

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Ai confini della novellistica: ‘Il Paradiso degli Alberti’ di Giovanni Gherardi da Prato

Oreste Lippolis

1. Come stabilito da una lunga tradizione di studi, *Il Paradiso degli Alberti* è l'ultima opera, incompiuta, del notaio Giovanni Gherardi da Prato. Si tratta di una costruzione composita e stratificata, tanto che ancora oggi non può ritenersi archiviato il dibattito, aperto da Wesselofsky nel 1867, sul genere al quale vada ascritta questa raccolta novellistica.¹ Nel suo complesso organismo, infatti, essa intreccia e talvolta giustappone modalità di rappresentazione proprie alla visione allegorica, al “romanzo” autobiografico e al libro di ricordi, insieme a contenuti specifici del trattato speculativo e dell'esposizione dottrinale.

Sull'intreccio di generi tanto diversi Gherardi tenta la costruzione di uno spazio letterario, forse allora ancora inedito nella letteratura volgare, nel quale si rappresentano, come filtrati attraverso il ricordo autobiografico, gli incontri conviviali di alcuni celebri Maestri del secondo Trecento (Luigi Marsili e Coluccio Salutati, Biagio Pelacani, Marsilio di Santa Sofia, il musicista Francesco Landini) con importanti personalità pubbliche della Firenze del tempo. Gli incontri di questi uomini eccellenti sono animati dalle dotte esposizioni dei Maestri e allietati dalla narrazione di novelle (nove sono quelle riportate nell'unico manoscritto a noi giunto con lacune).

Lo spazio letterario che Gherardi da Prato costruisce nel suo *Paradiso* disegna le linee di un orizzonte sostanzialmente aperto. Nel corso della narrazione, luoghi, azioni e situazioni sono in costante trasformazione. Ciò avviene sulla spinta di sollecitazioni che, provenienti dall'esterno del quadro rappresentato, si innestano di volta in volta in esso generando le felici occasioni conviviali e i nobili incontri che costituiscono materia dell'opera.

Già ad una prima ricognizione degli ambienti che ospitano le discussioni del *Paradiso* appare evidente la varietà degli scenari approntati dall'autore. Il libro I è interamente occupato da una visione allegorico-morale con forti riferimenti danteschi, una navigazione immaginaria verso il centro del Mediterraneo, passando per Creta ed approdando a Cipro, luogo di una estenuante (almeno per il lettore) visita al teatro della reggia di Venere. La vera e propria azione narrativa si inaugura solo con il Libro II, che si apre sul crinale appenninico, spartiacque tra Toscana e Romagna, per poi scendere sui prati di Campaldino e ancora risalire alla dimora dei Conti di Poppi.

¹ Per un resoconto dettagliato della stratificazione degli studi sul *Paradiso degli Alberti*, con una sintesi aggiornata dello stato della ricerca e dei diversi fronti di discussione ancora aperti, si veda il prezioso contributo di E. GUERRIERI, *Preliminari sul Paradiso degli Alberti. Il genere, la struttura, le novelle*, in «Interpres», n°11, anno 2007, pp. 40-76.

Il libro III trasporta l'azione nel contesto urbano, prima nella residenza del cancelliere Salutati e poi nella dimora cittadina della famiglia Alberti, dove si progetta, per l'indomani, la visita al "Paradiso", villa di Antonio Alberti costruita di là d'Arno, appena oltre i confini della città.

È solo a partire dal Libro III inoltrato, dunque, che l'erratica cornice narrativa raggiunge il luogo della sua stabilizzazione, acquista le condizioni che le permetterebbero di riprodurre l'architettura del grande modello boccacciano. Tuttavia, neanche gli ambienti del Paradiso, con il tipico giardino, i dialoghi, le dotte disquisizioni e le novelle che vi si narrano, si configurano come luogo chiuso, spazio separato dal contesto esterno, una vera "cornice" in senso proprio.

I confini che dovrebbero delimitare lo spazio narrativo del *Paradiso* sono, invece, regolarmente attraversati da personaggi che provengono dall'esterno, transitano in esso, conquistano per qualche tempo la piena visibilità della ribalta per poi uscire dal cono percettivo del narratore e del lettore. Essi abbandonano silenziosamente la scena o forse si installano in ombra ai suoi margini. Insieme ai celebri Maestri, sempre al centro della scena, questi nobili avventori sono ancora figure del tutto riconoscibili, apparizioni concrete che l'autore evoca dal vivo della storia politica fiorentina degli ultimi decenni del Trecento. Si tratta di figure le cui credenziali sono già tutte contenute nei ruoli pubblici che essi hanno svolto, tanto noti ai lettori che al Gherardi, di norma prodigo di particolari e dettagli fino alla saturazione della pagina; in questo caso basta appena pronunciarne i nomi per giustificare la presenza.

Questa contiguità tra spazio storico rivissuto nella memoria e spazio letterario è uno dei tratti salienti del *Paradiso*, un elemento che la cornice narrativa non attenua, anzi favorisce. Ma si tratta anche di un carattere ambiguo che andrà indagato più a fondo.

2. È, infatti, oltre questa seconda cerchia di personaggi che si deve cercare un tratto peculiare dell'opera, in quella schiera indefinita, anonima ma folta, di figure che sembrano muoversi alle spalle dei maestri e degli uomini pubblici mentre questi sono impegnati nelle loro conversazioni. Questo spazio liminare si intuisce popolato da un'umanità varia e assorta che nel *Paradiso* spesso non accede alla parola, ma che risulta essenziale nella celebrazione di quella specie di festa del sapere che il Gherardi mette al centro della sua rappresentazione. Solo di rado e di scorcio al lettore è dato cogliere frammenti d'immagini che si staccano da questo pubblico anonimo. Così accade, ad esempio, durante il primo raduno al Paradiso, quando «mentre che queste cose si si facieno, vengo dentro al giardino una lietissima e gioconda compagnia di legiadre e bellissime donne, sendo dinanzi da lloro molte vezzose e angeliche pulcellette e in compagnia di loro legiadriissimi

giovenetti. E fatto reverente salutatione prima a' tanto famosi maestri e susseguentemente a ciascuno, da lloro furono lietamente vedute e accettate».²

Poco oltre si scopre però che questa festevole compagnia non basta a chiudere il cerchio dei presenti; alle loro spalle si scorgono ancora altre figure:

[...] era nel luogo molte reverende matrone e padri venerabili per altorità, i quali i loro figliuoli con somma dilezione raguardavano, parendo loro, essendo in quel luogo, dovere ellino per singulare memoria sempre doversene ricordare. E di tanto molti di quelli che a vedere stavano s'acorgeno.³

È la descrizione di un incrocio di prospettive e di sguardi che apre uno squarcio, presto richiuso, sulla zona più marginale della rappresentazione gherardiana. Nello svolgimento dell'opera nessuna altra conoscenza sarà fornita ai lettori riguardo questo anonimo uditorio, se non il fatto che si tratta di "cittadini". Bisogna dunque immaginare che nella primavera edenica del *Paradiso*, i colloqui e le narrazioni che vi si svolgono, dalla pianura di Certomondo alla villa degli Alberti, sono come offerti a un pubblico fantomatico, un' eletta cittadinanza accorsa alla teatrale messa in scena di uno spettacolo della conoscenza e del diletto.

Si tratta di una messa in scena che si struttura nella tensione tra due poli: quello alto delle dotte esposizioni dei Maestri e quello basso della sapienza popolare racchiusa nel patrimonio novellistico. Questo secondo livello, basso, fornisce all'autore un pubblico potenziale, mentre il livello alto dovrebbe dettare le linee guida dell'interpretazione e fissare i nuclei concettuali attorno ai quali dovrà ruotare anche la fruizione dei racconti.

Tuttavia, un rapido sguardo alle novelle contenute nell'opera permette già di anticipare che, nella tensione tra intento educativo (in piena sintonia con la lezione di Luigi Marsili, personaggio con un ruolo essenziale nel *Paradiso*) e la volontà di nobilitare un genere, la novellistica, che l'autore doveva avvertire di nuovo come troppo compromesso con la cultura popolare, sarà quest'ultima a pagare il prezzo più alto. Ed è proprio su questo piano che avviene, pur nell'apparente continuità della tradizione, lo stacco più profondo, in particolare con il modello boccacciano.⁴ Le novelle

² Tutte le citazioni dal *Paradiso degli Alberti* sono tratte dall'edizione curata da Antonio Lanza: G. GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, Roma, Salerno Editrice, 1975 (d'ora in poi PA). Il passo citato è ai paragrafi 49-50, p.174.

³ PA, par. 67, pp. 177-78.

⁴ Per le sorti del genere novellistico nel contesto culturale nel quale operava anche Gherardi, A. Tartaro parla di una «narrativa alla ricerca di nuove legittimazioni: sulle tracce di Boccaccio, ma senza subalternità, in un'ottica semmai di rifondazione, tale da non mettere in discussione il modello delle novelle incorniciate, ma certo la sua originaria giustificazione etico-estetica». A. TARTARO, *Il modello del Decameron: due paragrafi quattrocenteschi*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 432-33. Per una trattazione generale delle vicende della novellistica dopo Boccaccio si veda il fondamentale studio di G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, in particolare cap. IV, pp. 79-150.

contenute nel *Paradiso*, infatti, sono sottoposte dal Gherardi ad un'intensa elaborazione non solo stilistica, ma anche, per così dire, intellettuale che, con la sola parziale eccezione delle due novelle sacchettiane del libro IV, sembra operare un sistematico tradimento delle più profonde e istintive istanze del piacere di narrare.

È il caso, ad esempio, della novella senza finale, quella di Melissa, nella quale l'uditore non conoscerà mai il nome dello sposo prescelto tra i quattro giovani che hanno salvato la vita della protagonista, o anche il caso della novella dal finale "sospeso" e differito, il racconto di Bonifazio alla corte di Ezelino da Romano, dove il nodo del dilemma di fronte al quale la crudeltà del tiranno ha posto il protagonista non viene sciolto nella conclusione, quanto, piuttosto, "tagliato" alla radice dall'irrompere di forze esogene nelle vicende dei personaggi.

In questi casi l'elaborazione dell'autore, il suo intervento di smontaggio e ricomposizione dei delicati meccanismi di cui si compongono le narrazioni brevi, provoca degli squilibri che non vengono sanati. Così, talvolta avviene al Gherardi, nello sviluppo dei suoi racconti, di abbandonare lungo il cammino le potenzialità di quei motivi narrativi fecondi che pure erano distribuiti con dovizia nelle battute iniziali delle novelle. La conclusione di questi racconti, di conseguenza, appare talvolta incerta e avventizia, perché tutta incentrata su spunti e preoccupazioni collaterali che mettono in ombra i nodi portanti della narrazione: questi non vengono sciolti, lasciando senza risposta quelle domande implicite che avevano messo in moto gli ingranaggi del racconto. È quanto accade anche nella novella di Catellina, giovane napoletana il cui proposito di adulterio viene impedito prima dall'intervento di un nobile giovane senza paura e poi dalla decisione del sovrano, discreto e premuroso, di dare al rogo la fattucchiera che avrebbe voluto porre le sue arti magiche al servizio dei pericolosi impulsi della ragazza. Del desiderio eversivo della donna, che l'ha quasi portata alla morte per struggimento e l'ha spinto a compiere le azioni più audaci, il lettore non ha più notizia, esso non viene appagato, né sublimato o "risolto" in altro modo, svanisce con il rogo della strega che, tuttavia, non lo aveva suscitato.

I casi citati sembrano segnare il punto di crisi e il fallimento, almeno parziale, del progetto gherardiano: il tentativo di trovare un punto di contatto e di attuare una fusione dell'alta cultura dottrinale con il patrimonio e le forme della narrazione novellistica. Una volta sottratta ai racconti la loro sapienza popolare, l'autore non dispone di un sapere diverso ma ugualmente funzionale all'economia narrativa, sembra restare privo di strumenti e criteri altrettanto efficaci nell'arte della costruzione delle novelle.

Una possibile prova a favore dell'ipotesi di un mancato innesto tra i due livelli della rappresentazione può esser data da una rapida ricognizione del rapporto che intercorre tra novella e questioni dottrinali.

In effetti, da ciascuna delle tre novelle citate nasce una *quaestio*, un problema che dovrebbe affrontare sul piano speculativo alcuni dei nodi a cui la novella non ha dato riposta, né esplicita né implicita. In due dei tre casi (novelle di Bonifazio e di Catellina) tali questioni, pur esplicitamente formulate (chi, tra padre naturale e maestro, avrebbe dovuto salvare Bonifazio? chi si è mostrato più audace tra Catellina, nel seguire il suo desiderio erotico, e il giovane che ne ha sventato i piani?), non vengono discusse, suscitano sì un dibattito tra gli uditori, ma, per ragioni sempre contingenti, non vengono rese argomento di una esposizione magistrale.⁵ Nell'altro caso, quello del racconto di Melissa, la prima delle novelle narrate nel *Paradiso*, la questione che ne origina non verte sulla discussione di un problema interno alla narrazione. Qui l'autore punta, invece, ad una questione di carattere generale e schiettamente interpretativo, attaccando in blocco proprio i canoni di verisimiglianza della novella.⁶ Una volta ascoltata la storia, infatti, il Conte Carlo rifiuta decisamente la possibilità di una sua fruizione sul piano letterale rivendicando la necessità di una lettura della *fabula* solo in chiave allegorico-morale, negando al racconto ogni carattere di "verità".⁷ Il razionalismo gherardiano parla qui direttamente attraverso la voce del Conte Carlo e, poco più avanti, si farà sentire anche nella risposta del Maestro Marsili, che afferma la necessità di distinguere, nel racconto, tra «parte di storia» e «parte di finzione»;⁸ citando l'autorità di Agostino, egli chiude la disputa negando la possibilità delle trasformazioni di uomini in animali che la novella aveva messo in scena con la metamorfosi di Melissa in sparpiero e attribuisce simili inganni alla potenza dell'«illusione diabolica».⁹

In sintesi, se è innegabile che tutto il testo del *Paradiso degli Alberti* è punteggiato di anticipazioni, riprese, echi e concatenazioni di temi,¹⁰ va anche osservato che ciò non si risolve meccanicamente

⁵ Esempio, da questo punto di vista, è proprio il racconto della novella di Bonifazio. Qui il narratore si interrompe immediatamente prima dello scioglimento, offrendo il nucleo problematico della vicenda direttamente alla discussione degli uditori: «Ora dico a voi, venerabili padri e fratelli cordiali, e ancora a voi, valorosissime donne: che consigliate, ponendo il caso che Bonifazio adomandasse consiglio sopra ciò da vvoi?» (PA, par. 176, p. 198). Ma del merito della disputa suscitata da tale domanda il lettore non è informato ed essa sarà presto interrotta («si diliberò lascialla e a più comodo tempo riserbballa, vegendo ancora l'ora della cena apressarsi», PA, par. 177, p. 198). Particolarmente significativo appare il fatto che, a reclamare la conclusione della novella, si azzardi solo l'ameno Biagio Sernelli: «m'è tanto piaciuto la novella di messer Marsilio da Carrara che io non posso altro pensare che a essa: il perché dire niente potrei se prima io non udissi quello che adivenne di quelli due pregiati cavalieri [...] lasciando stare quello che ragionevolmente dovea elegere a campare» (PA, par. 180, p. 179). Solo al personaggio di più modeste pretese intellettuali all'interno della compagnia è concesso di abbandonare per un attimo il piano alto della «ragionevolezza» per rivendicare i piaceri della narrazione e dell'ascolto.

⁶ A ragione P. Salwa ha visto in questa mancata soluzione degli interrogativi aperti dalla novella, deviata invece sul problema dei rapporti tra storia e finzione, il segno dell'urgenza, per l'autore, di affrontare questioni diffuse nell'ambiente fiorentino del primo Quattrocento, «problemi di storiografia e di spirito critico in una prospettiva più ampia, del proprio passato in quella più ristretta». P.SALWA, *Il Paradiso degli Alberti: la novella impigliata*, In *La novella italiana*, cit., p.758.

⁷ PA, par. 298, p. 126.

⁸ PA, par. 304, p. 128.

⁹ «Dice adunche il padre e dottore Agustino [...] che impossibile è che l'uomo si trasmuti in bestia, ma bene ha tanta forza la illusione diabolica che a tte pare essere bestia». PA, par. 307, p. 128.

¹⁰ Corrispondenze e richiami tematici nel testo del *Paradiso* sono segnalati da E. GUERRIERI, *Preliminari sul 'Paradiso degli Alberti'*, cit., pp. 54-61. Sulla base di simili concatenamenti, P. Salwa giudica strettamente funzionale il rapporto

in un rapporto armonico tra novelle e ragionamenti. In tutti i casi citati, al contrario, la *verità* della narrazione novellistica e le questioni che essa pone non trovano sviluppo né soluzione sul piano alto della speculazione dottrinale. Talvolta, invece, vanno incontro ad una esplicita confutazione.

Agli esempi già riportati, inoltre, bisognerà aggiungere anche le novelle di Dolcibene e di Bonifazio Uberti che, in modo non dissimile dalle altre, danno origine a domande esplicitamente formulate ma lasciate in sospeso, come strade senza uscita, dapprima tentate e poi abbandonate dall'autore nella realizzazione del suo arduo progetto letterario.¹¹

Diversamente da quanto avviene nel libro IV del *Filocolo*, che pure resta uno dei modelli più frequentati dall'autore, nel *Paradiso* sembra negato o interrotto il transito che dal piano del racconto novellistico conduce a quello speculativo. I due saperi finiscono col rivelare così una reciproca estraneità, che li lascia correre come direttrici parallele, mancando regolarmente gli innesti tentati dall'autore. In modo significativo, sembra invece restare aperto, anche se con alcune notevoli discrasie, il cammino opposto, quello che dall'alto conduce al basso, dalla speculazione alle novelle, usate talvolta solo come illustrazione figurata delle verità dottrinali esposte.¹²

Proprio come avviene per quel pubblico fantasmatico che si intuisce accalcato nell'ombra ai margini dei convivi del *Paradiso*, lo spettacolo del sapere che Gherardi immagina offerto dai ricchi mercanti della città divenuti «signori»¹³ procede in un'unica direzione, esso non è ancora o, forse, non è più in grado di accogliere sulla sua scena, in piena luce, la vita popolare e le sue forze oscure.

delle novelle con il macrotesto della narrazione gherardiana, il cui significato scaturirebbe solo dall'interazione tra i due livelli. Cfr. P. SALWA, *Il Paradiso degli Alberti: la novella impigliata*, cit., p.758-59. Un giudizio non molto diverso quello espresso a suo tempo da Garilli, che vede una «perfetta coesione» tra i personaggi e gli ambienti delle novelle e quelli della cornice macrotestuale. Cfr. F. GARILLI, *Cultura e pubblico nel Paradiso degli Alberti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLIX, 1972, p. 36.

¹¹ Significativo di questo difficile transito tra narrazione novellistica e speculazione è il motto arguto con il quale il proposto rifiuta di accogliere la questione formulata da Alessandro di ser Lamberto e nata dalla narrazione della novella di Dolcibene: «Alessandro, io per me non vorrei che messer Dolcibene, così morto com'elli è, ci beffasse per sue novelle, imperò che a mme è detto che lla cena è in punto, e già l'ora comincia a valicare» (PA, par. 220, p. 208). Si direbbe che per il Gherardi la novella, oggetto affascinante ma ormai difficile da maneggiare, conservi sempre il potere di irretire o «beffare» la virtù speculativa.

¹² È il caso, ad esempio, della novella di Messer Olfo, di cui si tratterà più avanti, e di quella di madonna Ricciarda narrata nel quarto libro del *Paradiso* per illustrare il contenuto di un'esposizione del Salutati sull'ingegno negli animali e nell'uomo (cfr. PA, pp. 243-249). Antonio Lanza ridimensiona notevolmente il peso delle novelle rispetto alla cornice dialogica dell'opera: «Nel *Paradiso degli Alberti* le novelle hanno dunque una funzione secondaria rispetto alla cornice. Il fatto è che per il Gherardi l'interesse novellistico è, in fondo, abbastanza marginale», mentre «è proprio nelle questioni dottrinali che si deve cercare la ragione della composizione dell'opera» (PA, p. XI). In merito all'inserimento delle novelle nell'economia del testo gherardiano, anche Rinaldi giudica che «i singoli testi assumono l'aspetto di narrazioni "spicciolate", inserite quasi casualmente in una trama dialogica che ha tutt'altri scopi». R. RINALDI, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, dir. G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1990, t. I, p. 75. Per un esame analitico della funzione che le diverse novelle svolgono in relazione al macrotesto, con una dettagliata bibliografia del dibattito critico sui rapporti tra cornice e novelle, si rinvia a E. GUERRIERI, *Preliminari sul Paradiso degli Alberti* cit., pp. 54-60.

¹³ Utili indicazioni sul contesto storico, culturale e artistico nel quale lavora il Gherardi sono fornite da A. LANZA, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994, pp. 17-25, 839-865 e passim; ID., *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449)*, Roma, Bulzoni, 1989; ID., *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390-1440)*, Anzio, De Rubeis, 1991. Sulle dinamiche socio-economiche che trasformano il contesto fiorentino tra la fine del XIV e i primi decenni del

3. Intanto, quella stessa schiera estrema di presenze che abbiamo intravisto accalcarsi attorno ai colloqui del *Paradiso* individua il limite mobile e poroso di una cornice che si costruisce per cerchi concentrici e si espande alla periferia nel tentativo irrisolto, si direbbe, di inglobare al suo interno anche i destinatari dell'opera.

Una conseguenza immediata di tale condizione è la difficoltà per il lettore di stabilire con precisione, ad ogni snodo della vicenda, quali siano i confini di una brigata, da quante e quali persone essa sia composta; poiché, nel *Paradiso*, la brigata si costituisce e si deforma per incrocio con altre compagnie che percorrono cammini diversi, oppure a causa dei successivi ingressi di singole figure. Che ciò non costituisca un tratto secondario nell'economia della rappresentazione è confermato dal fatto che spesso a questi transitori avventori è assegnata anche la funzione di narratori.¹⁴

Questa mobilità del quadro e degli intrecci configura l'opera del Gherardi come il frutto calcolato di un tessuto di itinerari autonomi che si incontrano nella rete di un mondo dai confini aperti. A differenza di quanto accade in altre cornici novellistiche, è questo un universo dove lo spunto del narrare e del disquisire si vuole originato più nella fortuna generatrice di occasioni che nella virtù di un ordine costituito e rispettato, più nell'eccezione dell'evento che nella regolarità della ripetizione di una legge.

Certo anche per la brigata che si raduna nella dimora di Antonio Alberti l'autore disporrà dei ruoli guida e delle posizioni di autorità: dalla fine della prima giornata tra i convenuti si decide di eleggere di volta in volta per il giorno seguente un «proposto» affiancato da due consiglieri. Ma, rispetto al modello boccacciano e ai riferimenti più vicini (Sercambi), ridimensionata è la funzione che questo preposto svolge nell'economia della cornice. Egli non propone alcun tema ad inizio giornata, essendo questi vari e originati dalla volontà di altri membri della compagnia, né ha una scelta esclusiva sulle questioni da porsi o a chi assegnare le risposte, come non è l'unico a decidere il momento del novellare o l'ordine e l'identità dei narratori. Non di rado, al contrario, Gherardi presenta queste scelte come plurali («conchiudendo tutti», «deliberarono») o impersonali («fu ordinato a Mattio», «si propose per alcuno un problema»).

XV secolo, e sulle implicazioni politiche e culturali dell'opera del Gherardi si rinvia al saggio di M.MARIETTI, *Le marchand seigneur dans 'Il Paradiso degli Alberti' de Giovanni Gherardi*, in *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV et XVI siècles*, Paris, Univ. de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 43-78.

¹⁴ Le due novelle contenute nel libro II sono entrambe raccontate da nobili viandanti incontrati lungo il percorso (Guido di messer Tommaso e Luigi Marsili), ma anche nel libro IV, interamente ambientato al Paradiso, due delle cinque novelle raccontate si devono alla voce di narratori sopraggiunti, per felice combinazione, in corso d'opera (il giullare Sonaglino e Giovanni de' Ricci, mentre Bartolomeo dell'Antella, anch'egli giunto per caso, sarà il dotto espositore della *quaestio* relativa al modo di acquisire danaro e alla condanna dell'usura). Rilevando il carattere mobile e variabile della brigata gherardiana, M. Marietti parla di «structure ouverte de la *cornice*»; cfr., *Le marchand seigneur*, cit., p. 53.

In sostanza, nel *Paradiso* l'operato del preposto si sottrae ad ogni regolarità: egli è il garante di un ordine che non ha bisogno, in fondo, di essere governato, si comporta piuttosto come un accorto amministratore, il temporaneo responsabile di un'armonia prestabilita retta dall'eccellenza degli uomini convenuti e dai casi favorevoli della fortuna.

Sul piano narrativo, questo carattere *aperto e flessibile* dell'ordine che governa la cornice del *Paradiso* trova la sua ragione prima in un elemento che differenzia l'opera di Gherardi sia dal modello decameroniano, sia da quegli epigoni di Boccaccio che conservano uno schema a cornice:¹⁵ nel *Paradiso degli Alberti*, infatti, manca del tutto il motivo della *costrizione*, per divieto, pericolo o minaccia imminente, che funge da nucleo generatore di uno spazio separato, interno alla cornice e in essa protetto. Dietro le porte del *Paradiso* non c'è peste che dilaghi diffondendo corruzione fisica e morale (che sia quella del 1348 o del 1374) e non c'è neanche il divieto erotico della clausura monacale che obbliga gli amanti del *Pecorone* ai loro appuntamenti regolari in parlatorio.¹⁶ Del tutto diverso, ed anzi opposto in questa prospettiva, appare lo scenario che circonda i dialoghi del *Paradiso*:

Fue adunche in questo felicissimo e grazioso anno la città molto di feste e di letizia gioconda: i famosi cittadini governatori di tanta republica lietissimi e contenti nella pace sicura; i mercatanti ottimo temporale avieno; per che li artefici e la minuta gente senza spese o gravezza, sendo convenevolmente l'anno abbondante, in questa felicità si vedieno. E volentieri ciascheduno a festeggiare e godere si trovava.¹⁷

È opportuno qui sottolineare un elemento che, nella sua scarna evidenza, lascia facilmente scivolare oltre l'attenzione. In tutto il corso dell'opera, almeno in quella che ci è dato conoscere, l'«anno» felice a cui fa riferimento l'autore non è mai precisato da una data certa. Solo la tenace ricerca di Wesselofsky ha potuto stabilire in modo convincente, ma non privo di ombre, che si tratterebbe del 1389.¹⁸ Tuttavia, per il Gherardi, conviene ricordarlo, quell'anno non ha un ancoraggio cronologico univoco, è anch'esso un dato indefinito, fluttuante come il passo che lo descrive. Si tratta di un

¹⁵ Utili osservazioni sul *Paradiso degli Alberti* in relazione alla cornice decameroniana e alle sue metamorfosi sono in M. PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana* cit., pp.110-11, e in A. LANZA, *Il giardino tardogotico del Paradiso degli Alberti*, in «Italiens», n° 8, a. 2004, pp. 135-50. Sul ruolo della cornice narrativa negli epigoni del Boccaccio, ma senza riferimenti diretti al Gherardi, si veda anche M. PICONE, *La cornice degli epigoni (Ser Giovanni, Sercambi, Sacchetti)*, in *Forma e parola. Studi in memoria di Fredi Chiappelli* (a cura di D.J. Dutschke), Roma, Bulzoni, 1992, pp. 173-185.

¹⁶ Proprio in questa caratteristica che differenzia la cornice del *Paradiso*, M. Marietti individua una delle fondamentali «rotture» operate dal Gherardi non solo nei confronti del modello di Boccaccio, ma anche con la tradizione della pittura e della letteratura coeve. Cfr., *Le marchand seigneur*, cit., p. 55.

¹⁷ PA, par. 11, pp.165-66.

¹⁸ La proposta formulata da Wesselofsky per la datazione degli avvenimenti narrati nell'opera si trova in *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867[rist. Bologna, Forni, 1968], v. I, t. I, cap. III, in particolare la conclusione alle pp. 220-228. Il dibattito critico sulla cronologia interna ed esterna dell'opera è sintetizzato in E. GUERRIERI, *Preliminari sul Paradiso degli Alberti* cit., pp. 66-74.

elemento di differenziazione dal modello boccacciano, ma anche dai novellieri di Sercambi e ser Giovanni, che non può essere trascurato, perché attorno a quelle date che Boccaccio e i suoi epigoni imprimono nelle loro introduzioni, sul margine alto della cornice narrativa, si gioca tutta l'articolazione tra tempo storico oggettivo e tempo interno della rappresentazione. In Gherardi, invece, sembra mancare del tutto la volontà di fissare un punto preciso, gettare un ponte tra le due dimensioni.

Per quanto le azioni narrate nel *Paradiso degli Alberti* abbiano una base storica, sicura nell'identità dei personaggi, per quanto i dialoghi e gli intrattenimenti che vi si descrivono possano avere un fondo di realtà, di certo il tempo della loro narrazione non ha nulla in comune con il tempo storico. Sembra invece che questo tempo artificiale si disegni più *contro* lo sfondo della storia che accanto ad essa.

Come è noto, per Firenze il 1389 è l'anno che segna la fine di un breve periodo di pace ed è la vigilia della guerra contro Gian Galeazzo Visconti (1390). Oltre trent'anni più tardi, attorno al 1425, quando, con buona probabilità, Gherardi da Prato inizia o intensifica il lavoro per la composizione del *Paradiso*,¹⁹ Firenze ha appena stipulato con Venezia un'alleanza antiviscontea per far fronte alla politica espansionistica di Filippo Maria, che si era già spinto fino alla conquista di Forlì (tanto più densa di forza simbolica appare l'immagine che apre l'azione narrativa del *Paradiso* nel libro II, sospesa sul crinale appenninico tra Toscana e Romagna). La presunta data di inizio della stesura dell'opera coincide dunque con un nuovo decennio di guerre e timori che, a Firenze, porterà al tramonto del regime oligarchico e aprirà la strada al principato. È, probabilmente, da questo momento di difficile crisi, quando tutti gli amici protagonisti del *Paradiso* sono ormai morti, che Gherardi si volge indietro a cercare nel tempo trascorso.

Possiamo ora tornare al particolare rapporto che lo scrittore istaura tra memoria storica e scrittura letteraria; esso ha un preciso riscontro anche sul piano stilistico, con i procedimenti di accumulazione e moltiplicazione, lo scavo del dettaglio che può generare, da ogni immagine prodotta, serie potenzialmente illimitate di particolari, l'uso oltremodo frequente dei superlativi che espandono la semantica dei vocaboli oltre ogni naturale misura. In modo analogo, nel tessuto storico delle vicende fiorentine Gherardi sceglie un momento passato, fugace e instabile, ma di

¹⁹ Gran parte degli studiosi che si sono occupati del *Paradiso* concordano, anche se con rilievi e precisazioni, con la datazione stabilita a suo tempo da H. Baron, che ha fissato la composizione dell'opera agli anni 1425-26, e comunque non prima del 1425; cfr. H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, trad.it. R. Pecchioli, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 89-103, 360-65, ma la proposta era già stata formulata in ID., *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1955, pp. 34-37. Altri studiosi hanno posto l'attenzione sul carattere composito dell'opera che lascia sospettare un lavoro di stesura protratto nel tempo, tra questi Rossella Bessi, sulla base dell'analisi di un passo nel quale l'autore parla, utilizzando ancora il tempo presente, del maestro Biagio Pelacani, ritiene che sia da anticipare di circa un decennio la data di composizione dell'opera o almeno l'inizio del lungo e travagliato processo di elaborazione del testo. Cfr. R. BESSI, *Due note su Giovanni Gherardi da Prato*, in «Interpres», n° 11, a. 1991, pp. 327-30.

relativa tranquillità e forse con sotterranei richiami al momento presente della scrittura. In esso, in questo grano di tempo sottratto alla storia, il suo sguardo sprofonda; la memoria e la letteratura, il ricordo e la finzione, alleati, sono lo strumento che gli consente di ingrandire il dettaglio di una trama di quel tessuto, studiarne gli intrecci, ridisegnare gli itinerari delle nobili personalità ancora vive in quel momento, ricostruendone gli incroci sottratti al contesto storico del prima e del dopo. Se si vuole tentare un ragionamento per similitudini e metafore, per dare un'immagine all'opera del Gherardi, più che al quadro con la sua cornice o al dipinto murale, bisogna forse pensare all'arazzo, ad una superficie porosa e irregolare, piuttosto che lucida e omogenea. Anche qui la cornice, priva di rilievo prospettico, si denuncia come motivo ornamentale tutto interno alla raffigurazione e fatto della sua stessa sostanza. In questo caso la cornice non serve a separare e insieme articolare il rapporto tra la rappresentazione e la sua parete di contesto, poiché lo scopo ultimo dell'arazzo è quello di coprire interamente il suo sfondo, occultare e lasciar dimenticare la parete e i supporti sui quali esso si sostiene. Proprio questa potenza di illusione insita nella rappresentazione riemerge in più punti dell'opera gherardiana come tema cruciale e irrisolto, sospeso tra pericolo e desiderio. Tra i tanti sottili fili che attraversano il *Paradiso*, infatti, quello che unisce i temi dell'identità e dell'illusione è certo uno dei più tenaci, presente, ad esempio, nelle continue metamorfosi del personaggio di Biagio Sernelli, come nei dubbi che assalgono la brigata sulle possibili trasformazioni degli uomini in animali, o alla fascinazione per i poteri «diabolici» di negromanti e fattucchiere, fino a risalire allo sconcerto descritto dal narratore al termine del viaggio del libro I nello scoprirsi rapito, con il corpo e i sensi, in una dimensione incomprensibile, tra il sogno e il reale:

Or come puote questo essermi adivenuto? Or che meraviglia è questa? Mostrasi questa illusione o altro fantastico avvenimento? Io pur so ch'io vidi, io senti', io toccai, aoperando ogni senso sommamente e ispedito. Se 'l corpo io avea o nno, non voglio di tanto giudicare né dire, imperò che troppa saldisima amirazione m'è non essere se non solamente per ispazio d'uno naturale giorno in questo lungo viaggio me vedere dimorato; e in me chiarissimo appare tanto avere fatto e veduto quanto per l'arietro detto sì vv'hoè.²⁰

Appare significativo, a conclusione del nostro discorso, che il tema di questa stupefatta visione dell'autore sia in tutto simile al motivo sviluppato nella novella di Messer Olfo, che chiude il libro II del *Paradiso*.

È stato sottolineato dalla critica come le novelle raccolte nell'opera, in coerenza con la loro funzione illustrativa o, più spesso, di alleggerimento e diletto, siano regolarmente concluse da lieto

²⁰ PA, parr. 182-83, pp. 56-57.

fine.²¹ Minore importanza è stata accordata all'unica eccezione di tale regola: la novella, appunto, di Messer Olfo e Maestro Scotto alla corte di Federico II. L'unica che ha un finale davvero amaro, di una malinconia tanto profonda che sembra nascondere, per il protagonista, una radice di follia.

La storia del baldo cavaliere dell'Imperatore, prestatato da questi a tre negromanti affinché essi potessero dilettere il sovrano con le loro arti magiche, era già stata narrata, con variazioni minime dell'intreccio, nel racconto XIX del *Novellino*.

Per opera illusionistica, dopo un lungo viaggio immaginario che ricorda da vicino quello compiuto dall'autore stesso nel primo libro del *Paradiso*, i maghi trasportano il prode in terre lontane dove egli potrà far sfoggio delle sue virtù militari, vincendo battaglie e conquistando un vasto reame che governerà per lungo tempo, nella pace e nella prosperità con moglie e figliuoli. Solo dopo venti anni i negromanti torneranno ad esigere che il cavaliere ignaro li riaccomagni alla corte dell'Imperatore. Qui messer Olfo scoprirà sgomento che il tempo non è passato, la sua vita valorosa è stata solo frutto di illusione, e tutti gli invitati alla festa di Federico sono ancora intenti nell'atto di «dar l'acqua alla mani» proprio come nel momento in cui egli li aveva lasciati.

Nelle differenze della novella narrata nel *Paradiso* con quella raccontata nel *Novellino* (probabilmente anche la fonte diretta), Antonio Lanza ha tempestivamente indicato i caratteri peculiari dello stile compositivo di Gherardi: «il racconto del *Novellino*, così conciso ed essenziale, viene dilatato con l'immissione di una quantità di particolari, secondo la tipica tecnica accumulativa tardo-gotica del Gherardi».²²

In questo caso però, a nostro avviso, l'operazione dell'autore del *Paradiso* riesce: lavorando ad espandere i minimi dettagli offerti dall'anonimo predecessore, Gherardi costruisce una sorta di micro-romanzo cavalleresco, con tutti i *topoi* essenziali, già stilizzati come in una moderna e affettuosa parodia del genere. Anche l'efficacia della narrazione duecentesca non viene persa, ma si sposta su un piano completamente diverso, che ha bisogno di una differente sensibilità nel lettore e di una diversa conclusione della storia. Indugiando sul tempo narrativo e scavando nei dettagli della vicenda come fa il Gherardi, la storia di Messer Olfo diviene, per così dire, vissuta e “credibile” agli occhi dei lettori che, partecipi ora della sua avventura, sono pienamente disposti ad accettare il finale amaro e forse anche tragico, vera novità introdotta dalla redazione del *Paradiso*. A differenza del cavaliere del *Novellino*, che continua a raccontare la sua storia ai divertiti ospiti dell'imperatore, partecipando alla fine della loro stessa allegria, Messer Olfo non troverà modo di conciliare le due vite vissute e neanche attraverso la narrazione dei suoi casi riuscirà a dominare la frattura che si è

²¹ Cfr., ad esempio, l'introduzione di A. Lanza in PA, p. XXII,

²² Si cita dall'introduzione di A. Lanza in PA, p. XIV. Sulla novella di Messer Olfo e sui rapporti con la redazione del *Novellino* si vedano anche le osservazioni di Garilli, che evidenzia nella riscrittura gherardiana una «acuta esigenza di penetrazione psicologica», F. GARILLI, *Cultura e pubblico nel Paradiso degli Alberti*, cit., pp. 25, 22-26.

prodotta nella sua esistenza. Sprofonderà invece in una malinconia tanto cupa da coinvolgere lo stesso imperatore e la sua corte.

Il buon esito artistico della rielaborazione, che differenzia questa novella da varie altre narrate nell'opera, e, soprattutto, la rinuncia, unica nel *Paradiso*, ad un lieto fine proprio quando questo era lì a portata di mano nella raccolta duecentesca, spingono ad ipotizzare una particolare affinità tra la sensibilità di Gherardi da Prato e la materia narrativa della novella del cavaliere imperiale, materia che è quella dell'illusione e dell'impossibilità di fuggire in un tempo interiore e fittizio. In effetti, è difficile per un lettore moderno sottrarsi all'impressione di assistere, nella narrazione delle vicende di Messer Olfo, ad un gioco di specchi, una sorta di *mise en abîme* del progetto letterario tentato da Gherardi. Entrambi, autore e personaggio, hanno lavorato sull'illusione di eludere il tempo oggettivo, ne hanno fissato e dilatato un attimo felice per sottrarlo al *continuum* della storia.

Come una vertigine dalla quale l'autore non è riaffiorato in superficie, il *Paradiso degli Alberti* termina incompiuto all'inizio del libro V, proprio quando più prossimo era il contatto con i temi dell'attualità storica, le origini di Firenze, l'esaltazione della sua libertà, che nell'opera è tutt'uno con la celebrazione della sua lingua volgare. Evidentemente nessuno poteva tornare ad esigere da lui i diritti della cornice, il rientro al punto di partenza e la chiusura del quadro. Come l'eroe malinconico della novella, così forse anche Gherardi da Prato non ha trovato il cammino per riconciliare il suo anno «felicissimo e grazioso», «di pace sicuro» con gli eventi reali della storia fiorentina.