

Declinazioni del conflitto. Per un'analisi tematica dei «Ragionamenti»

Pur con i limiti che sono da riconoscerli, Bonciani ha avuto il merito di mettere a fuoco il ruolo centrale dell'azione come tratto caratterizzante della narrazione novellistica, in particolare nella seconda delle tre parti che, secondo la sua analisi, la compongono: lo «scompiglio». Alla luce della sua «Lezione» e del concetto di «economia narrativa», ed in particolare di «microeconomia» (Bragantini 2000), ci si propone di attraversare le novelle dei «Ragionamenti» di Firenzuola da una prospettiva tematica (Trousson 1964), individuando nel conflitto lato sensu uno dei motivi fondanti dell'opera, che sposa così una tendenza tipica del 'genere', e considerandolo nelle sue diverse declinazioni – di tipo culturale (I, 1), generazionale (I, 2; I, 5; II, 5), sociale (I, 4; I, 6), non di rado coesistenti – in quanto motore e crocevia di una strategia narrativa e stilistica di volta in volta diversificata, i cui esiti lambiscono e talora innovano il repertorio tradizionale.

I conflitti nei «Ragionamenti»

È invero assente uno studio esplicitamente tematico¹ intorno ai *Ragionamenti* di Firenzuola (1523-1525) e l'occasione consente di fornire un primo prospetto critico a proposito della presenza e del ruolo del conflitto nel testo – o, meglio, dei *conflitti*: è possibile, infatti, individuare alcune sfumature.

Intendendo delineare un regesto ed escludendo, *in primis*, una connotazione esplicitamente storica, si potrà cominciare dal rapporto fra 'cornice' e novelle, che peraltro già in passato è stato considerato stridente per tono e tematiche da quasi l'unanimità degli studiosi² – anche se questa visione andrebbe ridimensionata e semmai ricondotta alle caratteristiche proprie del 'genere' / dei 'generi' percorsi dall'autore.³

Sempre nell'ambito del racconto portante, le discussioni linguistiche intrattenute dai giovani della brigata, alcuni dei quali sono latori delle opinioni dell'autore, non celano l'insofferenza verso le prescrizioni bembiane, così come già il *Discacciamento* aveva tradito il suo atteggiamento nei confronti di Trissino e della sua proposta di riforma ortografica. Il dialogo tocca talora punte polemiche, sia attraverso il richiamo alle autorità letterarie, su tutte Petrarca, per esaltare il valore dell'innovazione e criticare la remissività dell'imitazione,⁴ che affrontando frontalmente gli avversari,⁵ benché senza nominarli in modo esplicito, in difesa della fiorentinità della lingua e della

¹ Il riferimento metodologico è a R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginevra, Droz, 1964 e alla celebre distinzione tra critica tematica, che viene qui preferita, e tematologia; dello stesso si vedano altresì ID., *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Parigi, Lettres Modernes Minard, 1965 e ID., *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

² Tra i vari giudizi si ricordi quello di Guglielminetti, che considerava il contrasto tale da aver indotto Firenzuola all'abbandono definitivo dei *Ragionamenti* e della struttura con 'cornice' nelle opere successive, fino al ritorno alle novelle 'spicciolate' negli anni pratesi: «La dissonanza tra cornice e novella, venuta alla luce così bruscamente, poteva essere risolta con un'operazione assai facile, eliminando il più scomodo e ingombrante dei due termini del rapporto, e cioè la cornice» (M. GUGLIELMINETTI, *La cornice*, in ID., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, 11).

³ Rimandiamo alle riflessioni di D. ROMEI, *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (Dicembre 1524-Maggio 1525)*, Firenze, Edizioni centro 2P, 1983, 64-65 e 117.

⁴ Ne è un esempio (tra molti) la risposta di Selvaggio alle critiche di Bianca alla «testura» della sua canzone: «Dimmi, Bianca, per tuo fé: sei tu anche tu di quelle che nel riprendere le cose altrui non adduci altra ragione se non: "E' non l'usa il Petrarca"? Or non sai tu che agli poeti e agli dipintori fu tuttavia permesso aggiugnere e levare secondo che loro aggrada?» (*Rag. I Intr.*, 129. L'edizione da cui citiamo è A. FIRENZUOLA, *Le novelle*, a cura di E. Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971).

⁵ Sul rapporto con l'autorità bembiana si rinvia a una lettura dell'intera opera come precisa parodia delle idee linguistiche, letterarie e filosofiche del cardinale veneziano, strategia che ben si inserisce nel contesto del conflitto qui in corso di delineazione: cfr. M. SCARCI, *Bembo's and Firenzuola's contribution to the Renaissance idea of literature*, «Scripta Mediterranea», VIII-IX (1987-1988), 33-42, e più ampiamente EAD., *Imitation and subversion of*

dignità dell'uso di fronte alla norma: «[...] eglino, come nuovi Fallari, senza aver però molto séguito, si sono voluti far tiranni nelle province altrui contro alla voglia dei proprii cittadini» (*Rag. I Intr.*, 155).

Il percorso che, tuttavia, si sta per intraprendere mira piuttosto ad attraversare alcune delle novelle e a individuare diverse declinazioni del tema a partire da alcune considerazioni di base.

Premesse teoriche

Anzitutto è da ritenersi utile premessa la celebre (quanto, com'è noto, riduttiva) tripartizione della novella presentata da Bonciani nella sua *Lezione*:

Diciamo tre essere le parti di quantità delle novelle: il prologo, lo scompiglio e lo sviluppo, intendendo per prologo quella parte nella quale per via di racconto lo stesso novellatore dà l'intera notizia delle persone e del fatto che dee imitarsi, e dura sino a che cominciano a nascere gli scompigli; e allora si principia quell'altra parte che scompiglio da noi fu detta, la quale contiene in sé tutto 'l gruppo e 'l nodo dell'azione; il quale quando a sciogliere si incomincia ne vien l'ultima parte, sviluppo o snodamento chiamata, la quale insieme con la novella fornisce.⁶

Sono stati latamente messi in luce dalla critica⁷ i limiti di questo discorso, presentato all'Accademia degli Alterati ormai al crepuscolo della stagione novellistica rinascimentale, e su questi non ci si soffermerà; basterà peraltro ricordare che «ha circolazione ristretta a quell'udienza, e non viene stampato che nel Settecento; ha perciò valore di testimonianza, né può aver avuto reale presa sui praticanti il genere novellistico».⁸ Bonciani ha nondimeno il merito di aver messo in luce come il nucleo della narrazione sia proprio quanto avviene nello «scompiglio», in quanto vero cuore della *novitas*,⁹ che ai nostri fini incornicia il concetto di «azione» come motore della novella. A supporto si legga, più in dettaglio, quanto scritto da Bragantini per definire la «microeconomia», che

concerne il rilievo dato alle parti, lo specifico taglio conferito all'episodio centrale della novella, così come lo sbalzo che si configura tramite l'*incipit* e la conclusione della novella stessa, tendente a resecare il *continuum* spazio-temporale in una dimensione intensiva, quella appunto

models in Agnolo Firenzuola's I Ragionamenti, in G. Allaire (a cura di), *The Italian Novella. A book of essays*, New York, Routledge, 2003, 137-158.

⁶ F. BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1972, 135-173: 164-165.

⁷ Alcuni rinvii essenziali intorno alla *Lezione* (proficua sarà la consultazione delle relative bibliografie): S.S. NIGRO, *La melanconia del Grasso e l'orroroso di Bandello: la «Lezione sopra il comporre delle novelle di Francesco Bonciani*, in ID., *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza, 1983, 136-147; M. GUGLIELMINETTI, *Conclusioni*, in ID., *La cornice e il furto...*, 127-155; L. RICCÒ, *L'Accademia e la novella nel Cinquecento: Siena e Firenze*, in AA. VV., *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, t. II, Roma, Salerno Editrice, 1989, 923-937; J. R. SNYDER, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, ivi, 939-955; R. BRAGANTINI, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Leo Olschki Editore, 1987; ID., *Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in ID., *Vie del racconto: dal Decameron al Brancaloneone*, Napoli, Liguori, 2000, 33-52; N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996; S. ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XII (2010), 2, 11-24; A. MANGANARO, *Forme e storia del "genere" novella*, «Le forme e la storia», VI (2013), 2, 7-18; ID., *Il novellare come ginoco. Una poetica immanente della novella*, in ID., *Tra imitatio e mimesis. Novelle e poetiche del Cinquecento*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2014, 15-43; G. ALFANO, *Racconto, brigata, cornice. La testualità della novella alla luce dei trattati cinquecenteschi sul genere*, «Studi sul Boccaccio», XLIII (2015), 263-287.

⁸ R. BRAGANTINI, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLVI (2017), 2, 29-42: 41.

⁹ Cfr. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Angeli, 2015, 27-28.

focale dell'azione. [...] Quanto alla novella, il suo valore intensivo sarà da mettere in relazione alla complessità dell'azione che ne è al centro.¹⁰

L'insistenza sull'azione e sulla relativa *complessità* è fruttuosa anche in merito a vicende apparentemente poco "dinamiche" come quelle dei *Ragionamenti*; apparentemente, difatti, se si raccorda quanto riferito alla definizione di «azione» nel Lessico Critico Decameroniano, alla luce della chiara relazione dell'opera con il capolavoro boccacciano e dell'influenza di questo sulla produzione novellistica rinascimentale.

Non occorre un grande sforzo di riflessione per accorgersi di quale sia la prima e più vistosa azione che il *Decameron* propone. Si tratta indubbiamente del racconto, dei racconti: di quello impostato dall'autore, e di quelli recitati dai primi personaggi, i membri della brigata, il cui *otium* è precisamente occupato in larga misura e, se si bada all'effetto della finzione, si potrebbe dire quasi esclusivamente, dal novellare. Novellare: raccontare e commentare, *reagire* in altre parole alla recita, all'atto performativo costituito appunto da ogni singolo racconto.

E ancora:

[...] non dovrebbe essere difficile o particolarmente scandaloso ammettere [...] che la parola stessa, lo stesso dire "possa essere considerato ... come un'azione": se si definisce "azione (o atto) qualsiasi attività di un soggetto che *ha lo scopo* di produrre un certo cambiamento della realtà".¹¹

Si può affermare, in definitiva, che il meccanismo che sostanzia e anima la vicenda si colloca direttamente nel suo nucleo, ne permette il passaggio dall'*incipit* alla conclusione e contempla anche e spesso l'aspetto performativo dell'atto verbale – e non solo nella 'cornice', ma altresì (ed è un rilievo importante) nelle «novelle in cui l'azione consiste precisamente in una modificazione della realtà ottenuta a forza di parole».¹²

Quella illustrata è una definizione ricca e ampia, a partire dalla quale si può tracciare un itinerario attraverso alcune novelle dei *Ragionamenti*, accomunate da sfumature diverse del tema del *conflitto* e dal suo ruolo di crocevia narrativo determinante per la trasformazione della vicenda in direzione dell'epilogo. A questo proposito risulterà fondamentale guardare da vicino il dipanarsi delle singole trame.

Un percorso 'alternativo' tra le novelle di Firenzuola

Seguendo un ordine non rispettoso della *dispositio* testuale, cominceremo dalla seconda novella della prima giornata, dove il conflitto è duplice – amoroso e generazionale – e coinvolge (in apparenza) un triangolo di personaggi. Fulvio, infatti, assume l'identità *en travesti* della fante perché intenzionato a conquistare Lavinia, ingaggiando questo doppio scontro con il vecchio ed ignaro marito di lei; a sua volta, però, diventa oggetto del desiderio della coppia proprio in quanto Lucia: prima è la giovane donna ad approfittare di un viaggio del marito per dormire con lei/lui e tentare un approccio omoerotico, salvo scoprire in poco tempo del travestimento, senza tuttavia scomporsi e rinunciare alla sortita, che si configura come primo appuntamento di una serie destinata a non arrestarsi (*Rag.* I 2, 13-23); quindi è il *senex libidinosus* Cecantonio ad insidiarla (ivi, 24-25),

¹⁰ R. BRAGANTINI, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in ID., *Vie del racconto...*, 53-70: 55.

¹¹ E. SACCONI, *Azione*, in R. Bragantini-P. M. Forni (a cura di), *Lessico Critico Decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, 60-72: 61.

¹² Ivi, 64.

provocando il lungo rimprovero della moglie (ivi, 26-29), allertata da Fulvio/Lucia. È il momento di svolta della vicenda, per l'appunto un veemente attacco verbale, che gioca con violenza sul fattore età:

O che diacin faresti tu se tu fussi giovane e gagliardo, che, or che tu piatisci co' cimiteri e aspetti ogni dì la sentenza contro, mi vuoi far così bel fregio in sul viso? Lascia, lascia, vecchio pazo, lascia il peccato come egli ha lasciato te; non ti accorgi tu che se tu fussi tutto acciaio tu non faresti la punta ad un ago da dDomasco? (ivi, 26)

E al limite dell'antifrasi sulla gelosia di lui e l'ipotesi di un tradimento vendicativo di lei:

Dimmi un poco a me, pessimo uomo: chi facesse così alle cose tue, che te ne parrebb'egli? Come: non mettestù a questi <di> a romore il paradiso perché e' mi fu fatta una serenata? Ma sai tu quello che io ti ho da dire? Se tu non attendi ad altro, tu mi farai pensare a di quelle cose che io non ho mai pensato sino a qui. E che sì, e che sì, che tu riderai un dì! Sta pure a vedere che io ti farò trovare quello che tu vai cercando; ché, poi che io veggio che il portarmi bene non mi giova, io vederò pur se e' mi gioverà il portarmi male. In fine chi vuole aver bene in questo mondaccio traditore, e' gli bisogna far male. (ivi, 28-29)

I due aspetti del conflitto menzionati in apertura trovano qui conferma e attuazione, configurandosi come forza motrice del racconto grazie al tradizionale gioco teatrale del personaggio travestito e della relativa doppia identità (è difatti spiccata la vocazione drammatica della novella).

La strategia adottata dalla donna non attenua, ad ogni modo, la libido del *senex*, che difatti approfitta della sua assenza per concupire Lucia, scoprendone il segreto (ivi, 31); segue un dialogo tra i due che porta il vecchio a sospettare della vicinanza tra la fante e la moglie, capitolo in tono minore dello scontro tra le parti in cui la maschera femminile indossata da Fulvio sortisce una sorta di effetto castrante, condannandolo alla passività¹³ (ma che nuovamente conferma l'importanza performativa della parola nell'economia della narrazione: è il secondo momento cardine). Il pensiero della dote sovranaturale della giovane domestica continuerà, infatti, a tormentare Cecantonio, che andrà confusamente a cercare risposte fino a Roma, «duogo deputato del sapere»,¹⁴ dove incrocerà Menico, l'uomo che aveva suggerito il travestimento a Fulvio e che potenzierà la beffa confermando il potere magico e contemporaneamente benaugurante della prodigiosa ospite (ivi, 43-48). Menico opera come un regista esterno, decisivo per le sorti della vicenda, che più che fondarsi su un triangolo di personaggio è costruita su un quadrilatero (che, pertanto, lo comprende): il suo intervento *ex machina* è necessario perché l'intreccio si sblocchi e proceda verso l'epilogo.

L'inganno, di fatto, resiste e sembra porre fine ai diversi livelli del conflitto, ma in realtà non ci sono vincitori né vinti. È vero che Fulvio riesce ad avere un figlio da Lavinia e a rimanere in casa sua a tempo indeterminato, e si possono in tal senso condividere le osservazioni di Alfano a proposito del *Tartufo* di Molière, poiché il ragazzo ricorda la

definizione di *straniero* come “colui che oggi viene e domani rimane”, che Georg Simmel avanzò nella sua *Grosse Soziologie* del 1908. L'arrivo e la permanenza dello straniero, elemento estraneo e in gran parte misterioso (egli è – alla lettera – uno *sconosciuto*), all'interno di un sistema che invece si vuole chiuso e coerente costituisce lo scandalo a partire dal quale, atto

¹³ Cfr. A. MAURIELLO, *Tra Roma e Firenze: i Ragionamenti di Agnolo Firenzuola*, in EAD., *Dalla novella “spicciolata” al romanzo. I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001, 65-106: 88.

¹⁴ *Ibidem*.

dopo atto, verranno scardinandosi tutti gli equilibri domestici: sentimentali, erotici, patrimoniali.¹⁵

Ma agli occhi di Cecantonio egli continuerà ad essere Lucia ‘maschio’, o almeno probabilmente: la conclusione della vicenda, che strizza l’occhio alla *Casina*, alla *Calandria*, alla *Mandragola*, lascia in sospeso il dubbio sulla possibile presa di coscienza della verità da parte del vecchio (cfr. *ivi*, 49). Il giovane non potrà mai, quindi, vivere appieno un’esistenza normale e una relazione tranquilla.

Diversi punti di contatto legano questa novella alla quinta della stessa giornata: anche qui il conflitto oppone due generazioni, che però non si contendono alcun oggetto del desiderio; anche qui un lungo rimprovero rappresenta il cuore della narrazione; anche qui un intervento esterno ne consente l’epilogo. Le protagoniste sono una madre, Francesca, e la figlia, Laura: la prima, vedova, consuma in gran segreto la propria passione con il domenicano fra Timoteo, credendo di non essere mai udita, mentre la seconda tradisce il marito, quando assente, con il giovane avvocato Andreuolo, vivendo incontri ‘ad alto volume’. La specularità delle situazioni deflagra ancora in un alterco verbale intergenerazionale, che costituisce l’azione vera e propria, con lo spassoso rimprovero antifrastico della madre (*Rag. I* 5, 9-13; si legga in particolare: «Son questi li ammaestramenti che io ti ho dati? Hott’io allevata in questa guisa? Hott’io nutrita in modo che tu mi debbi far questo bello scherzo in sul viso e questo bello onore? Hai veduto far questo a me? O Dio, chi somigli tu?», *ivi*, 9-10) e la risposta dal sapore motteggiante della giovane, che lascia intendere a chiare lettere di conoscere le abitudini segrete della coppia (*ivi*, 15-16):

E a cagione che messer Domeneddio mi perdoni questo peccataccio e cavimi di boca a Lucifero di Santa Maria de’ Servi e mi lievi un grande stimolo che io ho nel mezzo de la coscienza, io intendo avanti che io dorma di confessarmi; e perciò voi sarete contenta mandare in camera vostra per quel santo frate che entro rinchiuso vi ritenete, acciò che egli sia quel che faccia questo bene (*ivi*, 16).

Proprio il fattore volume si propone nuovamente, ma quasi a parti invertite, come discriminante fra le donne: se Francesca con le sue «rampogne faceva tanto stiamazo che e’ non lo fece mai tale una povera donnicciuola che avesse perduto il gallo e tutte le galline» (*ivi*, 14), Laura risponde con occhi bassi e voce tremante, ma affondando il colpo.

La risoluzione della trama, peraltro abbastanza scarna, è dunque affidata ancora ad un intervento esterno, quello dell’amante-avvocato, il cui discorso (*ivi*, 18), che suona proprio come una parodia del genere giudiziario e dei suoi nobili intenti (motivo presumibilmente autobiografico, considerando la carriera forense a cui l’autore era stato avviato per volontà della famiglia), risana la contesa e conduce al comico «santo accordo» (*ivi*, 22; curiosamente la stessa definizione designa quello tra Lavinia e Fulvio in *Rag. I* 2, 24) e al lieto fine.

Una vicenda per certi versi simile è al centro della quinta novella della seconda giornata,¹⁶ vicina a quella appena attraversata anche dalla prospettiva che stiamo perseguendo: ancora un conflitto

¹⁵ G. ALFANO, *Fenomenologia dell'impostore*, Roma, Salerno Editrice, 2021, 104. Accogliere uno straniero è, infatti, «un'avventura» e nei *Ragionamenti* chi acconsente al suo ingresso finisce spesso per essere ingannato e usato per il soddisfacimento dei suoi desideri (cfr. B. LAROCHE, *L'accueil de l'autre dans les Ragionamenti d'Agnolo Firenzuola*, in A. Godard-M.-F. Piéjus (a cura di), *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, 2006, 195-208: 201-204).

intergenerazionale dovuto al soddisfacimento del desiderio amoroso, da intendersi come bisogno naturale (è ben presente la lezione decameroniana) la cui rivendicazione «porta, dunque, inevitabilmente, ad entrare in conflitto con l'autorità: quella familiare, in primo luogo, a cui, in particolari circostanze, si sostituisce però quella gerarchica».¹⁷ Le protagoniste sono, infatti, la badessa, donna in «grandissimo odore de santità» (*Rag.* II 5, 4), e suor Appellagia, giovane monaca di un convento perugino, che ha un modo tutto suo di vivere l'ora di preghiera e penitenza,¹⁸ incontrando in segreto un giovane amante (una sorta di progenitrice della Monaca di Monza) nella propria celletta. Solo quando una delle consorelle mostrerà l'inusuale pratica alla madre superiora si innescherà (ancora) l'aspro rimprovero della «vecchiona» (ivi, 14-18) e l'avvio dell'azione finale, anche qui risolta con un motto, stavolta affidato alla giovane, che non cede il proprio diritto al predetto soddisfacimento e che pone di fronte a una scelta la stessa badessa, la quale finirà con accordarle il permesso di incontrare l'amante al di fuori del monastero galeotto (ivi, 19-22). Rispetto allo schema visto in precedenza, questo si configura come l'unico caso in cui non è necessario un intervento esterno, poiché la pronta risposta basta da sé, e dunque incarna una fortunata tipologia novellistica di memoria boccacciana che, tuttavia, sarà oggetto di critiche nella seconda metà del Cinquecento, specialmente da parte di Girolamo Bargagli (nel *Dialogo de' giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*), che

si spinge oltre, fino a negare dignità narrativa alle cosiddette novelle di motto. Occorre innanzi tutto interrogarsi sul perché di simile censura, che riveste particolare importanza se si pensa alla centralità di quell'esercizio nel *Decameron*. La risposta, nel caso di Bargagli, è netta: la condensazione verbale del motto è antitetica allo sviluppo dell'azione, che deve rimanere il territorio privilegiato della novella.¹⁹

Appare evidente la distanza che separa le nostre riflessioni dal *Dialogo*, ma altresì lo iato tra esso e la stagione culturale cui appartengono i *Ragionamenti*: a quest'altezza cronologica la novella si era sostanzialmente svuotata delle caratteristiche che aveva nella prima metà del secolo, soprattutto in riferimento al crescente spazio riservato alle sezioni monologiche rispetto alle azioni; per certi aspetti una delle novelle firenzuolesche, la prima, sembra anticipare alcuni di questi tratti: qui, infatti, i lunghi inserti parlati e retoricamente impegnati 'bloccano' il tempo narrativo.²⁰

Per la nostra indagine questa è una delle vicende più interessanti: lasciato il trittico dominato dallo scontro generazionale, qui ci si misura nuovamente con un doppio conflitto dalle sfumature strettamente interconnesse, quello interiore e quello, in senso lato, culturale. Il primo discende direttamente dal tema imposto per il novellare dalla «reina», Costanza Amaretta, ossia gli effetti dell'amore sensuale (*Rag.* I *Intr.*, 194-195), visto che è generato dalla passione scatenata nell'anonima moglie di Lagi Amet dall'arrivo del fiorentino Nicolò, naufrago in Barberia ridotto in schiavitù, nella loro casa: se la prima sezione della novella è dedicata alla descrizione della tempesta che causa il naufrago, la seconda è dominata proprio dal soliloquio della donna tunisina, appunto espressione

¹⁶ Condividiamo le indicazioni di E. RAGNI, *Nota introduttiva*, in A. Firenzuola, *Le novelle*, 7-8. A conferma ulteriore di questa collocazione 'speculare' agirebbe proprio la ricorsività di motivi e comportamenti, specie nel dialogo tra le donne protagoniste, tra I 5 e II 5: cfr. A. MAURIELLO, *Tra Roma e Firenze...*, 95-97.

¹⁷ Ivi, 95.

¹⁸ Sulla centralità del motivo della fuga (dalla tentazione e al suono della campana della preghiera) cfr. l'introduzione alle novelle in A. FIRENZUOLA, *Opere*, a cura di A. Seroni, Firenze, Sansoni, 1971², 35.

¹⁹ R. BRAGANTINI, *Alcune economie...*, 58.

²⁰ Cfr. ancora ivi, 64-67, e l'analisi di D. ROMEI, *La "maniera" romana...*, 119-127.

del suo conflitto interiore²¹ (*Rag.* I 1, 15-24), che ferma l'incedere della narrazione. Le fiamme d'amore dovute «ad un forestiero, ad uno stivo, ad un cristiano» (ivi, 17), con climax ascendente per gravità, sono le motivazioni della lotta *contra se ipsam* e sono inizialmente ritenute una potenziale causa di infamia, poiché la vergogna sarebbe doppia – un adulterio e per di più consumato con un uomo di condizione sociale inferiore, di un altro Paese e di un credo diverso; poi, in un atto di auto-persuasione, ella stessa ribalta punto per punto il ragionamento iniziale, 'illustrando' quella coincidenza fra bellezza esteriore e virtù interiore di cui la brigata aveva discettato nella 'cornice' e giungendo anche a mettere in discussione la propria fede di fronte al dominio di Amore:

[...] e considera che, se bene egli è forestiero, che egli non deve esser per questo né da te né da veruno altro tenuto in minor pregio [...]. Se la fortuna lo ha fatto schiavo, per questo ella non gli ha già ascosto quella eccessiva bellezza, per questo non gli ha ella tolto quelle accorte maniere. Io riconosco pur la nobiltà dello animo suo, io veggio pur lo splendor di quelle sue virtù; non muta la fortuna il nascimento; lo esser servo può accadere ad ognuno, non è la colpa la sua, anzi è della fortuna; e però debbo dispregiar la fortuna e non lui. O se io divenissi serva, e' non sarebbe però che quanto allo animo io non fusse quella medesima? Dunque non mi ritrarran queste cose dal volergli bene. Che dunque mi ritrarrà: l'essere egli d'una altra fede? Deh, stolta, come se io avessi molto maggior certezza della mia che della sua! E dato mille volte che io ne avessi tutte le certezze del mondo, per questo non la rinnego io già, né ne fo cosa alcuna contro alli nostri iddii (ivi, 20-22).

Cedere al desiderio si rivela anche in questo contesto una soluzione del conflitto. La chiusa del monologo interiore è di grande intensità: le anfore, le interrogative incalzanti e la concisione del periodare traducono il suo nervoso tormento, ma anche la resa al sentimento (di fronte al quale la nobildonna si degrada a «vil femminella» ed «esca»), poiché seguirà la confessione al diretto interessato:

Perché dunque contrasto io a me medesima? Perché son contraria a' miei piaceri? Perché non ubbidisco alle mie voglie? Dunque penso io poter resistere alle leggi d'amore? Oh, come sarebbe scempio il mio pensiero se io, vil femminella e propria esca del suo fucile, credessi poter schifar quello che non han potuto milli uomini savi! E però vinca il voler mio ogn'altra ragione e non contrastino le debili forze d'una tenera giovane con quelle d'un così potente signore (ivi, 23-24).

La donna, dopo aver «combattuto con se medesima», dà «finalmente la vittoria a quella parte alla quale, volendo ella medesima, la sforzava amore» (ivi, 25) – e si notino le espressioni tipiche del lessico belligerante applicate alla casistica amorosa. La molla del suo agire è proprio la passione, di cui ella è totalmente in balia: è pur vero che «dès le départ, le problème de l'altérité se pose comme un obstacle majeur»,²² ma il rischio è di interpretare la risoluzione cui ella giunge da un punto di vista eccessivamente nobilitante, dimenticando l'intento illustrativo che la novella persegue rispetto alle discussioni della 'cornice', come in questo caso: «Dans ce combat intérieur, l'amour pousse la femme à accueillir pleinement le jeune homme, non plus seulement en tant qu'esclave et objet sexuel potentiel, mais en tant qu'être humain à part entière. [...] Elle reconnaît l'humanité foncière

²¹ Con l'attraversamento della soglia da parte dell'ospite si preparano sconvolgimenti imprevedibili nella vita di chi accoglie. Merito di Firenzuola, in questa novella, è anche l'attenzione riservata alla psicologia dei personaggi: l'ingenuità di Lagi e il tormento, alla vigilia di un cambiamento radicale, della moglie (cfr. B. LAROCHE, *L'accueil de l'autre...*, 196-197).

²² Ivi, 205.

de Niccolò». ²³ È semmai da ravvedere qui la vittoria decisiva di Amore, con il giovane fiorentino in qualità di oggetto del desiderio; ed è anzi questa condizione che gli permetterà di occupare un ruolo di forza nei rapporti di potere creatisi a séguito della dichiarazione dell'innamorata. Dopo i di lui indugi, infatti, la situazione pare sorridere alla tunisina, che frema dal desiderio di consumare il proprio amore («altro voleva che parole» (ivi, 27), in linea con quanto sostenuto finora), ma che, di conseguenza, scivola in una posizione subalterna: Nicolò, «accortosi per mille segni che il padro<ne> era egli [...] pensò tentar di farla cristiana» (*ibidem*), condizione che ella accetterà e che la porterà a ricevere un primo battesimo e a contrarre un primo matrimonio; quindi, sottolinea ironicamente la voce narrante, «gli parveno dolci i misterii di questa nuova fede che, come già fece Alibech, a tutte le ore riprendeva se stessa d'esser tanto indugiata ad assaggiarla; e sì le piaceva d'esservi dentro profondamente amaestrata, che la non aveva mai bene se non quando la imprende questa nuova dottrina» (ivi, 30): anche il suo credo viene subordinato alla forza dirompente della passione.

A questo punto, dopo una breve parentesi in cui si riferisce dell'arrivo di Coppo in Barberia (fondamentale per sbloccare la vicenda: dunque nuovamente un intervento esterno; ma questa funzione è svolta in primo luogo dalla fortuna, ad esempio con le due determinanti tempeste) e dell'incontro tra i due, l'attenzione ritorna sulle macchinazioni e il successivo discorso di Nicolò, che intende approfittare della presenza dell'amico per tornare in Italia insieme alla propria donna. La lunga *suasoria* (ivi, 38-53) in cui si profonde di fronte all'amata immobilizza ancora l'andamento del racconto: essa poggia soprattutto sui pericoli cui andrebbero incontro se rimanessero a Tunisi, sul trasferimento in Toscana come prova d'amore e, soprattutto, sulla raffinatezza e la superiorità della civiltà fiorentina: qui emerge con maggior forza il secondo valore che abbiamo riferito al tema del conflitto, quello culturale, che è implicato dal primo e che mai esplose con la violenza che ci si potrebbe aspettare, ma che soggiace allo svolgimento della trama e prelude alle avventure conclusive. Gli ultimi eventi – la fuga, l'inseguimento, la cattura a Messina, il ritorno interrotto dalla tempesta, il naufragio nel Tirreno, l'intervento dei corsari pisani, la sosta nella città della Torre e il rientro a Firenze – sono condensati in pochissime pagine²⁴ prima del lieto fine: trionfo dell'amore, nuovo battesimo e solenne matrimonio tra i due innamorati, con lei che viene rinominata Beatrice, lasciando l'anonimato a cui era stata confinata per tutta la storia. L'esito del conflitto è dunque un assorbimento culturale, poiché la donna, in definitiva, cede i cardini della propria identità – fede e nazionalità, ma soprattutto acquisendo un nome: quindi 'completandola' – passando, inoltre, da un uomo ad un altro; esso è altresì sancito dalla e nella letteratura, dato che l'epilogo definitivo può avvenire solo a Firenze e con l'assunzione di un nome di chiaro prestigio letterario.

L'ultima sezione, infine, si concentra su due novelle che possono essere legate all'ampia etichetta del conflitto sociale: la quarta e la sesta della prima giornata. In entrambe lo scontro oppone laici cittadini (di modesta estrazione nel primo caso, di conclamata ricchezza nel secondo) ad ecclesiastici, ma proprio la messinscena dei comportamenti di questi ultimi in quanto viziosi

²³ Ivi, 206.

²⁴ Qui Firenzuola non intende inscenare conflitti tra le parti nell'accezione che potremmo definire tradizionale: «Nessun impedimento si verifica al compimento dei desideri della donna, né a quello delle richieste avanzate da Niccolò, nessun agonismo diretto coinvolge Niccolò e Lagi Amet, che mai vengono fatti incontrare nello spazio della narrazione» (R. BRAGANTINI, *Alcune economie...*, 65). Anzi proprio onde «evitare la messa in scena dei conflitti e sorvolare su ogni punto di resistenza» (ivi, 66) impiega espliciti riferimenti boccacciani (*Dec.* II 8 e III 10).

rappresentanti di una categoria sociale, appunto il clero, lascia preferire la definizione prescelta a quella di conflitto religioso.

La satira antifratesca è un frequentatissimo *leitmotiv* del ‘genere’ novellistico e potrebbe di per sé costituire una categoria a parte di questo studio, dal momento che la critica agli esponenti del mondo spirituale accomuna, sotto varie forme, diverse vicende dei *Ragionamenti* (oltre che in queste si ritrova anche in II 5, mentre in I 3 la seduzione dell’abate non si compie a causa di un equivoco scambio di persona; torna, inoltre, nelle facezie in coda alla prima giornata). È tuttavia in queste due che l’opposizione è più evidente: in I 6 la prima parte è contrassegnata dall’invettiva dello stesso autore contro i vizi dei frati francescani,²⁵ ma costituisce il cuore della narrazione lo scontro tra Agabio, figlio di Agnesa, la ricca vedova ‘puntata’ da fra Serafino, e lo stesso monaco, che tenta di mettere le mani sul testamento di lei circondandola con lunghi discorsi, sperando di strapparle laute donazioni. L’esile trama esula dal meccanismo osservato altrove e si regge qui specialmente sull’ingegno del giovane uomo, che assolve il compito di fattore esterno propedeutico alla soluzione della storia e decide di contrastare i piani del francescano rivolgendosi direttamente alla legge (*Rag.* I 6, 21-30): a risolvere la contesa e sancire la plateale beffa sarà, infatti, la lettura del testamento della madre da parte del notaio, che sostituisce, inoltre, la funzione ‘motrice’ finora propria di rimproveri e monologhi.

Decisamente più vivace, anche linguisticamente,²⁶ lo scenario della novella I 4 sull’amore tra la popolana Tonia e un prete pistoiese, don Giovanni. Firenzuola prima segue i tentativi di corteggiamento di quest’ultimo, che deve accontentare le crescenti richieste materiali della donna, peraltro sposata, quindi riporta i salaci scambi verbali tra i due, tra le *avances* dell’uomo e le accuse di avarizia della furba parrocchiana, che finisce per concedersi in cambio di munifiche promesse (*Rag.* I 4, 12-25). È il preludio allo scontro: le continue scuse dell’uomo, che continua a dimenticare i regali pattuiti, e i rimbrotti infruttuosi della Tonia prima portano ad un violento alterco verbale e alla sospensione degli incontri nella capanna, poi alla vendetta da lei studiata assieme al marito, Ciarpaglia, che entra in scena solo nelle sequenze finali, ricoprendo anch’egli il ruolo di risolutore della schermaglia, ma con più violenza che mai (ivi, 32-45). Il consueto dominio della parola, che la prima parte della narrazione aveva confermato, lascia per una volta il posto all’aggressione fisica – nemmeno in I 6, infatti, le frustate previste dal testamento di Agnesa vengono effettivamente impartite al frate: Ciarpaglia, furioso, costringe il nudo don Giovanni, che aveva invano tentato di nascondersi, in un «cassonaccio», da cui potrà liberarsi solo evirandosi con un «rasoiaccio» lasciategli vicino. La vittoria dei ceti contadini tramite la rivalsa della coppia è crudelmente celebrata dall’autore con un compiacimento descrittivo della sofferenza, fisica e psicologica, del libidinoso ecclesiastico dalla cattura all’auto-castrazione, che non lo condurrà alla morte solo perché aiutato e medicato sul finale.

Conclusione

²⁵ Puntuali le osservazioni su questa novella rispetto all’atteggiamento della letteratura cinquecentesca nei confronti dell’Ordine francescano in G. BARBERI SQUAROTTI, *La decadenza letteraria dei frati francescani: Machiavelli, Folengo e altri*, in ID., *La letteratura instabile: il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006, 215-240: 227-231.

²⁶ Puntuale l’analisi linguistica della novella di D. ROMEI, *La “maniera” romana...*, 127-137. Le numerose forme alterate e popolari che dominano soprattutto la prima parte della storia, prima di lasciare spazio alla serietà ‘tragica’ dell’epilogo, contribuiscono a vivacizzare il conflitto tra le parti.

Abbiamo cercato di rilevare come il conflitto nei *Ragionamenti* possa conoscere diverse e intrecciate declinazioni – generazionale, amoroso, interiore, culturale, sociale – e come sia prevalentemente legato a situazioni dominate dalla parola, ma non per questo statiche: da un iniziale punto di equilibrio, infatti, le novelle conoscono un momento di rottura che può coincidere con un lungo rimprovero (I 2 e 5, II 5), corposi inserti monologanti (I 1), vivaci litigi *per verba* (I 4, ma anche I 5 e II 5 contemplano risposte fondamentali per il procedere della narrazione); per la risoluzione diventa, quindi, indispensabile l'intervento di un fattore esterno alla *querelle* che apra la strada verso l'epilogo, da Menico (I 2) e Andreuolo (I 5) ad Agabio (I 6) e Ciarpaglia (I 4), con l'eccezione dell'auto-difesa di Appellagia (II 5) e, parzialmente, della prima novella, dominata in lungo e in largo dalla fortuna.