrafica italiana, 1845.
- Sacchetti, *Trecento Novelle* (Zaccarello) = Franco Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Sismel, 2014.

LETTERATURA SECONDARIA

- Ascoli 2016 = Albert R. Ascoli, *The History of a Story: Manetti's "La Novella del Grasso Legnaiuolo"*, in *Rituals of Politics and Culture in Early Modern Europe: Essays in Honour of Edward Muir*, Toronto, Centre of Reformation and Renaissance Studies, 2016: 211-34.

- Battaglia Ricci 1990 = Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, 1990.
- Blanco Jiménez 1999 = José Blanco Jiménez, *Filippo di Ser Brunellesco tra la Novella del Grasso Legnaiuolo e le spicciolate fiorentine del '400*, «Critica letteraria» 27, n. 102 (1999): 3-50.
- Borsellino 1983 = Nino Borsellino, *L'architetto e il legnaiuolo. La prospettiva incrociata nella "Novella del Grasso"*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. III: *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Firenze, Olschki, 1983: 283-95.
- Ciccuto 1989 = Marcello Ciccuto, *Il novelliere "en artiste": strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in *La novella italiana: Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989. vol. 2, 771-793 (di nuovo in Idem, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990: 113-55).
- Ciccuto 2000 = Marcello Ciccuto, *La novella come forma della cultura visiva: il caso del «Grasso legnaiuolo»*, in Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a cura di), *Favole, parabole, storie. La forma della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2000: 379-88.
- Ciccuto 2018 = Marcello Ciccuto, *Le novelle d'artista in Boccaccio: per una storia narrativa del visibile*, in «Carte Romanze» 6 (2018): 199-210.
- Cottino Jones 1988 = Marga Cottino Jones, *La novellistica e le arti figurative*, in Antonio Franceschetti (a cura di), *Letteratura italiana e arti figurative: atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, vol. II, Firenze, Olschki, 1988: 525-34.
- Dubard de Gaillarbois 2013 = Frédérique Dubard de Gaillarbois, *De la «beffa» considérée comme l'un des beaux-arts ou l'inquiétante esthétique de Lasca*, in «ELCI (Equipe littérature et culture italiennes. La Rivista» 0 (2013) [<https://etudesitaliennes.hypotheses.org/files/2016/02/Dubard-.pdf>]
- Fontes-Baratto 1972 = Anna Fontes-Baratto, *Le thème de la beffa dans le «Décaméron»*, in André Rochon et alii (eds.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. 1, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972: 11- 44.
- Gilbert 1999 = Creighton Gilbert, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in Vittore Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999: 145-63.
- Holmes 2013 = Olivia Holmes, *Trial by Beffa: Retributive Justice and In-Group Formation in Day Eight*, «Annali di Italianistica» 31 (2013): 355-380.
- Kirkham 1984 = Victoria Kirkham, *Painters at Play on the Judgement Day (Dec. VIII, 9)*, «Studi sul Boccaccio» 14 (1983-84): 256-77.
- Krass 2015 = Urte Krass, *Der Stein und die Weisen. Reflexionen über Kunst und Künstlerberuf in Boccaccios «Decameron» VIII.3 und in Cenninis «Libro dell'arte»*,

- in: Gerhard Wolf (Hg.), *Bild, Ding, Kunst*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2015: 39-50.
- Kris 1952 = Ernst Kris, *The Image of the Artist*, in Idem, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, International Universities Press, 1952: 64-86.
- Kris–Kurz 1934 = Ernst Kris–Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien, Krystal, 1934 [trad. ital: *La leggenda dell'artista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998³].
- Land 2004 = Norman E. Land, *Calandrino as a viewer*, «Source: Notes in the History of Art», 23/4 (2004): 1-6.
- Lanza 1990 = Antonio Lanza, *Il tema dello sdoppiamento della personalità nella narrativa del primo Rinascimento*, «La Rassegna della letteratura italiana», 94 (1990): 86-98.
- Löhr 2011 = Wolf-Dietrich Löhr, *Gaukler, Phantasten und Philosophen. Das Bild des Künstlers in Anekdoten des 14. und 15. Jahrhunderts*, in *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, 1.10.2011-8.01.2012*, München, Hirmer, 2011: 58-69.
- Martinez 2003 = Ronald L. Martinez, *Calandrino and the Powers of the Stone: Rhetoric, Belief, and the Progress of Ingegno in Decameron VIII.3*, «*Heliotropia. An Online Journal of Research to Boccaccio Scholars*», 1/1 (2003) [<https://scholarworks.umass.edu/heliotropia/vol1/iss1/1/>].
- Mauriello 2005 = Adriana Mauriello, *Artisti e beffe in alcune novelle del '500 (Lasca, Doni, Fortini)*, «Letteratura e arte» 3 (2005): 81-91.
- Menetti 1994 = Elisabetta Menetti, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, Clueb, 1994.
- Plaisance 1981 = Michel Plaisance, *La folie comme marquage et moyen d'exclusion dans la nouvelle florentine du XV^eème siècle*, in Augustin Redondo / André Rochon (eds.), *Les visages de la folie (1500-1650): domaine hispano-italien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981: 23-32.
- Plaisance 2005 = Michel Plaisance, *La structure de la "beffa" dans les "Cene" d'Antonfrancesco Grazzini*, in Idem, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2005: 135-89.
- Rochon 1975 = André Rochon, *Une date importante dans l'histoire de la beffa: «La nouvelle du Grasso Legnaiuolo»*, in André Rochon et alii (eds.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. 2, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975 : 211-376.
- Ruffini 2013 = Marco Ruffini, *Boccaccio e l'immagine mimetica*, «Critica del testo», 16/3 (2013): 307-22.
- Simon 1993 = Anita Simon, *Letteratura e arte figurative: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 105/1 (1993): 443-97.

- Stewart 1986 = Pamela D. Stewart, *L'inganno delle apparenze: Giotto e Forese*, in Eadem, *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986: 83-102.
- Tanturli 2015 = Giuliano Tanturli, *Sulla vita di Filippo Brunelleschi scritta da Antonio Manetti*, in Monica Visioli (ed.), *La biografia d'artista tra arte e letteratura*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2015: 23-48.
- Watson 1984 = Paul F. Watson, *The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence*, «Modern Language Notes» 99 (1984): 43-64.
- Zaccarello 2009 = Michelangelo Zaccarello, *Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nelle «Trecento Novelle» di Franco Sacchetti*, «Italianistica» 38 (2009): 129-40.

INDICE GENERALE

Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, <i>Presentazione</i>	3
Claude Cazalé Bérard, <i>Il libro delle delizie di Yosef Ibn Zabara</i>	11
Luca Sacchi, <i>A denti stretti: le tenebre del desiderio di Jean Paulus</i>	37
Cristina Zampese, « <i>In tanta mattezza</i> ». <i>Semantica delle alterazioni mentali nel Decameron</i>	55
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>Boccaccio e la «matta bestialità»</i>	73
Johannes Bartuschat, <i>Magia, illusione e follia nelle novelle sugli artisti (dal Boccaccio al Cinquecento)</i>	91
Anna Maria Cabrini, « <i>Una gabbia di pazzzi</i> ». <i>Deliri d'amore e altra follia nelle Novelle di Matteo Bandello</i>	109
Giuseppe Polimeni, <i>Conche, conchette, secchie, secchiette, mastelle, mastellette</i> . <i>La pazzia e i suoi discorsi nelle Piacevoli notti di Straparola</i>	133
Sandra Carapezza, <i>L'amore furioso negli scritti sul Decameron di Sansovino</i>	153
Antonio Gargano, <i>Amore e follia nella novella cervantina El celoso extremeño</i>	173
Maria Rosso, <i>Malinconia e alienazione amorosa in quattro Novelle esemplari di Cervantes</i>	193