

Percorsi della facezia fra Tre e Quattrocento

di Francesco Tateo*

Mi riferirò con qualche esempio a due tipologie di percorsi della facezia fra Tre e Quattrocento, percorsi che riguardano, del resto, ogni genere letterario, cioè la rielaborazione di temi o la riscrittura di taluni esemplari, e quindi la fortuna o sfortuna di alcuni modelli, e la progressiva modificazione dell'idea stessa del genere letterario, della sua identità consapevole. Mi riferirò soprattutto al fenomeno, cui si fa minore attenzione, della trasformazione di un genere letterario, la facezia in questo caso, in un atteggiamento dello spirito (come si diceva una volta); alla valenza simbolica, insomma, che acquista un genere letterario, e di conseguenza anche uno stile, sino a poterne parlare come di una poetica. E comincerò dal momento culminante di quel percorso, per quanto riguarda la facezia, nel tratto di storia ritagliatomi sul versante umanistico, perché sul versante volgare il percorso sarebbe un altro, e un altro ancora se dovessimo affrontare il rapporto fra latino e volgare.

Il momento culminante, si direbbe il momento critico o il nodo, è rappresentato naturalmente da Giovanni Pontano, che ha già ricevuto per il suo *De sermone* una considerazione adeguata quale ispiratore di quel nuovo percorso rinascimentale riguardante la civiltà del dialogo e l'arte della conversazione¹. In effetti, in un ambiente letterario come

* Università degli Studi di Bari.

¹ Ho ristampato il trattato pontaniano sostanzialmente nel testo curato da S. Lupi e A. Risicato (*Thesaurus mundi*, Lucani, 1954) con una traduzione italiana in *Lorenzo Poliziano Sannazaro Pontano e Poggio*, “Cento libri per mille anni”, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004. Ne ho discusso in *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Milella, Lecce 1972 e in *Primato del sermo e cornice etica nella narrativa umanistica*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole*

quello cinquecentesco, soprattutto disposto alla selezione e catalogazione dei generi, il trattato sull'uso sociale della parola avrebbe rilanciato, da una parte, il gusto della conversazione eletta e cortigiana, con un aggiornamento del *De oratore* ciceroniano dove la facezia gioca il suo ruolo funzionale al consenso, come interruzione, distrazione o abbellimento, dall'altra, il gusto del racconto breve e della facezia propriamente detta, che l'editoria avrebbe provveduto a sviluppare.

Mi sembra interessante, però, tornare a vedere come nelle mani di Pontano quella riflessione sul linguaggio, pur collocandosi nella tradizione della facezia e rilanciandola, ambisse ad essere soprattutto una scelta assoluta di registro, in cui la tipicità del racconto, a prescindere da specifiche caratteristiche di forma e di contenuto – in un modo che fa ricordare l'indifferenza boccacciana verso la denominazione delle sue prove narrative – consiste anzitutto nella leggerezza, nell'inventività, nell'acume e significatività del racconto, in una parola, nello “spirito”. La *brevitas*, che per esempio Boccaccio espressamente supera se si pensa alla misura retorica delle sue novelle che ampliano la facezia o la beffa o la ventura e disavventura, può rappresentare una sorta di dimensione espressiva, e ricorrere in alcuni momenti particolari ad altri generi più complessi come il dialogo, la narrativa in versi e la storiografia. Nella trasformazione della facezia da genere letterario in registro espressivo consiste l'operazione più significativa di Pontano teorico nell'ultimo decennio della sua vita, e in essa consiste anche una certa contraddizione fra l'impalcatura morale che sembra riferirsi ad ogni genere letterario che miri al gradimento pubblico, e l'esemplificazione che con il pretesto di comprendere la gamma degli esiti possibili propone anche facezie non corrispondenti alla *medietas* teorizzata. Si direbbe che Pontano costruisca un trattato morale tenendo presente la cornice del *Decameron*, o le novelle della prima e dell'ultima giornata, e inserisca le facezie con una regressione verso il nocciolo “breve” delle novelle della sesta.

Perché in realtà Boccaccio, che l'umanista non eccede nel citare, come avrebbe potuto e dovuto, ma cita al momento opportuno in quello che pare il centro del suo discorso, la trattazione della *comitas* (come chiamarla? grazia del comportamento, cortesia, affabilità), è in-

parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento, Atti del Convegno di studi (Pisa, 26-28 ottobre 1998), Editrice Salerno, Roma 2000, pp. 558-68, e in *La facezia tra virtù e arte*, in F. Bruni (a cura di), «Leggiadre donne». *Novella e racconto breve in Italia*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 43-57.

teso perfettamente proprio nell’articolazione complessa e nella macrostruttura del *Decameron*:

Ma in genere il discorso di una persona affabile, affinché risulti gradito, piacevole e spiritoso, deve consistere in gran parte nel raccontare storielle leggere, perché in queste trovano ampio spazio il diletto e l’ornamento delle parole, e vi sono generalmente narratori dotati di affabilità, amabilissimi sia nei banchetti sia nelle conversazioni pubbliche in società o in privato, sia in mezzo a pochi, sia in mezzo a molti. Per questa ragione Giovanni Boccaccio si guadagnò molta stima fra i dotti, ma anche fra i semicolti, per aver raccolto insieme quelle cento novelle che oggi corrono nelle mani di tutti. La stessa cosa cercò di fare in lingua greca Luciano².

Viene riconosciuta alla storiella la caratteristica di essere piacevole per il fatto stesso di essere raccontata con grazia e varietà, senza il fine utilitario dell’allettamento o l’eccesso della lascivia. Seguono infatti i capitoli *De blandis* e *De lascivis* per tener distinti questi vizi dal “*blande et illecebrose*” *loqui*, quale si ritroverebbe nel modello massimo di *comitas* che è significativamente Ovidio quando fa parlare Vertumno³. La novella boccacciana, con grande acume critico, è accostata alle metamorfosi ovidiane, ma soprattutto a quella variante delle metamorfosi che è il racconto di Vertumno travestito da vecchietta per potersi avvicinare a Pomona e consigliarle di cedere all’amore. Una situazione boccacciana, naturalmente; ma Pontano era colpito, nel passo ovidiano, appunto dalla grazia e dalla varietà che introduceva il particolare episodio e ne scandiva l’analisi concludendo: «*Vides quam delectet et comiter ludat et variet rem ac dictionem et verbis innitatur ornatis ac maxime suis*».

L’analisi del passo ovidiano potrebbe aiutarci a capire a quali elementi Pontano attribuisce la varietà, l’ornato, la proprietà e la “convenienza”, che costituiscono lo stile della *comitas* e della narrazione. Ma alcune cose sono a prima vista importanti, anzitutto che il poema mitologico, segnato dalla varietà e da quel genere di ornato piacevole, è visto come una raccolta di novelle (cosa che serve a capire anche il concepimento dell’*Urania*, che è come il poema ovidiano una collana di miti tenuti da una trattazione astrologica piuttosto che cosmologica e genealogica), poiché la *comitas* riguarda l’atteggiamento e i modi del narratore, non la forma della novella, che è interscambiabile con altre

² G. Pontano, *De sermone*, I x. Sulla teoria del “sermo” cfr. ora A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, cap. III, *Parlando, in primo luogo: grammatica e retorica della conversazione secondo Pontano*, Donzelli, Roma 2007, pp. 35-131.

³ Ovidio, *Metam.*, 14, 623-33, 643-45, 655-67.

forme quando osservano la medesima finalità. Non si spiegherebbe la citazione, in questo contesto, di uno storiografo come Livio (il contrario della *brevitas* della facezia), per un discorso diplomatico ben fatto. Siamo fuori della prospettiva retorica del genere letterario specifico.

La distanza dai *Rerum memorandarum libri* di Petrarca, che vanno citati a proposito del *De sermone*, perché in essi è presente *in nuce* il proposito di distinguere la facezia dall'oratoria con parole che Pontano riprenderà puntualmente («*nos autem hoc loco de vita comuni et quotidianis hominum sermunculis exempla decerpimus*»⁴ – dice Petrarca – «*de oratione tantum ipsa communi, quaque homines adeundis amicis, communicandis negociis in quotidianis praecipue utuntur sermonibus [...]»⁵ – amplifica Pontano), quella distanza risiede nel fatto che l'umanista trecentesco conserva alla raccolta di facezie la identità di un repertorio, riesumando contro i repertori medievali la classicità di Valerio Massimo, e facendo delle facezie una delle categorie di *memorabilia*, ordinatamente disposte. Non vi manca neppure la distinzione fra facezia e mordacità o oscenità di cui si vale anche l'umanista quattrocentesco a differenza di Poggio. Eppure il genere della facezia serba in Petrarca la sua misura istituzionale; tant'è che non dico la virtù, ma l'arte è esclusa da questo genere minore in quanto l'immediatezza è concepita come frutto naturale, al di qua del tempo della riflessione che l'arte richiederebbe⁶.*

L'immediatezza è per Pontano una qualità retorica anch'essa, in funzione dell'efficacia (ha i suoi *topoi* e i suoi accorgimenti), non semplicemente un derivato della natura, cioè della disposizione scherzosa del motteggiatore. L'eterno problema se prevalga la natura o l'arte nell'operazione dell'uomo non può che risolversi nel metodo accademico ciceroniano dell'accordo delle due tesi, ma la riflessione pontaniana su questo argomento fa parte dello sforzo per sottrarre la facezia ai limiti dell'improvvisazione ed attribuirle il livello dell'azione etica, misurata dalla virtù e dall'arte, cioè dalla consapevolezza degli strumenti creativi.

Il *sermo* pontaniano non solo è passato attraverso il repertorio poggiano che è altra cosa da quello scolastico medievale, essendo una

⁴ F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, II 37, 6, edizione critica a cura di G. Billanovich, Sansoni, Firenze 1943, p. 68.

⁵ Pontano, *De sermone*, cit., I III, p. 5.

⁶ «*Que enim, queso, ars dicenda est rei repentine inopinatae improvise et ex tempore iaculande? Est enim rerum huiuscmodi precipua in respondentia laus, cui non longe consultationis spatium datur*» (Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, cit., II 37, 10, p. 69).

scelta di campo che tende ad eccedere talora dai limiti della *brevitas* caustica e perfino dal riso e già a riconquistare in certo qual modo l'ambientazione e la misura della novella, nonché la prospettiva della cornice (il *liber confabulationum* ambientato nel Bugiale è una cornice), ma è soprattutto una conquista della virtù e dell'arte come metodo per dare una dignità nuova alla facezia, quasi a non farla riconoscere come tale. Il *De sermone* appartiene alla serie dei trattati sulle virtù. Nel trattato, che evita denominazioni tradizionali e moltiplica i modi di chiamare il racconto divertente, dopo due libri dedicati a mostrarne le caratteristiche urbane, e perfino cortesi del *sermo* (la *comitas* ne è un segno), emerge all'inizio del terzo libro l'esigenza di nominare la virtù e quindi l'arte dalla quale nasce quel genere di discorso. Esso va sempre più identificandosi col discorso "grato", in assoluto, che ha le sue matrici morali e le sue norme artistiche, quelle classiche di ogni espressione umana. Non si può dire facondia, non si può dire eloquenza, che sono termini consumati in un ambito squisitamente retorico-scolastico. L'etimologia forzata da *facere*, non da *fari*, cioè da un verbo generico dell'azione umana, agevola la conversione di un trattato retorico in un trattato morale. Il terzo libro ricomincia appunto con un capitolo significativo in questo senso, perché ha come titolo: «la *facetudo* (com'è noto le si affianca il neologismo di *facetitas*) è una virtù»; poi, invece, s'insegna come è anche un'arte.

Sembra un paradosso: nel trattato che doveva definirne il genere, in realtà la facezia si apriva alla possibilità di perdere i suoi connotati più specifici di genere comico, per accostarsi all'aneddoto, alla narrazione, caratterizzata da uno *humor* dai più vari esiti. La *facetudo* è la disposizione dell'animo ad evitare la noia da una parte e la tensione dall'altra, dove il riso e la *brevitas* sono metafora della distensione, più che ingredienti specifici e necessari a definire una tipologia particolare di scrittura. A questo punto si capisce come il *De sermone* sia potuto apparire come una teoria della novella, o della narrazione, o dell'intrattenimento letterario *tout court*, o un'estetica, applicabile, perché no, alla narrativa storica, a quella poetica e a quella dialogica, all'elegia, all'egloga, alla lirica, dal momento che ad ognuno di questi generi in cui Pontano si misurava proprio con l'intenzione di provarli tutti, egli applicava uniformemente la varietà e lo *humor* nei suoi registri più vari, dal patetico al ludico.

Tutto ciò fa pensare ad una prefigurazione di questa estetica dell'intrattenimento vario e piacevole che troviamo specialmente in una scena dell'*Antonius*, il dialogo dedicato ad Antonio Panormita all'indomani della sua morte, e che possiamo leggere come una celebrazione

dell'Accademia e delle direttive morali e letterarie lasciate dal maestro alla successiva generazione. Il Panormita, che con l'*Hermaphroditus* era andato oltre i limiti della facezia ben costumata (e Pontano lo aveva imitato nel *Pruritus*, rientrando successivamente ma non troppo se si sporgerà verso il ludico erotico con gli *Endecasyllabi seu Baiae*), aveva professato in effetti la norma oraziana della moderazione ricordando di evitare l'insistenza su un medesimo registro e dimostrando di saper alleggerire perfino la storiografia encomiastica con l'episodio faceto (aveva scritto una storia delle gesta di Ferrante, che ci è stata restituita da Gianvito Resta) e di saper alleggerire l'insegnamento etico con la piacevolezza della narrazione breve dove la facezia si mescolava con l'aneddoto moraleggiante.

Infatti sul modello petrarchesco, ma sulle orme di Valerio Massimo, che considerava la facezia alla stregua dell'aneddoto, il Panormita aveva scritto il *De vita et moribus Alphonsi regis*, anch'esso una variante notevole delle raccolte aneddotiche, perché simulava attraverso gli aneddoti classificati per virtù, e direi anche prefigurando le trattazioni specifiche che Pontano riserverà alle varie virtù aristoteliche e ciceroniane, la "biografia" del re di Napoli. Tanto più che il titolo dato all'opera dal Panormita arieggiava quello dei biografi dall'interesse prevalentemente aneddotico, come Svetonio, Cornelio Nepote, gli scrittori della *Historia Augusta*. La scelta di fare la storia per "uomini illustri", per personaggi eccellenti, ha perfino momenti di consapevolezza critica, ossia di rifiuto della storiografia oratoria per una forma più breve, che è a sua volta ampliamento dell'aneddoto, come quando Tristano Caracciolo, nella stessa area napoletana, prende le distanze dalla storiografia cittadina o nazionale per dedicarsi alla biografia come racconto non oratorio, ma affine alla novella (se intendiamo per novella l'informazione circa un fatto), che segue le gesta di un solo personaggio o il momento culminante e significativo della sua vita, e intitola la sua raccolta *De varietate fortunae*, come fosse un trattato di carattere morale, in quanto quelle biografie non sono che esempi della varietà della fortuna. Le biografie di Plutarco, che a cominciare da Guarino e da Bruni conquistano nel Quattrocento la loro maggiore fortuna attraverso la stampa e i volgarizzamenti, sono degli *exempla* amplificati, esempi della parabola della fortuna, pur nella loro lunghezza, sono, come le novelle, amplificazioni di aneddoti.

Facendo la scelta contraria a quella di Petrarca con la biografia di personaggi contemporanei da riabilitare, Caracciolo veniva certamente suggestionato dalla biografia petrarchesca e plutarchea, ma incorniciando gli esempi col titolo *De varietate fortunae* e privilegian-

do la varietà dei casi nel senso che sollevano e abbattono, più che il parallelismo contrastivo di Plutarco, riprendeva l'idea del fiorentino Poggio, che mirava ad avvalorare mediante *exempla* il concetto della fortuna come inesorabile e sconosciuta motrice degli eventi umani. Il vero interesse poggiano era l'esposizione narrata dei casi umani, qui dei costumi esotici, al limite dell'incredibile, fatti conoscere da un viaggiatore dell'Asia. Il *De varietate fortunae* di Poggio è in effetti la narrazione di un viaggio alla Marco Polo, pieno di curiosità più che di eventi di viaggio, e l'opera si accosta, per l'interesse aneddottico, a quella più famosa del cancelliere fiorentino e curiale, le *Facezie*, che seguono formalmente la tradizione medievale, ma si presentano in forma essenzialmente diversa come raccolta di esempi da servire alla conversazione (*confabulationum liber* sarebbe il loro titolo originale), da fondersi con la conversazione nei luoghi distinti dal potere e dagli uffici, ma che vogliono soprattutto illustrare uno degli aspetti della fortuna, la "varietà" degli eventi umani: fortuna e varietà sono i motori della narrativa e i pilastri delle raccolte novellistiche. La varietà insomma, proprio perché mira anch'essa alla distensione ed è amica della piacevolezza, si ritrova con alcuni aspetti della facezia, e concorre insieme alla piacevolezza dell'intrattenimento. Si pensi come anche la facezia *stricto sensu* sia condizionata dalla circostanza, cioè dal caso, e sia esaltata dalla varietà dei casi.

Ecco perché, tornando all'accenno fatto a quella scena dell'*Antonius* dove dicevamo prefigurato l'intrattenimento vario e piacevole con un registro dal patetico al ludico, potevamo prescindere dal riso e ammirare, invece, quello che gli accademici ammiravano, ricordando il Beccadelli, in un cantore di strada, semplice e gradevole, che pregato di recitare versi con la sua chitarra, non si ripete mai e sembra fare da controfigura a Pontano cantando un epigramma galante a Telesina, un epigramma triste sull'attesa della morte, una strofetta alle Sirene, un'ode quasi trasgressiva su Galatea e Polifemo e un'egloga sugli allettamenti del pastore, eco e preludio di temi cari alla scena amorosa⁷. Non c'è differenza sostanziale dalla narrazione che incornicia un intrattenimento a base di facezie; ne è solo una riscrittura accademica.

L'intreccio e lo scambio fra il ragionamento e l'esemplificazione portati al livello della facezia avviene normalmente nei famosi dialoghi che diventano cornice di veri e propri racconti, o di sketch in serie

⁷ Per i *Dialoghi* di Pontano si deve, e si può, ancora rimandare all'edizione di C. Previtera, Sansoni, Firenze 1943, pp. 96-8.

per esemplificare la stoltezza degli uomini, dove si alterna l'aneddoto contenuto nel giro di un'informazione (la donna che ha imparato la teologia dalla lingua di un teologo, le stupidaggini dei grammatici) con l'ambizione della novelletta e con il battibecco. Ma, commedia nella commedia, la parte dedicata al forestiero che racconta le sue disavventure nelle città italiane, fra grammatici, gaglioffi e stupido volgo, e la parte dedicata alla scenetta familiare raccontata dal piccolo Lucio in assenza del padre, la moglie che racconta al confessore i peccati del marito, stanno ancora a significare la volontà di trasferire nel dialogo il racconto breve, dove la facezia è quasi irriconoscibile. Più complessa per la situazione autoironica e per lo scivolamento nella vera e propria rappresentazione scenica (dove il modello plautino è decisivo ancorché irriconoscibile ormai) è la straordinaria esperienza dell'*Asinus*, su cui non posso intrattenermi ancora⁸.

Serve, invece, a concludere questo argomento sul percorso della facezia quattrocentesca fra riscrittura e metamorfosi del genere, e a comprendere l'esito teorico del *De sermone*, dove la trama discorsiva e via via le occasioni quotidiane delle prove di spirito diventano una sorta di macrostruttura paragonabile ad una cornice narrativa, la considerazione di alcune esperienze facete concentrate nei dialoghi pubblicati nel '91, il *Charon* e l'*Antonius*⁹, e rinnovatesi qualche anno dopo in un dialogo dottrinale, l'*Actius*, appena attraversato da qualche sorriso, ma introdotto da una scenetta popolare, quasi una farsa, che fa da "pretesto" ed esprime la situazione del trattato, con riferimento al motivo dell'equivoco verbale, dell'ignoranza e della superstizione. Nell'*Actius* l'argomento della degradazione morale e culturale, cui si vorrebbe rimediare mediante i ragionamenti che si svolgono nell'Accademia, viene infatti esemplificato da quella scenetta comica che capovolge lo scenario accademico, svolgendosi fra il notaio *Caeparius* e il popolano *Segnitius*. La laboriosa formulazione di una compravendita rappresenta uno scontro fra il rigido formalismo del linguaggio cancelleresco e le pretese assurde del rozzo compratore. La trascrizione in latino dei nomignoli dialettali, come la trascrizione curiosa di concetti inconsueti (*anteritas*, la parte anteriore della casa, che il popolano vuole aggiungere alla *posteritas*, la quale ultima nell'atto notarile si riferiva invece all'acquisto valido per i suoi "discendenti"; *unicare* e *duillare* riferiti al

⁸ Ne ho scritto in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Dedalo, Bari 1967; una traduzione del dialogo ho data in *Lorenzo Poliziano Sannazaro Pontano e Poggio*, cit.

⁹ Pontano, *I Dialoghi*, a cura di C. Previtera, cit., pp. 96-8.

“contare le monete ad una ad una” o “a due a due”), che dà luogo ad una serie di spiritosaggini, è un travestimento surreale, dal momento che è inconcepibile nella lingua usuale di un contadino, il quale attraverso quei neologismi dovrebbe manifestare invece la sua rozzezza. Ma tutta la scenetta è una contraffazione comica dell’illegittimità del comportamento umano, rappresentato nel costume popolare e in una forma di paganesimo superstizioso, poiché l’atto notarile estorto dal contadino al notaio avrebbe dato al compratore la proprietà anche del pezzo di cielo sovrastante la casa. E il Sannazaro, presente alla stipula rappresentando il coro di chi alla fine ride, come in molte facezie, finge di ricordare seriamente che solo ai sacerdoti è concesso vendere il cielo, loro che possono disporre anche del sottosuolo e dell’inferno, dove ci mandano chi vogliono (*sacerdotibus dumtaxat ut deum ministris licere fasque esse venale coelum facere iisdemque etiam solis de intimis terrae locis permissum esse agere, quippe cum in eorum manu sit obligare quos voluerint ad inferiora loca*). La dissimulazione è un ben noto atteggiamento del narratore, l’aveva usata Boccaccio nelle *Conclusioni dell’autore*; la userà Leopardi nelle *Operette morali*.

In due casi un risaputo argomento comico viene riscritto da Pontano non come facezia recitata, ma come parte del racconto, con un intervento profondo sulla cornice, perché nel *Caronte* la novella di Frate Alberto viene raccontata dalla fanciulla vittima del finto arcangelo Gabriele al nocchiero infernale con una serie di particolari sconci assenti dal ben più ampio racconto boccacciano, e senza quella prolungata conclusione che serviva a Boccaccio per far rientrare la novella fra gli amori che ebbero infelice fine, e tuttavia con un’accentuazione dell’esito blasfemo delle pratiche erotiche, esaltato e allo stesso tempo reso possibile dall’uso del latino¹⁰. Nell’*Antonius* l’apologo del padre, del figlio e l’asino, emerso in Poggio da una discussione fra prelati sulla varietà delle opinioni, diventa un racconto autobiografico buffonesco del forestiero, che, in seguito, va a finire nel fango: “Lutazio” lo chiamarono da Suppazio che era¹¹. Il gioco linguistico è una componente fondamentale dello spirito pontaniano. La disavventura, si sa, è uno dei motivi del riso, ma trasformata in racconto e condita dalla parola equivoca latineggiante si distingue da certe insipide volgarità e beffe.

Il caso di metamorfosi della facezia per me più eclatante, ancorché sottile fino ad essere irriconoscibile e quindi discutibile, è quello del

¹⁰ Ivi, pp. 38-9.

¹¹ Ivi, p. 94.

poemetto virgiliano in appendice al dialogo *Antonius*, che in realtà è strettamente collegato con il contesto. La *facetitas* è il sottinteso di tutto l'episodio. Gli accademici, che discutono presso la casa di Pontano, avvertono ad un certo punto uno schiamazzo: un cantastorie sta prendendo posto su un pulpito per intrattenere il pubblico. Il pulpito è segno di ostentazione e il giudizio di Pontano, attraverso le parole di un suo sodale, è inequivocabile: «*Dii boni, qui grex personatorum!*» («mio Dio, che turba di maschere!»), «Anche questa novità dovevano portarci dal Settentrione. Ci mancava solo questo ai nostri costumi già così raffinati! Uno va avanti con la trombetta. Lo segue uno coronato d'edera e si appresta a recitare al popolo. Chi è questo nuovo poeta che si trascina dietro tante maschere? O città di fantasmi, o menti impazzite!».

È la nuova cornice per una facezia che non è una facezia ma un gioco raffinato di dissimulazione. Un attore in maschera, *Istro personatus*, che in senari latini alletta il pubblico con l'argomento del cantare e apostrofa con lazzi i presenti per farli stare zitti e attenti; poi un poeta in maschera, *Poeta personatus*, che canta in esametri virgiliani la storia della rivolta popolare di Sertorio, in cui compaiono frammati a nomi latini quelli latinizzati degli avi dei moderni accademici, compreso Ponzio, avo di Pontano, ma in effetti Pontano stesso, più eroico di tutti. Ma Pontano, presso il quale si rifugiano gli accademici, è in casa, ed è lui l'autore del poemetto pieno di gesta e di episodi straordinari, visibilmente eccessivi nel tono come quelli dei racconti cavallereschi. Più dei carmi recitati nella piazzetta con l'accompagnamento della lira, il poemetto su *Sertorio* è dunque uno spettacolo, per il poeta e per noi, e come tale un gioco, non nel senso della parodia, alla quale in parte può accostarsi, ma nel senso che può sfiorare il gioco anche l'imitazione poetica, quando è portata ai suoi limiti estremi e rilancia la meraviglia del divino poeta, forse anche sopravanzandola scherzosamente e mutandone il tono generale. Affidato alle parole della maschera che evoca il linguaggio virgiliano ad ogni piè sospinto, ora riproducendolo specialmente nella clausola o nell'avvio del verso, ora variandolo in qualche locuzione, ora rinnovandolo in qualche colorita metafora, o seguendolo e duplicandolo in qualche vezzo, ma non mancando di trasgredirlo con l'ausilio di un lessico estraneo, il racconto risponde ai modi del cantare o del capitolo che manipola la storia con le formule e i ritmi della poesia sublime. Gli ultimi libri dell'*Eneide*, dedicati alla guerra sul suolo latino, sono il più naturale serbatoio per narrare uno scontro incalzante, senza tregua, quasi un concentrato di tutte le situazioni belliche che si possano immaginare, dove la descrizione virgiliana

dell'eruzione dell'Etna che era tanto piaciuta agli accademici viene a combinarsi con la violenza delle armi tradizionali, suggerendo l'esagerato inserto di un episodio pari all'esplosione di una bombarda (cfr. vv. 546-80). Ma basti pensare al modo come sono conciati da guerrieri alcuni cari e miti colleghi dell'Accademia, ad esempio il Compatre (vv. 340-8), o Gabriele Altilio a capo di una sequenza (vv. 619-68) che vede il massimo infuriare della battaglia, con i campi pregni di sangue e le membra staccate dai colpi o dilaniate (un volgarizzamento in versi, quale mi permetto di riportare in luogo del testo latino¹²),

Poscia staccato fu dal collo il capo
Ed a Tazio ed a Lepido dal brando
Di Tago; cade Turno, cade Ligure
Per man di Remo; a Ligure spaccato
Fu il femore, ed a Turno il ventre. Ardente
La spada i fianchi suoi trafigesse e il petto.
Sollevando la scure Ufente sega
Fino alla gola Assaraco, fendendo
Traverso l'elmo il cerebro e le tempie.

Si può leggere come una zuffa cruenta o come una scena da teatro di marionette.

Ed è ovvio che al sorriso della cornice rimandino i tratti ripetitivi dell'epica classica: l'affastellamento di nomi classici e classichegianti, la rassegna delle truppe (vv. 340-8), la carica patetica della lode per la bellezza e la giovinezza (vv. 126-8), o la memoria per le cose perdute che accompagna la fine di alcuni personaggi (vv. 593-605). La ripetitività è una delle fonti del riso, e può esserlo nonostante il tono patetico, una volta incluso in una cornice faceta.

Avea

Trecento capi d'irti buoi. Trecento
Giovenche al pascol nell'immensa Sila
E lui per inseguir la gloria il patrio
Suolo lasciò con la consorte e i cari
Figli. Sette più sette erano i figli
Nati ad Ufente, insigni giovinetti [...]
Colli fecondi d'uva, e tanti iugeri
Di terra [...].

¹² Per il quale cfr. ora G. Pontano, *Sertorius*, introduzione e volgarizzamento di F. Tateo, Palomar, Bari 2011.

Ma direi che perfino l'imitazione, la scrittura che invita alla ricerca intertestuale con giochi che solo il latino poteva permettere attraverso l'equivoco lessicale, rimanda alla cornice in cui il maestro dell'Accademia, fingendo di tradurre il racconto di un cantastorie, mette per esempio gli accademici alla prova di scoprire, sotto l'immagine di un busto che diventa incandescente (*canduit*) spaccato dalla fiamma e spirante fumo (*tortus*, vv. 604-5; «post tortus iaculante Euro per viscera truncus / *canduit*»), il modello catulliano che parlava non dell'incandescenza, ma della bianca spuma del mare (*spumis incanuit unda*) prodotta dall'onda solcata dai remi (*torta remigio*) e del volto delle Nereidi che sorge dal bianco gorgo (*candenti e gurgite*; «Tortaque remigio spumis incanuit unda / emersere freti candenti e gurgite vultus», Cat., 64, 13-14), dove *per viscera truncus ed e gurgite vultus* in punta al verso hanno forse un rapporto per modalità ritmica e analogia lessicale.

Slittamenti di questo genere non possono provenire se non da una lettura disinvolta dei modelli, riconducibile alla *facetudo* come arte del *facere*, ma anche del contraffare il discorso poetico.