

ROBERTO CARDINI

## COMICITÀ E UMORISMO DA BOCCACCIO AD ALBERTI

Il tragitto che mi sono prescelto non copre, neanche alla lontana, le molteplici declinazioni del comico nel secolo giusto che va dal *Decameron* al *Momus*. Il mio scopo è tutt'altro: vorrei segnalare alcune delle più rilevanti novità reperibili nella teoria e nella pratica del comico nella letteratura italiana (in latino e in volgare) di quell'età, e in particolare far presente, e sottolineare, che dal bel mezzo dell'Umanesimo latino, e per merito di uno fra i maggiori umanisti del Quattrocento, l'Alberti, nacque l'umorismo moderno. È un itinerario, di necessità per cenni, in quattro tappe: *Decameron* di Giovanni Boccaccio, *Hermaphroditus* di Antonio Panormita, *Facetiae* di Poggio Bracciolini, scritti umoristici di Leon Battista Alberti (*Intercenales*, *Apologi centum*, *Canis*, *Musca*, *Momus*).

### 1

#### IL COMICO NEL *DECAMERON* DI GIOVANNI BOCCACCIO

Sarebbe certo riduttivo definire il *Decameron* un'opera comica, tuttavia, specie nelle Giornate VI e VIII (dedicate rispettivamente al motto, già elogiato anche nella I Giornata, e alla beffa), è possibile trovare alcune novelle dalla varia comicità. Per renderci però davvero conto di come Boccaccio declini il registro espressivo del comico, è necessario badare non soltanto ai testi, ma anche ai molti paratesti (che spesso si annidano dentro i testi) ai quali consegna fondamentali dichiarazioni di poetica o difende se stesso e la propria opera. Ne risultano tre dati utili per la nostra ricerca:

a) il riso è una vacanza, un'evasione dalla tragedia e dalla morte. Premessa e fondale al paradiso in cui si rifugia la lieta brigata e al suo amabile novellare è l'inferno di Firenze, una città devastata e decimata dalla peste. È uno stretto rapporto tra peste e riso, tra cornice tragica e materia comica presente anche nell'*Hermaphroditus*, e viceversa completamente assente in Alberti (che dunque, anche per questo, è del tutto fuori dalla concezione

medievale del riso come sfogo ed evasione carnevalesca);

b) il *Decameron*, a cominciare dalla composizione della lieta brigata (sette donne e tre uomini), è un'opera programmaticamente "al femminile", scritta per le donne e favorevole alle donne, e pertanto opposta all'ideologia viceversa "maschile" della susseguente cultura e letteratura umanistica, specie di primo Quattrocento (e si pensi alla biografia dantesca di Leonardo Bruni o alla feroce misoginia dell'Alberti, anche in ciò l'Anti-Boccaccio): un'ideologia ovviamente ben presente e operante anche nella produzione comica degli umanisti;

c) nel *Decameron* le dichiarazioni di poetica si trovano non soltanto nei paratesti ma anche all'interno dei testi, in spazi liminari nei quali i personaggi fungono da portavoce dell'autore.

Ne segnalo una. Boccaccio la mette in bocca, non per caso, alla sua principale contofigura, lo scanzonato Dioneo. Il quale, alla fine della V Giornata, prima di avviare il suo racconto, dichiara:

Io non so se io mi dica che sia accidental vizio e per malvagità di costume ne' mortali sopravvenuto, o se pure è nella natura peccato, il rider più tosto delle cattive cose che delle buone opere, e specialmente quando quelle cotali a noi non pertengono.<sup>1</sup>

Sebbene, a quanto sembra, questo passo non abbia né colpito né incuriosito gli studiosi del capolavoro boccaccesco (Vittore Branca, nelle tante edizioni del suo commento, non l'ha mai ritenuto degno neppure di una brevissima glossa che non fosse linguistica), a mio parere merita la massima attenzione. Dioneo constata che si ride piuttosto delle «cattive cose» (ossia dei vizi e difetti) che delle «buone opere», e pur restando incerto se ciò dipenda da cause accidentali o viceversa naturali («non so se io mi dica che sia accidental vizio e per malvagità di costume ne' mortali sopravvenuto, o se pure è nella natura peccato»), conclude che si ride quando le cose di cui si ride «a noi non pertengono». È, lo si vede, una relevantissima definizione della comicità. Tanto più che è manifestamente affine a quella, celeberrima, di Aristotele:

D'altra parte la commedia, come dicevo, è imitazione di soggetti vili, ma

---

<sup>1</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca (*Tutte le opere di Giovanni Boccaccio a cura di Vittore Branca, IV*), Milano, Mondadori, 1976, p. 517 (V, 10, 3).

non sul piano di una totale malvagità, sibbene del brutto; e suo elemento è il ridicolo. Ora il ridicolo è una deficienza ed è un difetto, ma non doloroso né esiziale, come per l'appunto la maschera buffa è qualche cosa di brutto e sgraziato che non desta sofferenza (*Poet.*, 1449 a, 5, 1).<sup>2</sup>

Dunque:

α) l'osservatore ha nei confronti della situazione comica un atteggiamento di superiorità (perché ciò che ha di fronte è qualcosa di deforme) e di estraneità (perché quella deformità non lo riguarda, e solo nella misura in cui non lo riguarda egli può riderne). Si può certo ridere anche dei nostri difetti e delle nostre disgrazie, e insomma del nostro dolore, ma si tratta in questo caso di vero riso?

β) oggetto del riso sono i difetti soprattutto fisici e morali dai quali, appunto, non ci sentiamo coinvolti e rispetto ai quali proviamo una certa superiorità;

γ) Aristotele insiste sull'assenza di dolore che caratterizza lo stato d'animo dell'osservatore di una situazione comica (proprio il discrimine tra presenza e assenza di dolore costituisce, lo dice Pirandello,<sup>3</sup> una delle differenze fondamentali tra umorismo e comicità: quello dell'umorismo è un riso impastato di dolore, ed è un riso non spontaneo, bensì frutto di una riflessione che si innesca al prorompere della risata stessa, è un riso cerebrale);

δ) caratteristica essenziale del comico è infine l'estraneità alla sfera del sé, è il fatto, come dice Dioneo, che concerne cose che «non ci pertengono».

E difatti è proprio qui che risiede una delle differenze radicali tra comicità e umorismo, e dunque, tanto vale dirlo subito, tra Boccaccio (e la linea che fa capo a Boccaccio)<sup>4</sup> e Alberti. L'Alberti non soltanto ride degli altri,

---

<sup>2</sup> «ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἶπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ· ἔστι <τε> τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμαρτημῖα τι, καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης» (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori editore, 1987<sup>5</sup> [1974<sup>1</sup>], pp. 16-17).

<sup>3</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di S. Guglielmino [I ed. 1908, II ed. aumentata, 1920], Milano, Mondadori, 1986 (*passim*).

<sup>4</sup> E il caso di Franco Sacchetti, che il *Decameron* ebbe a modello e ne condivise appieno la concezione del comico, di chi si ride e perché. Nell'epilogo della novella n. 83 (*A Tommaso Baronci, essendo de' Priori, sono fatte da' Priori tre piacevoli beffe*) teorizzò che «Per la simpli-

ride anzitutto di se stesso, si mette in gioco. E questo perché l'umorismo, per esser tale, necessita della capacità di guardare allo stesso tempo con estraneità e partecipazione. Dioneo, all'opposto, ride, e può ridere, perché la storia che si appresta a raccontare non lo riguarda, «non gli pertiene». È la storia, come recita la rubrica, di Pietro di Vinciolo che

va a cenare altrove; la donna sua si fa venire un garzone, torna Pietro, ella il nasconde sotto una cesta da polli; Pietro dice essere stato trovato in casa d'Ercolano, con cui cenava, un giovane messovi dalla moglie; la donna biasima la moglie d'Ercolano; uno asino per isciagura pon piede in su le dita di colui che era sotto la cesta, egli grida, Pietro corre là, vedelo, cognosce lo 'nganno della moglie, con la quale ultimamente rimane in concordia per la sua tristezza.<sup>5</sup>

La «tristezza» di Pietro è di essere sodomita. Laddove il modo con cui la sua «tristezza» lo fece «rimanere in concordia» con la moglie è nella *pointe* dell'epilogo, una *pointe* tanto più esilarante quanto più elusiva e fintamente reticente:

Dopo la cena quello che Pietro si divisasse a sodisfacimento di tutti e tre m'è uscito di mente; so io ben cotanto, che la mattina vegnente infino in su la Piazza fu il giovane, non assai certo qual più stato si fosse la notte o moglie o marito, accompagnato.<sup>6</sup>

L'adulterio della moglie di Pietro (scagionata del resto fin dall'inizio) è dunque appieno giustificato, e l'oggetto del riso si rivela essere sicuramente Pietro ma pure il giovane, incerto se durante il *sýmplegma* fosse stato più moglie o marito. Ma appieno giustificata è anche la dichiarazione liminare di Dioneo: essendo rigorosamente etero, ed anzi un donnaiole, il difetto di Pietro e il ruolo passivo del giovane «non gli pertengono». Per questo può riderne di tutto cuore.

---

*cità* di molti si muovono spesso de' savi a fare cose da trastulli, per passar tempo; ché benché gli uomini siano signori, perché spesso hanno malinconie, pare che non si disdica fare simili cose per sollazzare la mente»; all'inizio della novella n. 206 sostenne, sulle orme di Dioneo, che si ride di ciò che non ci pertiene («Per dare alcuna inframessa, voglio venire in su alcune novelle d'amorazzi, *assai piacevoli a cui non fassono tocchi*»), e nell'epilogo della novella n. 211 lo ribadì: «erano cose da ridere a cui non toccava» (F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1970, pp. 218, 621, 648; corsivi miei).

<sup>5</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, p. 517 (V 10, 1).

<sup>6</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, p. 526 (V 10, 63).

La spregiudicata e scandalosa raccolta epigrammatico-elegiaca del Panormita, è un'opera goliardica, a metà strada tra scuola e postribolo, ossessionata dal sesso e da tutto ciò che rientra nel «basso corporeo» celebrato da Michail Bachtin. E siccome, a quanto pare, il sesso e tutto ciò che si trova “dalla cintola in giù” sono da sempre un'inesauribile miniera di comicità, è indubbio che l'*Hermaphroditus* è prima di tutto un'opera comica. Per definirne la particolare tonalità illuminanti sono i modelli: Catullo epigrammatico, *Priapea* (allora attribuiti a Virgilio), Marziale. Catullo a parte, a lui rimasto ignoto, sono modelli che Boccaccio non amava.<sup>7</sup> È una divergenza di gusti che si riflette nei testi e nel modo di trattare la stessa materia. La materia dell'*Hermaphroditus* è, da cima a fondo e a cominciare dal titolo, francamente pruriginosa. Anche la materia del *Decameron* è, qua e là, pruriginosa. Ma laddove Boccaccio è sempre controllato e argutamente velato e metaforico, talché le situazioni ardite non le presenta mai nella loro crudezza, nel Panormita il pruriginoso e il «basso corporeo» sono viceversa diretti, espliciti, crudi, assolutamente privi di censure o di autocensure. Anche nel *Decameron* ci sono, spesso e volentieri, descrizioni di rapporti sessuali, ma queste descrizioni sono accennate e allusive e sono sempre sottoposte ad un processo di metaforizzazione, quindi più che mostrate velate. Nell'*Hermaphroditus* le cose, *quelle* cose, sono viceversa sempre chiamate con il loro nome. Talché scabrosità della materia e crudezza del linguaggio sono le principali fonti della comicità dell'opera. Una comicità sostanzialmente nuova, anzitutto dovuta al recupero attualizzante di una linea dell'antica letteratura latina che solo la rivoluzione umanistica aveva reso possibile, e comunque remota da quella di Boccaccio.

Quanto remota lo si tocca con mano paragonando le rispettive descrizioni della stessa “situazione”, poniamo l'atto sessuale consumato con “la donna sopra”.

Nella quarta novella della I Giornata Dioneo racconta di un «monaco» che,

---

<sup>7</sup> M. PETOLETTI, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», XLVI (2005), pp. 35-57. A p. 47 è riportata la veemente glossa di Boccaccio a Mart. X 4, 10 *hominem pagina nostra sapit*: «Verum sapit hominem dum cunnum lingere, futuire et cacare et alia scribit. Maledicatur poeta talis».

caduto in peccato degno di gravissima punizione, onestamente rimproverando al suo abate quella medesima colpa, si libera dalla pena.<sup>8</sup>

Il «peccato» del monaco è di essersi intrattenuto nella propria cella con una ragazza, dove però l'abate l'ha scoperto. Il monaco si trae brillantemente d'impaccio facendo cadere l'abate nella sua «medesima colpa». Lascia sola e nuda la ragazza nella cella, l'abate entra, serra l'uscio e le chiede di fare anche con lui quello che ha fatto col monaco:

La giovane, che non era di ferro né di diamante, assai agevolmente si piegò a' piaceri dell'abate: il quale, abbracciatala e basciatala più volte, in su il lettucello del monaco salitosene, avendo forse riguardo al grave peso della sua dignità e alla tenera età della giovane, temendo forse di non offenderla per troppa gravezza, non sopra il petto di lei sali ma lei sopra il suo petto pose, e per lungo spazio con lei si trastullò.<sup>9</sup>

Nella terza novella della IX Giornata da «Maestro Simone ad istanzia di Bruno e di Buffalmacco e di Nello» vien fatto «credere a Calandrino che egli è pregno».<sup>10</sup> Calandrino ovviamente la beve, e subito attribuisce la responsabilità dell'incidente alla moglie, alla quale rivolge il seguente rimprovero:

Oimè! Tessa, questo m'hai fatto tu, che non vuoi stare altro che di sopra: io ti diceva bene!<sup>11</sup>

Così, chiaramente ma senza chiamare le cose con il loro nome e soprattutto senza entrare in dettagli, il Boccaccio. Ed ecco invece come il Panormita ricama la stessa «situazione»:

*De Ursa superincubante*

Quum mea volt futui, superincubat Ursa Priapo:  
ipse suas partis sustineo, illa meas.  
Si iuvat, Ursa, vehi, moveas clunemque femurque  
partius, aut inguen non tolerabit onus;

---

<sup>8</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, p. 58 (I 4, 1).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 61 (I 4, 18).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 796 (IX 3, 1).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 799 (IX 3, 21).

deinde cave reduci repetas ne podice penem:  
quamvis, Ursa, velis, non mea virga volet.<sup>12</sup>

3

IL COMICO NELLE *FACETIAE* DI POGGIO BRACCIOLINI

Passando alle *Facetiae* di Poggio (ma l'autore le battezzò *Confabulationes* ossia *Chiacchierate*),<sup>13</sup> va anzitutto osservato che la gestazione dell'opera (1438-1452) è in parte successiva e in parte coeva agli scritti umoristici dell'Alberti (prima del 1434-1453 c.), e subito dopo sottolineato che anche in questo caso fondamentali sono i paratesti, la *Praefatio* e la *Conclusio*. La *Praefatio* si intitola *Ne aemuli carpant Facietiarum opus propter eloquentiae tenuitatem*,<sup>14</sup> ed è, come l'Introduzione alla IV Giornata del *Decameron*, al tempo stesso apologetica e programmatica. Ma diversamente dai paratesti di Boccaccio, qui dovunque domina il paragone e la conseguente gara con gli antichi (*nostros Maiores, prudentissimos ac doctissimos viros*).<sup>15</sup> Poggio respinge le critiche degli invidiosi (*aemuli*) alla *tenuitas* stilistica delle *Facetiae*, ricordando che anche gli antichi si dilettavano «*facetiis, iocis et fabulis*». E se ha sfidato se stesso a scrivere un'opera in stile *tenuis*, è perché questo stile è il più vicino al *sermo cotidianus* di Plauto e Terenzio, alla “lingua d'uso” propria della commedia antica. Le *confabulationes* non per nulla furono «recitate come su un palcoscenico» (*tanquam in scena, recitatae sunt*).<sup>16</sup> Il rifiuto di uno stile più ornato dipende del resto dal ruolo che egli si è assegnato, il ruolo stesso degli scrittori di commedie, riferire gli argomenti non derogando dal modo con cui furono trattati dai personaggi le cui conversazioni sono riportate nell'opera: «*Sunt enim quaedam quae ornatius nequeant describi, cum ita*

---

<sup>12</sup> A. PANHORMITAE *Hermaphroditus*, a cura di D. Coppini, I, Roma, Bulzoni, 1990, p. 14 (I 5). «*Di Orsa che giace sopra*. Quando la mia Orsa vuol essere fottuta, dell'uccello monta a cavallo: / io faccio le sue parti e lei le mie. / “Se ti piace, Orsa, cavalcare muovi natiche e cosce / dolcemente, altrimenti l'inguine non sopporterà il peso. / Dopodiché bada bene: non pretendere che ti sfilì la fava dal culo. / Per quanto, Orsa, tu lo voglia, sarà la mia verga a non volerlo!”» (trad. di R. Cardini).

<sup>13</sup> P. BRACCIOLINI, *Facezie*, Introduzione, traduzione e note di S. Pittaluga, testo latino a fronte, Milano, Garzanti, 1995.

<sup>14</sup> «Perché gli invidiosi non attacchino la raccolta delle “Facezie” a causa della loro semplicità stilistica» (BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 2-3).

<sup>15</sup> «i nostri padri, uomini di grande saggezza e cultura» (BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 2-3).

<sup>16</sup> BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 296-297)

*recensenda sint, quemadmodum protulerunt ea hi qui in confabulationibus coniiiciuntur».*<sup>17</sup>

La sua fedeltà all'andamento di quelle conversazioni non dovrà però costituire un ostacolo per chi, eventualmente, intenda riscrivere ciò che egli ha scritto, anzi una simile opera sarebbe davvero utile *hac nostra aetate*, dice Poggio, al fine di rendere più ricco il lessico della lingua latina anche per esprimere le cose leggere:

Existimabunt aliqui forsan hanc meam excusationem ab ingenii culpa esse profectam, quibus ego quoque assentior, modo ipsi eadem ornatus politiusque describant, quod ut faciant exhortor, quo lingua Latina etiam levioribus in rebus hac nostra aetate fiat opulentior. Proderit enim ad eloquentiae doctrinam ea scribendi exercitatio.<sup>18</sup>

Le *Facetiae* comportano dunque una scommessa davvero ardua (*Ego quidem experiri volui an multa quae Latine dici difficulter existimantur non absurde scribi posse viderentur*):<sup>19</sup> scrivere nel Quattrocento in latino umile e piano (*tenuis*) significa forzare il limite di un mezzo espressivo appreso a scuola, che, per quanto ben posseduto, non coincide con la lingua materna, che sola può sgorgare dalle labbra, e quindi dalla penna, con spontaneità. L'apparente disinvoltura e la miracolosa duttilità del latino delle *Facetiae* (nonché di parecchie epistole) dimostra che Poggio quella scommessa la vinse. Ma se anche l'avesse persa, la sua portata sul terreno della storia letteraria sarebbe stata ugualmente dirompente. Ripromettersi, sulla metà del Quattrocento, di *arricchire* (di rendere *opulentiores*) le capacità espressive della lingua latina grazie al rilancio degli argomenti umili e leggeri, da trattare ovviamente in stile *tenuis*, anzitutto significa andare a coprire un settore fino ad allora del tutto trascurato nella letteratura umanistica in latino: una letteratura sintomaticamente aperta dall'opposta scelta programmatica dell'*Africa* di Petrarca.

Poggio non fu beninteso l'unico ad accorgersi di questo vuoto e a cer-

---

<sup>17</sup> «E infatti ci sono argomenti che non si possono trattare con maggiore eleganza, perché vanno riferiti esattamente come furono esposti dai personaggi che sono inseriti in queste conversazioni» (BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 2-3).

<sup>18</sup> «Alcuni potranno pensare che questa mia giustificazione derivi da mancanza d'ingegno, e anch'io posso essere d'accordo con costoro, purché loro stessi trattino questi medesimi argomenti con maggiore eleganza e finezza: e io li esorto a farlo, perché la lingua latina in questa nostra epoca diventi più ricca anche nell'esposizione di argomenti frivoli. Questo esercizio di scrittura gioverà senz'altro all'arte della parola» (BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 2-5).

<sup>19</sup> «Io, da parte mia, ho voluto sperimentare se sia possibile scrivere con risultati gradevoli molte cose che si ritiene sia difficile esprimere in latino» (BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 4-5).



Ritratto di Poggio Bracciolini: incisione del Lasinio nel controfrontespizio della *Vita di Poggio Bracciolini* scritta in inglese dal rev. Guglielmo Shepherd e tradotta dall'avv. Tommaso Tonelli, con note e aggiunte, Firenze, presso Gaspero Ricci, 1825, tomo primo.

care di colmarlo. Nei primi quattro decenni del secolo, la rinascita della commedia umanistica, la rinnovata fortuna dei comici latini, la riscoperta e l'immediato sfruttamento delle dodici nuove commedie di Plauto, sono episodi che eloquentemente dimostrano che le *Facetiae* non nacquero dal nulla, interpretarono bensì un diffuso bisogno. Un bisogno cui, insieme a Poggio e prima di Poggio, anche Panormita e Alberti avevano dato risposta. Non è una terna di *aequales* (Poggio era nato nel 1380, nel 1394 il Panormita, nel 1404 l'Alberti), ma è sicuramente coerente: avevano tutti un'identica passione per il comico, e per di più si apprezzavano reciprocamente in quanto scrittori comici. Panormita, nel 1424, fu probabilmente lo *sponsor* della prima redazione della commedia giovanile dell'Alberti, la *Philodoxeos fabula*, e l'anno dopo riservò al più giovane amico un posto di assoluto spicco nell'*Hermaphroditus*, anche definendolo *totus facetus* («spiritoso dalla testa ai piedi»).<sup>20</sup> Poggio elogiò a sua volta, nell'ottobre del 1437, la redazione definitiva della commedia albertiana e la raccomandò a Lionello d'Este. Né Battista se lo scordò. A Poggio dedicò, molto probabilmente nel 1442-43, il IV libro delle *Intercenales*. Con tutto ciò a me pare che anche Poggio, come Panormita, pur con tutti i suoi meriti, sia rimasto entro i confini del comico. Risulta anche dalla celebre *Conclusio*:

Visum est mihi eum quoque nostris confabulationibus locum adiicere, in quo plures earum, tanquam in scena, recitatae sunt. Is est "Bugiale" nostrum, hoc est mendaciorum veluti officina quaedam, olim a secretariis institutum iocandi gratia. Consuevimus enim, Martini Pontificis usque tempore, quemdam eligere in secretiori aula locum, in quo et nova referebantur, et variis de rebus, tum laxandi ut plurimum animi causa, tum serio quandoque, colloquebamur.<sup>21</sup>

L'opera conferma tutte le intenzioni qui ribadite (*mendacia, ioci, novae et variae res, animi laxatio*) fuorché il *serio colloqui*, accertato che *quandoque* qui è sinonimo di *numquam*. Talché la mescolanza di *ioci* e *gravitas*, costitutiva di ogni umorismo, le è del tutto estranea. *Prefazione* e *Congedo* concordano: le *Facetiae* mirano al *facetum*, ai *ioci*, alla *iocunditas*, alla

<sup>20</sup> PANHORMITÆ *Hermaphroditus*, p. 37 (I 21, 1). Ma probabilmente riguardano l'Alberti (cfr. *ibid.*, pp. CC-CCI) anche i carmi I 14 e I 15 (pp. 26-29).

<sup>21</sup> «In conclusione vorrei presentare l'ambiente nel quale, come su un palcoscenico, sono state recitate molte di queste facezie. Si tratta del nostro "Bugiale", una sorta di fabbrica delle bugie, istituito tempo fa dai segretari pontifici a scopo di puro divertimento. Sin dall'epoca di papa Martino V sceglievamo regolarmente una stanza appartata dove ci raccontavamo le ultime novità e chiacchieravamo dei più svariati argomenti, soprattutto per rilassarci, ma talvolta anche con intenzioni serie» (BRACCIOLINI, *Facezie*, pp. 296-297).

*hilaritas*, e sono scritte *laxandi ... animi causa e ad levationem animi*. E quanto ai temi sono quegli stessi di Boccaccio (corna, gesta di ecclesiastici somari e sporcaccioni, sesso, stupidità, satira del villano) ma sono trattati con mano più pesante e maggior crudezza; laddove il dolore è interamente assente da tutte le storie raccontate. Il lettore ride perché il suo sé non è minimamente coinvolto, perché la rappresentazione che Poggio gli mette davanti agli occhi (*tanquam in scena*) non «gli pertiene».

4

LEON BATTISTA ALBERTI E LA NASCITA DELL'UMORISMO MODERNO.

Anche l'Alberti, in quanto scrittore comico, aveva le carte in regola. Le aveva anzi più in regola di tutti. Formatosi su Plauto e Terenzio, ne aveva appreso la lezione di lingua e di stile così bene da potersi presentare sulla scena letteraria, appena ventenne, con una clamorosa giarda. Attribuendola ad un antichissimo scrittore comico latino, il fantomatico Lepidus, la *Philodoxeos fabula* la spacciò come uno dei più brillanti risultati di quella che Remigio Sabbadini usava definire «l'età eroica delle scoperte».<sup>22</sup> La confraternita umanistica, al gran completo e per oltre un secolo, notoriamente la bevve. E se la bevve, vorrà dire che la giarda era confezionata a dovere. Ma anche dopo, nell'ambito del comico, l'Alberti fu estremamente aggiornato. Basti dire che il nuovo Plauto scoperto da Cusano non soltanto lo conobbe tra i primissimi, ma seppe subito trasformarlo in nuova letteratura.<sup>23</sup> Se dunque le *Intercenales* e il *Momus* si radicano in una originaria formazione e vocazione comica, certo è che, valori estetici a parte, testimoniano di una comicità radicalmente diversa. Tanto diversa che, a rigore, neanche è comicità, è umorismo. E più esattamente umorismo di tipo pirandelliano. L'ho esaurientemente dimostrato, credo, un quarto di secolo fa e l'ho via via ribadito, precisato e documentato in numerosi lavori.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Edizione anastatica [dell'edizione Firenze, Sansoni, 1905-1914] con nuove aggiunte e correzioni dell'autore, a cura di E. Garin, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1967, I, pp. 84 e 164.

<sup>23</sup> È una tematica che ho affrontato in "Obtorto collo" (*L.B. Alberti, De commodis*, p. 90.20 e *Pontifex* § 210), «Lingua nostra», LXXVIII, 2017, pp. 65-69 e in *Quando e dove l'Alberti conobbe il nuovo Plauto? (E qual è la cronologia del "De commodis" e dell'"Ecatonfilea"?)*, in *Itinerari del testo. Per Stefano Pittaluga*, a cura di C. Cocco-C. Fossati-A. Grisafi-F. Masetti Casaretto-G. Boiani, 2 voll., Genova, Università di Genova (Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia: sezione D.AR.FI.CL.ET.), 2018, I, pp. 141-194.

<sup>24</sup> R. CARDINI, *Alberti o della nascita dell'umorismo moderno. I*, «Schede umanistiche», n.s.,

Potendo rinviare a questi contributi mi sento autorizzato a concentrare le mie tesi in pochissimi e schematici punti. Ma anche mi sento autorizzato a saltare tutte le citazioni. Si trovano, ampiamente illustrate, nei suddetti contributi.

A partire dalle *Intercenales* fino al *Momus* compreso, i suoi scritti comici non sono, per l'Alberti, vacanza e evasione dalla morte, non sono roba da carnevale, e neppure sono un «rilassamento», una «distensione fisica e psichica»: sono una terapia e un'autoterapia, ma anzitutto sono conoscenza, sono un «*genus quoddam philosophandi*». Lo si legge nella dedica al Toscanelli del libro I delle *Intercenales* e nel proemio al *Momus*. Ma per capire che la comicità dell'Alberti è in realtà schietto umorismo, fondamentali sono altri tre testi: nelle *Intercenales* l'autoritratto di *Corolle* e *Defunctus* e, nel *Momus*, il «mito delle maschere». *Corolle* è una commedia allegorica in un atto in cui Lode e Invidia si fanno avanti per distribuire le ghirlandette di Lode sulla base dei meriti e delle abilità professionali dei vari aspiranti. A Lode si avvicina però (fatta eccezione per il Maldicente)

---

I (1993), pp. 31-85; ID., *Paralipomeni all'Alberti umorista*, «Les cahiers de l'Humanisme», 2 (2001), pp. 177-188; ID., *Alberti oggi*, in *Templum mirabile: Atti del Convegno sul Tempio Malatestiano, Rimini, Palazzo Buonadrata, 21-22 settembre 2001*, a cura di M. Musmeci, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, 2003, pp. 23-29; ID., *Cui dono poma centum?*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista. Firenze* [Catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005-7 gennaio 2006], a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 127-132; ID., *Alberti scrittore e umanista*, in *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti: Atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Genova, 19-21 febbraio 2004*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 23-40; L.B. ALBERTI, *Intercenales*, introduzione, edizione critica e commento a cura di R. Cardini, traduzione a cura di M.L. Bracciali Magnini, in L.B. ALBERTI, *Opere latine*, a cura di R. Cardini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010, pp. 169-617 (*passim*); ID., *Alberti scrittore europeo*, in *L'Humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, études reunies par Th. Picquet-L. Faggion-P. Gandoulphe, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010, pp. 43-50; ID., *Un «exemplum ad rem uxori pulchre agendam»*. *Maritus di Leon Battista Alberti*, in M<sup>a</sup>L. Harto Trujillo-J. Villalba Álvarez (eds.), *Exempla fidei faciunt*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013, pp. 241-262, 313-328; ID., *Enigmi albertiani*, in *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, a cura di L. Bertolini-D. Coppini-C. Marsico, 3 voll., Firenze, Edizioni Polistampa, 2014, I, pp. 221-275; ID., *Gli «Apologi centum» di Leon Battista Alberti. Saggio di esegesi*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIII (2016), pp. 321-353; ID., *Smontaggio e umorismo. Uxoriam dell'Alberti*, «Moderni e Antichi», II s., I (2019), pp. 125-154; ID., *Sui paratesti degli Apologi centum di Leon Battista Alberti – I*, «Moderni e Antichi», II s., II (2020), pp. 213-265; ID., *Per lo smontaggio e l'interpretazione di Religio*, in L.B. ALBERTI, *Intercenales. Eine neulateinische Kurzprosasammlung zwischen Antike und Moderne*, hrsg. H. Wulfram, unter redaktioneller Mitarbeit von M. Baltas-K. Gerhold-G. Schöffberger, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2021, pp. 49-74.

solo una folla di immeritevoli, quand'ecco che in un angolo appare un giovane che resta in disparte senza avvicinarsi: si tratta di Lepidus trasformato, dopo la *Philodoxeos fabula*, in maschera umoristica dell'Alberti. Alla domanda su quale sia la sua abilità, risponde così: «Io sono uno che diletandosi di letteratura, ho al contempo sempre cercato, fatto salvo il decoro, di essere sia con me stesso sia con gli amici non privo di allegria e di ilarità».<sup>25</sup> Lepido quindi, stando alle sue parole, dovrebbe saper ridere e far ridere. Ma quando Invidia gli dice «Bene, e allora coraggio: ridi!»,<sup>26</sup> ecco che egli invece scoppia a piangere e giustifica questa reazione spiegando che, da quando è venuto al mondo, nulla si verifica per lui secondo le sue intenzioni, ogni cosa va contro le sue attese e al rovescio di quanto si era ripromesso. A questo punto Lode commenta «Accidenti quanto fai ridere!»,<sup>27</sup> ma nonostante questo dà proprio a Lepido la corona che nessuno degli aspiranti aveva prima meritato. Lepido ringrazia affermando che ha ricevuto un doppio regalo: la ghirlandetta per ora se la metterà sul capo, ma quando si sarà seccata andrà anche meglio per pulire le padelle.

È un'estrosa e formidabile dichiarazione di poetica che in tanto è formidabile in quanto chiarisce senza ombra di dubbio la totale estraneità della ricerca comica albertiana a ciò che di solito, a cominciare da Aristotele, si intende per comicità. Nella comicità perseguita dall'Alberti riso e pianto (dunque «dolore») sono strettamente congiunti. La mescolanza di riso e pianto ne è anzi l'essenza. Battista-Lepido dice che il suo mestiere è quello di ridere e di far ridere, ma di nient'altro si rivela capace se non di piangere. Se ciononostante Lode lo premia, vorrà dire che ufficio proprio dello scrittore comico è esattamente quello di ridere e al tempo stesso di piangere: è di essere un'erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. Ed è un riso-pianto che presuppone non soltanto il «dolore», ma un'esperienza tragica della vita. Battista-Lepido ride e piange perché la sua è una vita spezzata, perché è uno cui tutto è andato a rovescio. È una contraddizione vivente, o piuttosto un perfetto ossimoro. Anzi, siccome ὀξύμωρος significa «acuto-sciocco», fin dalla prima redazione della *Philodoxeos fabula* Battista-Lepidus è addirittura un doppio ossimoro: è «catus demens» (*furbo-sciocco*) e «inscitus sapiens» (*dotto-ignorante*).<sup>28</sup> È beffardo e mordace. Ride di tutto e di tutti, ma in primo luogo di se stesso.

<sup>25</sup> L.B. ALBERTI, *Opere latine*, p. 335 (§ 64).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 335 (§ 65).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 336 (§ 71).

<sup>28</sup> L.B. ALBERTI, *Philodoxeos fabula*, edizione critica a cura di L. Cesarini Martinelli, «Rinascimento», s. II, XVII (1977), pp. 111-234: 149.

so. La ghirlandetta avuta in premio, e certamente a lungo agognata, è la prova che l'arte che egli professa, la comicità, *quella* comicità, la conosce alla perfezione. Ma appena l'ha ricevuta, subito ci ride sopra e la dissacra. Né meno fondamentale, sia in sé sia per l'esatta collocazione dell'Alberti nella storia del comico, è la premessa. Battista-Lepidus ride *fatto salvo il decoro* («servata dignitate»). La sua è dunque una comicità fine, signorile, aristocratica, che ben volentieri rinuncia alle infinite risorse comiche del sesso e del «basso corporeo». Ed è una rinuncia consapevole e polemica. Già ho ricordato che l'Alberti l'*Hermaphroditus* lo conosceva benissimo. Eppure è soprattutto al tipo di comicità incarnata dall'*Hermaphroditus* che si contrappone frontalmente. In tutte le sue opere “facete” (che sono molte e che si stendono per un trentennio, dalla *Philodoxeos fabula* al *Momus*) le concessioni al pruriginoso o al «basso corporeo» non soltanto mai superano la decenza ma possono contarsi con le dita di una sola mano.

Basta e avanza, mi pare, per dire che tutto ciò non è comicità. Dalla seconda metà del Seicento in poi si chiama, più esattamente, umorismo (*humeur, humour*). Ma se il termine è seicentesco e di origine, a quanto sembra, franco-inglese,<sup>29</sup> la cosa, lo si vede, è italiana e molto più antica. È uno dei principali contributi letterari che l'Umanesimo latino, nato e sviluppatosi in Italia, ha dato alla moderna letteratura europea.

Ma come ho detto, essenziali alla comprensione di questa singolare comicità sono anche altri testi. In *Defunctus* a Neophronus, appena morto, viene voglia di assistere ai propri funerali. Spicca un agilissimo salto e si appollaia sul tetto di una casa vicina alla propria da dove «può osservare tutto l'interno della sua casa». Gli si para dinnanzi uno spettacolo agghiacciante il cui resoconto occupa l'intera intercenale. È utilizzando quella specola che Neofrono si conosce, e conoscendo se stesso conosce al contempo le verità essenziali, che la vita è un assurdo e che la morte è un bene. Ma per arrivarci deve anzitutto scoprire di essere stato, per tutta la vita, un ingenuo, un incorreggibile “idealista”. Tutto il resoconto che fa all'amico Politropo, è la storia del suo disinganno. Era vissuto fra gente mascherata, ma mai se ne era accorto: mascherata la moglie, mascherato il fattore, mascherati i figli, mascherati i parenti, mascherati i servi, mascherati gli amici e i conoscenti. Tutti quanti lo ingannavano e tradivano, ma lui sempre aveva creduto di essere circondato da gente buona, sincera,

---

<sup>29</sup> M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1979, V, p. 1395; *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2004, vol. XXI (2002), p. 531.

amorevole, riconoscente. Per questo è uno stolto, un pazzo. Se lo dice, molte volte, da solo, e glielo ripete, altrettante, Politropo. Ed è un pazzo perché si era fidato, e perché (poi scopre) tutto gli era andato a rovescio. Immerso tra le apparenze, credeva di vivere tra le essenze. Era sempre vissuto su un palcoscenico, mentre aveva creduto di vivere nella vita vera. Se ne deduce che il testo verte sul contrasto radicale tra *apparire* ed *essere*, un contrasto che è il cuore dell'umorismo. E difatti Neofrono, scoprendo tale contrasto, ride, ride di un riso convulso e a più non posso. Ride, come Battista-Lepidus, del proprio dolore, ride delle proprie atroci disgrazie, di una vita in cui tutto gli era andato a rovescio.

Il "mito delle maschere" che si accampa all'esatta metà del quarto libro del *Momus* è un paratesto con il quale l'autore intende aiutare il lettore a rettamente intendere il testo. A capire anzitutto perché un'opera che ha al suo centro le maschere e per protagonista il dio della maldicenza, sia un «*genus quoddam philosophandi*». Quel mito di gusto platonico insegna infatti a «conoscere se stessi», ma lo insegna molto meglio di quanto non facciano i filosofi, tanto ampollosi e oscuri quanto boriosi e vacui. «*Genus quoddam philosophandi*» significa dunque che il suo umorismo è per l'Alberti una filosofia alternativa, o piuttosto (come quella di Democrito nel romanzo attribuito a Ippocrate) una «iperfilosofia». Tant'è che il primo a raccontarlo è stato un pittore, il quale, a furia di rappresentare i corpi, aveva capito da solo più di tutti quanti i filosofi messi insieme.

Il mito insegna che la vita sociale nient'altro è che un teatro: un immenso palcoscenico calcato da uomini ambigui, doppi, in cui ciascuno mette e leva un'infinità di maschere. L'ufficio dell'umorista è quello stesso del pittore: ficcare lo sguardo nei forellini delle maschere e *introspicere* gli interni, i *varia monstra* che vi si annidano. Ma siccome, ciò facendo, ci rende completamente nudi, il suo ufficio anche è identico a quello della morte. L'umorista è dunque un osservatore e un analista: odia le apparenze; demolisce le illusioni, gli inganni e gli autoinganni; strappa le maschere che ciascuno indossa per apparire diverso da ciò che è, maschere che si vestono per farsi accettare e accettarsi, per vivere in società e con se stessi, maschere che sono forma consustanziata della vita sociale, maschere che l'uomo ha indossato appena creato, e che mette sempre, fino alla morte.

\*\*\*

Può, credo, bastare. Tutto ciò nulla ha a che fare con la comicità.  
Dovrei, a questo punto, dire qualcosa sulle condizioni culturali che re-

sero possibile una siffatta teoria del riso. Ma ne ho trattato negli studi prima richiamati dove ho accertato che furono quattro, e che tutte quante sono riconducibili alla rivoluzione intellettuale ed artistica di primo Quattrocento: la conoscenza e incidenza di Luciano e del romanzo epistolare dello Pseudo Ippocrate (*Sul riso e la follia*), la *disputatio in utramque partem* e infine, ma non ultime, le ricerche sulla prospettiva. Ed anche ho accertato che l'umorismo albertiano ebbe un unico ma significativo precorrimiento nella *Novella del Grasso legnaiuolo*, una beffa non per caso architettata da un grande esperto di prospettiva e amico dell'Alberti, Filippo Brunelleschi.

Aggiungo, concludendo, che il tragitto che abbiamo percorso suggerisce tre considerazioni.

I maestri della mia generazione (Eugenio Garin, Paul Oskar Kristeller, Giuseppe Billanovich, Alessandro Perosa) hanno sicuramente indagato a fondo la rivoluzione umanistica ed hanno giustamente sottolineato che fu determinante in molti ambiti: per la storia della filosofia, della teologia e della scienza, per la tradizione dei classici, per la filologia. Non hanno viceversa messo in luce, ciò che qui si è cercato di fare, che quella rivoluzione fu ugualmente determinante per la letteratura e la storia letteraria.

Curtius studiò il ruolo avuto dal Medioevo latino per la moderna letteratura europea.<sup>30</sup> Trascurò del tutto il ruolo, ancor più importante, giocato dall'Umanesimo latino. Panormita e Poggio preludono a Rabelais, l'Alberti addirittura a Leopardi e a Pirandello.

Bachtin, nel suo fondamentale libro su Rabelais, alla storia del comico in età rinascimentale ha consacrato un amplissimo capitolo.<sup>31</sup> Ma l'Umanesimo italiano e gli scrittori italiani del Quattrocento li ha completamente trascurati. Se li avesse invece studiati avrebbe potuto facilmente accorgersi che per la storia del comico sono fondamentali. Panormita, ma anche Poggio, per il «basso corporeo», l'Alberti per una comicità alternativa e secondo me assai più moderna.

---

<sup>30</sup> E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948 – tr. it. di A. Luzzatto e M. Candela, tr. delle citazioni e indici di C. Bologna: *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

<sup>31</sup> M. BACHTIN, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», 1965 - tr. it. di M. Romano: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 69-157 (*Rabelais e la storia del riso*).