

## Scrivere e riscrivere le novelle: *Giulietta e Romeo* da Da Porto a Bandello e *Belfagor* da Machiavelli a Brevio

Daria Perocco

Nel Cinquecento l'imitazione e la ripresa del testo di un autore erano fenomeni che godevano di una considerazione ben diversa da quella di cui beneficiano oggi. Imitare era fare un atto di omaggio all'imitato, riportare centoni chiaramente riconoscibili dalla sua opera significava riconoscerne la superiorità. L'ammirazione poteva addirittura portare alla completa riscrittura di un testo particolarmente amato: gli esempi ripresi nel volume che contiene gli atti del convegno "Scritture di scritture", sono, a proposito, particolarmente significativi<sup>1</sup>. Ben diversa cosa è sempre, invece, il plagio ed il volgare impossessarsi della scrittura altrui.

Esamineremo quindi i casi di due novelle in assoluto fra le più famose (per non dire, *tout court*, le più famose) del Rinascimento: la storia di Giulietta e Romeo e quella dell'arcidiavolo Belfagor, l'una ripresa, l'altra plagiata.

Giulietta e Romeo: forse la storia d'amore più celebre, almeno nelle letterature occidentali, storia della passione che travolge e della immediata, stupita e meravigliata gioia di fronte al rivelarsi dell'amore, accettato, fino alle sue conseguenze più estreme, come il sentimento più naturale e più invincibile.

La fortuna generale della storia ha fatto cercare (e trovare) antecedenti letterari, talvolta anche discutibili, in ogni narrazione, in prosa o in poesia, che includesse il racconto di una morte apparente e/o di un amore contrastato con infelice fine. E per ciascuno si è cercato di identificare la possibile strada verso il testo shakespeariano, se e come, attraverso conoscenze dirette ed indirette, potesse essere giunto alle orecchie di colui che ha reso universalmente amata e popolarissima la storia.

Il racconto nasce dalla penna di Luigi Da Porto, unica novella di uno scrittore divenuto tale, e a tempo pieno, solo dopo che il destino lo aveva coattamente distolto dalle altre occupazioni. L'attività letteraria del Da Porto, tipico personaggio di uomo di corte vissuto tra occupazioni militari e ozi umanistici, sembra essersi svolta tutta negli anni successivi al ferimento e al ritorno a Vicenza dopo la campagna militare in Friuli al servizio della Serenissima in cui era stato ferito gravemente; le conseguenze della ferita avrebbero condizionato pesantemente tutta la sua vita e gli avrebbero impedito di continuare la carriera militare, che amava, per lasciargli solo quella letteraria.

Era stato invitato ad entrare nell'esercito della Repubblica di Venezia dove aveva ottenuto il grado di comandante di una compagnia di cavalleria leggera; e nella sua breve carriera militare, nei due scontri che aveva dovuto sostenere, si era comportato sempre in maniera degna di ogni lode; nel giugno del 1511, il terzo scontro, che sarà fatale per il Da Porto: nella notte tra il 18 e il 19, i soldati di Venezia affrontarono le milizie di Massimiliano d'Asburgo presso il fiume Natisone. Ancora una volta la battaglia fu a favore dei Veneziani, ma il Da Porto fu ferito gravemente alla gola da un colpo di lancia (sull'avvenimento v. la lettera scritta dal letto di convalescenza dal Da Porto stesso al Bembo il 15 luglio 1511, in cui sono ricostruiti questi fatti). Ci troviamo di fronte ad un uomo di corte (come saranno anche Bandello e Boldieri), ma che ha una esperienza di vita militare ed una ottima educazione umanistica: alla base della sua cultura c'è una precisa coscienza letteraria che affiora in tutti i suoi testi e che rende il nostro autore uno scrittore-soldato che pare anticipare i manuali di comportamento che tanto successo avranno nei decenni successivi. La storia di Giulietta e Romeo (continuerò a ricordare con questo titolo la novella di Da Porto anche se la *princeps* porta quello di *Historia novellamente ritrovata dei due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel*

---

<sup>1</sup> Alludo a *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati, e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987 che conserva ancora una grande validità.

*tempo del signor Bartolomeo della Scala* ed i manoscritti non hanno titolo<sup>2</sup>) è scritta, per espressa dichiarazione dell'autore, come alleviamento del cammino e dello spettacolo di morte che esso presenta, ma anche come medicina amorosa di cui narratore e ascoltatore interno al testo sono i primi destinatari. In altre parole, sia il narratore, sia l'autore della novella, passando attraverso un'altra iniziazione all'amore, dichiarano, se non la propria disponibilità a reinnamorarsi (ciò che sarebbe di contro alle premesse), la propria convinzione della giustezza, in primo luogo sociale, di quell'amore. Si trovano, insomma, sullo stesso asse su cui trascorre la vicenda narrata. La novella ha avuto una prima edizione a Venezia, presso Benedetto Bondoni, senza indicazione di data (ma 1530-31) ed una ristampa, identica, nel 1535 presso Giovanni Griffio e, nel 1539 una nuova edizione sotto il titolo *La Giulietta* (Venezia, Francesco Marcolini) una "riformulazione", cioè una riscrittura con notevoli cambiamenti in direzione di adeguamento alle *Prose della volgar lingua*, così evidentemente bembiani da essere stati attribuiti a Bembo stesso ma che, come dimostrato in altra sede, sono troppo esageratamente bembiani per essere di Bembo e neppure (ciò che più importa) attribuibili a Da Porto. La novella ha dunque subito una riscrittura linguistica, che non pare, però, aver influenzato i suoi immediati imitatori<sup>3</sup>.

La novella ricompare, dunque, riscritta e ripresentata da due diversi autori del Cinquecento, Matteo Maria Bandello e Gherardo Boldieri; queste riscritture ci permetteranno di esaminare la "metamorfosi" della storia che comincia a comparire fin dagli anni immediatamente seguenti alla sua stesura.

Nel 1553, un anno prima dell'uscita a stampa della edizione lucchese di Busdrago della raccolta di Bandello, vede la luce a Venezia un poemetto in ottave intitolato *L'infelice amore de i due fedelissimi amanti Giulia e Romeo scritto in ottava rima da Clizia nobile veronese ad Ardeo suo*, edito da Gabriel Giolito de Ferrari, uno dei più importanti editori, in quegli anni, in cui la stampa veneziana era ancora nel pieno splendore della sua produzione<sup>4</sup>. Questa trascrizione-rielaborazione della novella daportiana non ebbe fortuna editoriale: dopo l'elegante edizione appena citata non venne più ristampata fino al 1831. Quando Alessandro Torri prese in mano questa operetta pseudonima per riproporla in una nuova edizione insieme alle due novelle, rispettivamente di Da Porto e di Bandello, l'*editio princeps* era diventata rarissima<sup>5</sup>. La ristampa del Torri venne fatta proprio quando a Verona si ricominciava a parlare della storia d'amore e morte dei due celebri amanti e, soprattutto, a discutere (e ad affermare) la possibile veridicità storica del fatto narrato. Il critico, affascinato dallo pseudonimo al femminile, ipotizzò che "Clizia" fosse una dama veronese, contemporanea a Da Porto; prendendo per precise e puntuali le indicazioni cronologiche presenti all'interno del poemetto, egli arrivò addirittura ad ipotizzare che ambedue, Da Porto e la misteriosa dama, si dovevano essere ispirati, negli stessi anni, alla medesima storia di tradizione popolare per scrivere, parallelamente e ignari uno dell'altra, le avventure della coppia più famosa ed infelice del Cinquecento. Il Torri era poi certo che le *Rime* di Ardeo, che nell'edizione Giolito del 1553 seguivano il poemetto con la storia di Giulia e Romeo e completavano il volume, fossero scritte da una mano diversa da quella di "Clizia", la dama; autore diverso non solo nella persona ma anche e soprattutto nel sesso: "Ardeo", era sicuramente un uomo. D'altra parte il parallelismo cronologico della scrittura dei testi di Da Porto e Clizia rifletteva il tentativo campanilistico di Torri di togliere la primogenitura della storia (ambientata a Verona) ad un vicentino e di concederla, almeno cronologicamente in parallelo, ad una veronese innamorata e, come Giulietta, vittima di un amore infelice. Non molti anni dopo, però, un altro studioso e critico veronese, Gioacchino Brognoligo, in un articolo del *Propugnatore*<sup>6</sup>, distruggeva l'ipotesi della paternità del poemetto che riportava la storia di Giulietta e Romeo alla dama misteriosa e la assegnava, assieme

<sup>2</sup> V. quanto riportato nell'edizione critica in: D. Perocco, *La prima Giulietta*, Bari, Palomar, 2008.

<sup>3</sup> Su tutta la questione cfr. D. Perocco, *Premessa ad un'edizione della novella di Da Porto*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a c. di T. Crivelli, Bellinzona, Casagrande, 1997, I, pp. 172-186 e D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., pp. 38-39.

<sup>4</sup> Cfr. S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino Monferrato stampatore in Venezia*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1890-95, voll. 2.

<sup>5</sup> S. Bongi, *Annali*, cit., p. 403; G.B. Passano, *I novellieri in verso*, Bologna, Romagnoli, 1868, pp. 16-17.

<sup>6</sup> G. Brognoligo, *Il poemetto di Clizia Veronese*, in «Il propugnatore», n.s., 6, 1893, pp. 390-411 poi in *Studi di storia letteraria*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1903, pp. 133-154.

alle rime di Ardeo, a Gherardo Boldieri. Questo quasi sconosciuto autore cinquecentesco, anch'egli veronese, era chiaramente nominato nella lettera dedicatoria dell'*editio princeps*. Lettera firmata dal Giolito, l'editore del libretto; l'autore non aveva avuto il coraggio di rivolgersi direttamente a Vittoria Farnese della Rovere, duchessa di Urbino (la dedicataria), perché, «avendo [...] riguardo alla grandezza dei meriti di quella [scil.: Vittoria Farnese della Rovere], e dall'obbligo che con essa tiene, so che a lui [Gherardo Boldieri] pare, facendole sì picciol dono, che egli sia più suo onore il tacerlo che il farlo palese». *Captatio benevolentiae* abbastanza abituale nelle dedicatorie del tempo. Pur presentandosi esteriormente ed apparentemente (tanto da trarre in inganno il Torri) come anonimo, il libro non contraddiceva, però, alle regole che presiedevano l'istituto della “dedica” e che stabiliva i rapporti tra lo scrivente ed il dedicatario<sup>7</sup>: il Boldieri si presentava in un contesto di timido e galante omaggio, senza osare di fare direttamente il suo nome, ma facendolo esplicitamente scrivere nella lettera dedicatoria; la duchessa Vittoria, d'altra parte, non doveva certo avere difficoltà nel riconoscere come autore dell'opera che le veniva offerta quel Gherardo Boldieri che era stato attivo, fino dal 1546, non solo nelle fila dell'esercito di suo marito, Guidubaldo II, ma anche al suo particolare servizio; del resto Guidubaldo, negli anni della scrittura e della pubblicazione del testo, si trovava a Verona. L'occasione, poi, per la presentazione pubblica dell'operetta era stato l'ingresso ufficiale a Verona nell'aprile del 1552 della stessa duchessa d'Urbino: il Consiglio Cittadino aveva infatti stabilito che ella doveva «*primum in hanc urbem adventionem aliquo digno munere proseguir*».

Un elemento notevolissimo che distingue questa versione dalla precedente di Da Porto è costituita dalla struttura formale del testo che si presenta in versi e più precisamente in ottave; struttura che, ovviamente, condiziona e vincola il ritmo della narrazione. Il Boldieri, utilizzando questa forma che non era codificata per il genere letterario della “novella”, sembrerebbe voler rimanere più vicino a quello della tradizione di letteratura popolare o canterina. Verso la metà del Cinquecento, però, data la fortuna editoriale dei poemi in ottave (*l'Orlando innamorato* prima ed il *Furioso* poi), si veniva assistendo ad un fenomeno di ‘trasformazione’, di trascrizione in ottave di testi in prosa. L'esempio più macroscopico è costituito dalla riscrittura del *Decameron* compiuta da Vincenzo Brusantini che vedrà la luce a stampa un anno dopo l'edizione della *Giulia e Romeo* di Boldieri<sup>8</sup>. L'una e l'altra opera, si noti bene, sono stampate da editori (come Giunti e Marcolini) particolarmente importanti nel paesaggio culturale del tempo e dediti ad operazioni culturali raffinate. Da Porto non si era staccato, pur scrivendo una unica novella, dall'impianto decameroniano che prevedeva una ben chiara cornice, seguendo le direttive esposte nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo (del resto la novella di Da Porto era stata scritta in tempi vicinissimi alla stampa delle *Prose* e particolarmente stretti erano i rapporti che univano i due autori<sup>9</sup>), Boldieri, pur non usando espressamente il termine “novella” per la sua opera, dichiara, però, di «narrare» «il miserabil caso» «di duo fedeli ed infelici amanti». “Caso” è termine equivalente a “novella”, secondo le indicazioni di Jaus, appartenente ai «generi minori del discorso esemplare»<sup>10</sup>. La trasformazione in versi concede al Boldieri di eliminare quella parte di “cornice” che costituisce invece parte integrante della narrazione daportiana. Ma la descrizione del viaggio tra Gradisca ed Udine, occasione perché l'arciere Alessandro Peregrino narri la storia di Giulietta e Romeo per consolare il suo signore di un amore infelice, è sostituita dalla storia d'amore di Ardeo e Clizia che, a sua volta, costituisce la cornice della versione in ottave. Contrariamente al lamento di Da Porto che recrimina l'assenza, ai suoi giorni, di una donna innamorata che sappia seguire l'amato nella morte<sup>11</sup>, Clizia autrice e protagonista della “cornice” di Boldieri, vissuta e morta come i personaggi di cui narra, ripropone in modo degno di pietà e compassione, consentito dalla sua condizione di donna di alto lignaggio, la sua vicenda personale. È da notare che lo *status* di “donna

<sup>7</sup> R. Manica, *Il sistema della dedica*, in *Federico da Montefeltro. Lo stato, le Arti, la Cultura*, vol. 3, a c. di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 441-464.

<sup>8</sup> V. Brusantini, *Le cento novelle da messer Vincenzo Brugiantino dette in ottava rima*. Venezia, F. Marcolini, 1554. Su questa trascrizione v. D. Perocco, *La moralità rimata: Vincenzo Brugiantino riscrittore del Decameron*, in *Scritture di scritture*, cit., pp. 293-305.

<sup>9</sup> D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., pp.

<sup>10</sup> H. R. Jaus, *I generi minori del discorso esemplare*, in *Il racconto*, a c. di M. Picone, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 53-72.

<sup>11</sup> D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., p. 71.

nobile” era ideale per assumere il ruolo di narratrice della storia di un amore che ebbe infelice fine. Anche per questo caso l’esempio del *Decameron* resta illuminante e istruttivo della maniera di comportamento. Alla fine della quarta giornata Filostrato «con assai piacevoli parole [...] si scusò di ciò che fatto avea, cioè d’aver fatto ragionare di materia così fiera come è quella dell’infelicità degli amanti»<sup>12</sup>; queste parole dovevano avere fatto scuola nel Cinquecento se, ad esempio, anche Girolamo Bargagli si sente obbligato nel suo *Dialogo de’ giuochi* ad ammettere «quando pur si avesse da concedere il raccontare infelici successi, si permetterebbe alle donne solamente, come a quelle che dovendo far professione d’onestà, non sarà disdicevole il narrare qualche infelice fine»<sup>13</sup>. Il Boldieri, attento seguace delle lezioni decameroniane, fa narrare da una voce femminile la storia di Giulietta e Romeo. Credo non sia inutile ricordare come le più tristi e più nobili novelle della IV giornata erano state narrate da voci femminili (e si veda per tutte la prima, Tancredi e Ghismonda, narrata da Fiammetta, novella che impregna di sé, con interi centoni, la novella degli amanti veronesi).

Il racconto in ottave, se pur segue sostanzialmente la versione della novella di Da Porto pubblicata da Bondoni (1530-31; ristampa 1535), presenta alcune varianti narrative (che non si possono esaminare partitamente in questa sede) che dimostrano, pur nella sostanziale ripresa, una volontà di trascrizione non pedissequa. Si veda per esempio l’occasione dell’incontro dei due giovani, la festa organizzata da Antonio Cappelletti che non viene più collocata nel periodo del carnevale, ma all’inizio della primavera, in un tripudio di fiori e profumi. L’autore si entusiasma per la coincidenza del sorgere dell’amore e il rifiorire della natura, ma non giustifica l’incongruenza costituita dal travestimento di Romeo (ricordiamo che egli entra alla festa dei Cappelletti vestito da ninfa e porta una maschera sul viso) assolutamente giustificabile e comprensibile solo durante il carnevale.

Boldieri vuole raccontare un amore infelice per bocca di una donna che, a sua volta, vive un amore infelice perché contrastato. La novella di Giulietta e Romeo non è più, come era in Da Porto, una narrazione consolatoria che avrebbe fatto meno triste il cammino dell’autore (e che riferisce la storia ad una bella donna, Lucina Savorgnan, dedicataria del testo) e del suo arciere, personaggio narrante, che serve ad allontanare da ambedue l’ossessivo, triste pensiero del proprio amore non ricambiato, insomma non è più la narrazione come "remedium amoris". La trascrizione in ottave che ne dà Clizia ha un solo destinatario, Ardeo, il suo innamorato. Ella ripropone una storia d’amore tanto simile alla loro senza dare alcuna giustificazione al suo racconto: perché raccontargli quella storia, avvenuta nella stessa città in cui anche essi vivevano e che presentava tante similitudini con la loro se non per affermarne l’affinità? La partecipazione emotiva di Clizia alla storia, il dolore per le sorti di Giulia e Romeo lascia presagire l’inevitabile finale tragico al quale è destinato anche il suo amore. Clizia rappresenta la risposta concreta alla domanda che sosteneva retoricamente l’ultima parte della cornice daportiana: «O fedel pietà che nelle donne anticamente regnavi, ove hora se’ ita?»<sup>14</sup> e la sua funzione è quella di inserire la storia d’amore «lagrimevole» dei due celebri amanti veronesi all’interno della loro storia che si sta avviando ad avere una simile fine: anche essi saranno uniti per sempre dopo la morte nella stessa tomba su cui sarà scolpito un epitaffio che narri la loro definitiva unione solo dopo la tragica fine («mal grado del lor fato acerbo e forte/ han l’alme in ciel, qui l’ossa accompagnate; / riposan queste e son quelle beate»).

Ben diversa invece la "trasformazione" effettuata da Bandello; all’interno della sua amplissima raccolta, le cui prime tre parti apparvero a stampa nel 1554, dove la novella di Giulietta e Romeo compare come nona della seconda parte. Diversamente dalle versioni di Da Porto e di Boldieri la scrittura bandelliana si inserisce all’interno di una dinamica cortigiana: sono infatti eventi sociali e collettivi, come il ritrovarsi insieme di persone affiatate, pur se gerarchicamente diverse, in momenti di riposo e di forzato ozio, che danno il la alla narrazione. La corte delle brigate di Bandello diviene il luogo dove vengono amplificate retoricamente le vicende narrate: le passioni d’amore divengono

<sup>12</sup> *Dec.*, IV, Concl., 2.

<sup>13</sup> Si cita da G. Bargagli, *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, Venezia, Griffio, 1592, p. 268, ma vedine anche l’edizione moderna a c. di P. D’Incalci Ermini, introd. di R. Brusagli, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, par. 478, p. 222.

<sup>14</sup> D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., p. 71.

materia di narrazione e di rendiconto e sono presentate con scopo unicamente educativo e non certo di consolazione come era avvenuto in Da Porto. Il soggetto amoroso è diventato pretesto piacevole per raccontare alla «dieta brigata» vicende esemplari che illustrano come l'abbandono agli eccessi del cuore porti a conseguenze funeste: la violazione delle norme dell'onore, delle regole sociali innesca una soluzione violenta o una conclusione tragica, priva di conseguenze positive: il lasciarsi trascinare dalla passione conduce ad una «lacrimevole» storia che in Bandello porta ad una solo apparente e momentanea riappacificazione delle famiglie rivali («Il che fu cagione che tra i Montecchi e Capelletti si fece la pace, benché non molto dopoi durasse»<sup>15</sup>). Bandello quindi presuppone la presenza di un gruppo di ascoltatori come elemento basilare per l'esistenza delle sue novelle; la «brigata» di imitazione decameroniana è quindi necessaria cornice per il racconto. In altre parole è impensabile, per questo prolifico autore di novelle, una narrazione che non si rivolga ad un ben preciso pubblico e che a questo non si indirizzi con un fine didattico, se non addirittura moralistico. Per comprendere le novelle di Bandello, come lo scrittore voleva fossero lette, è necessario rendere inseparabile la lettera dedicatoria della novella dalla narrazione stessa: la lettera dedicatoria è il tramite comunicativo tra l'autore e i suoi destinatari diretti, nella quale viene data la chiave di lettura della storia narrata. Esemplare anche in questo senso, la lettera dedicatoria della novella di Giulietta e Romeo, specifica il fine per cui la «lacrimevole» narrazione viene riportata: la storia d'amore non viene raccontata per il piacere della narrazione, dell'ascolto o per consolarsi dei propri tristi amori. Bandello con parole molto chiare afferma di aver trascritto la novella «per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia»<sup>16</sup>; contrariamente a quello che una visione romantica della vicenda degli amanti veronesi ci ha abituato a leggere, Bandello non vuole proporre una esemplare storia d'amore che neppure nella morte ha confini, ma offrire un esempio di riprovevole eccesso, così che i giovani, per natura ed età portati a lasciarsi trascinare dalle passioni, possano imparare attraverso un esempio negativo, a dominarle. Il registro del «patetico» e persino del lacrimoso domina nella narrazione, ma non impedisce che lo sguardo dell'autore oscilli dalla incantevole economia delle sequenze amorose all'attenzione minuziosa per il dettaglio di costume, per l'attenzione al rispetto della norma che, tralasciato, può portare solo a fini tragiche. La narrazione bandelliana, dunque, caratterizzata da un'ampia corrente di oralità, contrassegnata da un'epistola dedicatoria che porta il lettore a diretto contatto con un mondo conversativo riconoscibile immediatamente come cortigiano, è inseparabile dai suoi naturali destinatari, allevati appunto nell'ambiente della corte. Di rimando, tale ambiente detta e spiega la specifica veste delle novelle, inserite in una discussione ricordata nell'epistola dedicatoria, e spesso, coattamente, portata ben avanti nella narrazione stessa.

Bandello in realtà è invece stato letto fin da prestissimo e soprattutto nelle antologizzazioni (già a partire dall'edizione milanese del 1560<sup>17</sup>), non secondo la volontà dell'autore ma con una netta separazione tra la lettera dedicatoria e la novella vera e propria con rischio di distorsione del fine narrativo; ma la presenza di questa operazione nulla toglie alla diversità con cui il racconto era stato inizialmente voluto. A maggior ragione la distorsione della volontà dell'autore è comprensibile quando si considerano le traduzioni, insofferenti, come accade appunto alla versione di Boaistuau, della compresenza nel testo dei registri del comico, del tragico, della mezza voce patetica. Di conseguenza la novella di Giulietta e Romeo viene amputata, nella traduzione di Boaistuau, nata come concatenamento di vicende tragiche, della lettera dedicatoria e quindi del fine didattico che ad essa voleva dare Bandello. Necessariamente anche la traduzione inglese, che da quella francese deriva, ne è priva<sup>18</sup>; quindi le due diverse traduzioni, che hanno costituito il filtro attraverso il quale la narrazione è

<sup>15</sup> D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., p.139.

<sup>16</sup> D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., p. 87.

<sup>17</sup> M. Bandello, *Il primo, secondo, terzo volume delle Novelle del Bandello nuovamente ristampato e con diligenza corretto, con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal signor Ascenio Centorio degli Hortensi a ciascuna novella fatti*, Milano, Antonio degli Antoni, 1560 e *Il primo, secondo terzo volume delle novelle, nuovamente corretto et illustrato dal sig. Alfonso Ulloa. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali del signor Ascenio Centorio de gli Hortensi a ciascuna novella fatti*, Venezia, Camillo Franceschini, 1566.

<sup>18</sup> P. Boaistuau, *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel*, Paris, 1559 e A. Broke, *The Tragical Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell, and nowe in English by Ar. Br.*, London, R. Tottill, 1562. Dell'opera di Boaistuau è consultabile anche l'edizione critica moderna: P. Boaistuau, *Histoires tragiques*, ed. critica a cura di R.A. Carr, Paris, H.

arrivata a Shakespeare, per fortuna spogliate dell'intento didattico-moralistico, faranno sembrare più vicina la storia di *Romeo and Juliet* alla narrazione di Da Porto (non conosciuta da Shakespeare) piuttosto che a quella di Bandello da cui il tragediografo inglese deduce la trama narrativa ma non certo il fine edificante.

Pur apparendo fondamentalmente molto simili nella narrazione degli avvenimenti, le tre versioni della novella sono sostanzialmente ben diverse perché diversissimi sono gli scopi che esse si prefiggono: chiaramente dichiarati nelle due riscritture, divergono da quella che era stata la funzione stabilita dall'autore primo, Da Porto: la novella era nata per guarirlo dalla ferita che «una bella crudele» gli aveva inferto non corrispondendo al suo amore. Se un intento propedeutico, di esortazione e di insegnamento, poteva apparire, esso era voluto solo perché, come afferma l'arciere che narra la vicenda rivolgendosi direttamente al Da Porto, «oltra, ch'a voi nell'essercitio che sete, lo star molto nella prigion d'Amore si disdica, sì tristi son quasi tutti e' fini, a' quali egli ci conduce, che è un pericolo il seguirlo»<sup>19</sup>.

Le trasformazioni cinquecentesche di una novella esemplare come quella di Giulietta e Romeo riflettono in realtà le modificazioni di un mondo; le tre scritture sono la dimostrazione delle diverse fasi della “cultura cortigiana” (in cui la problematica del comportamento amoroso è uno dei centri) che vede, nel corso del secolo, il trasformarsi del mondo elogiato e descritto nel *Cortegiano* di Baldassar Castiglione in quello regolato e controllato del *Segretario* di Guarini<sup>20</sup>. Da un punto di vista letterario ed editoriale, poi, in quegli stessi anni resta di primaria importanza rimarcare il fenomeno della “riscrittura” che assunse nel XVI secolo (ed in particolare attorno alla metà) delle dimensioni che furono definite da Giancarlo Mazzacurati «vertiginose»; ad esso fu dedicato un convegno i cui atti restano ancora fondamentali per la lettura e la comprensione dell'avvenimento letterario<sup>21</sup>. Ne sono prova le nuove produzioni editoriali che soddisfacevano il crescente bisogno di cultura, indirizzate alla lingua volgare secondo le direttive date dal Bembo nelle *Prose della volgar lingua*. Secondo questa direttiva si possono agevolmente leggere le due riscritture della nostra novella; da una parte quella in versi presentata con il suo intento cortigiano ma autoreferenziale, dall'altra quella in prosa, che viene preceduta da una lettera dedicatoria che ne stravolge il fine iniziale di lettura, e la trasforma da una *consolatio* per l'amore deluso in un *exemplum* negativo delle conseguenze dell'amore.

Ovvio, certo, che si debba tener ben presente quello che era il concetto di “imitazione” nel Cinquecento, una pratica letteraria che accompagna tutta la produzione rinascimentale. Il fenomeno della riscrittura sottintende sempre l'ammirazione e l'omaggio per il testo ripreso ed è quanto di più lontano si possa immaginare dal moderno concetto di ‘plagio’ o di ‘furto letterario’ (che compare solo con il concetto di ‘proprietà d'autore’, copyright). Nelle due trasformazioni della novella viene, per di più, sempre lasciato un apparente anonimato per l'autore-trascrittore: Clizia si dichiara subito come uno pseudonimo mentre Bandello finge di riportare la narrazione come un racconto sentito dire da un capitano che in una situazione di piacevole vacanza, prendeva parte alla «brigata» di Cesare Fregoso.

Le trasformazioni della novella di Giulietta e Romeo segnano un momento importante di ricodificazione di un genere tradizionale (quello della narrazione breve) che resta quasi come ultima manifestazione, «ultimo prodotto narrativo del Rinascimento in quanto tale»<sup>22</sup> sul crinale che porterà la produzione narrativa, soprattutto quella di area settentrionale che preferisce le novelle di argomento tragico-patetico (e si vedano gli esempi di Parabosco, Brevio, Cattaneo, Giraldi-Cinzio oltre che dello stesso Bandello), verso generi di impianto letterario più “alto”, come il poema o la tragedia, che più facilmente rientravano negli schemi delle teorie aristoteliche. La ricodificazione del genere narrazione breve sarà uno degli argomenti attorno al quale verteranno la maggior parte delle discussioni teoriche

---

Champion, 1977. La novella di Giulietta e Romeo è *l'Histoire troisieme. De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, pp. 63-119.

<sup>19</sup> D. Perocco, *La prima Giulietta*, cit., p. 43.

<sup>20</sup> Cfr. G. Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985.

<sup>21</sup> Vedi *Scritture di scritture*, cit.

<sup>22</sup> G. Petrocchi, *Bandello, L'artista e il novelliere*, Firenze, 1949

della seconda metà del Cinquecento (significativi i casi di Gian Giorgio Trissino, Lodovico Alamanni, Giovan Battista Giraldi Cinzio, Bernardo Tasso); indipendentemente dalla presenza della teorizzazione incentrata unicamente sulla novella come tale, che compare solo nella *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Bonciani (1574)<sup>23</sup> e che, per di più, gode, come testo a sé stante, di pochissima fortuna.

Pur se dunque il programma narrativo della «historia» di Da Porto non subisce sostanziali modificazioni e le sequenze narrative restano pressoché invariate una metamorfosi è accaduta nella lettura ed interpretazione della novella. La riscrittura ed il grado di deviazione attiva e cosciente, assunta da colui che rielabora rispetto alla fonte, sono chiave di lettura del cambiamento del pubblico nel grande laboratorio costituito dalla scrittura del Cinquecento. Il secolo che ha visto, in pochi decenni, l'imporsi della stampa, la sua enorme diffusione attraverso la riduzione del prezzo del libro, il dominare dei volgarizzamenti dei testi classici (non più possesso unicamente dei conoscitori del greco e del latino) e l'emergere di fenomeni di scritture fino a quel momento praticamente inesistenti (si pensi solo ai cosiddetti poligrafi o alla scrittura femminile) vede anche talvolta i tentativi di ri-semantizzare il modello per adattarlo al gusto contemporaneo. Il lettore per cui scrive Boldieri è il «consumatore» di testi lirici, di antologie di rime, centoni, «petrarchini» che l'editoria veneziana degli anni cinquanta e sessanta del Cinquecento sforna con incredibile abbondanza. Il pubblico cui si rivolge Bandello è quello che, secondo la definizione di Dionisotti, sta trasformando una società «aperta a tutti i venti della fortuna e dell'ingegno» in una «società di gentiluomini»<sup>24</sup>, che tende a consolidare le basi sociali da cui la narrazione parte ed è coinvolto nelle premesse ammonitrici della novella. Di queste evoluzioni le riscritture della novella di Giulietta e Romeo sono specchio chiaro. Senza cambiare praticamente in nulla i particolari narrativi, la storia viene adattata ai mutamenti di una società che si avvia alle chiusure volute dalla Controriforma. Da questo momento la storia dei due amanti veronesi sembra svanire dai testi letterari italiani per ricomparire solo attraverso la rilettura del testo shakespeariano dopo aver subito la prepotente trasformazione del periodo romantico.

Del tutto diverso il caso del Brevio, col quale siamo davanti ad un vero e proprio plagio, un impossessarsi della scrittura altrui per dichiararla propria. Ciò che egli fece, ed in particolare data l'importanza dell'autore su cui compì il suo plagio, ha fatto sì che il suo nome e la sua memoria siano ormai legati ad un fenomeno che l'autore non avrebbe certo voluto far ricordare, per un motivo non particolarmente onorevole: conseguenza, giusta, che talvolta (purtroppo non sempre) accade per aver compiuto un'azione, secondo il criterio comune, degna di biasimo. Giovanni Brevio è stato un intellettuale certo non mediocre, all'altezza se non superiore a tanti suoi contemporanei, ma che si fece tentare da un demone meschino, copiò (male) e fece passare per sua la più bella novella del Cinquecento italiano. Intitolata semplicemente *Favola* dal suo vero autore, Niccolò Machiavelli, la novella verrà sempre conosciuta e citata col nome del protagonista, di un diavolo, anzi di un arcidiavolo, Belfagor: e proprio questo titolo le aveva dato il Brevio facendola passare per sua: unico merito quindi, averle attribuito il titolo con cui poi verrà sempre citata. La paternità della novella venne rivendicata al suo vero autore quasi subito: di conseguenza il Brevio è stigmatizzato, nell'edizione giuntina della novella machiavelliana, come «persona ch'ama farsi honor de gli altrui sudori»: l'accusa più infamante per un letterato, che si è dimostrato incapace di creazione e però così desideroso di apparire da impossessarsi di idee e invenzioni non sue. Azione certo insensata e più ancora stupida: perché se ci si fa tentare dal desiderio di copiare, è evidente che bisogna fare in maniera di non essere scoperti e svillaneggiati pubblicamente: quindi bisogna copiare da qualcuno che non sia particolarmente celebre, o noto o famoso, oppure cambiare in tal maniera le cose tanto che la "copiatura" possa essere difficilmente riconosciuta. Anche se nel 1545, anno in cui Brevio pubblica la novella di Belfagor nelle *Rime e prose volgari di Messer Giovanni Brevio* come sua, il testo machiavelliano era ancora inedito (e forse proprio questa ripresa da manoscritto può aver fatto sperare al baro di farla franca), il suo autore era ben noto ed anzi si avviava alla celebrità assoluta e negativa dell'inserimento nell'Indice dei libri proibiti. Se vogliamo cercare una minima giustificazione al Brevio possiamo

<sup>23</sup> Edita in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento a c. di B. Weinberg*, Bari, Laterza, 1970-1974.

<sup>24</sup> C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 226-254.

addurre la forza della tentazione: la storia di Belfagor è assolutamente deliziosa e accattivante; ma il plagiatore avrebbe dovuto subito capire che la bellezza ed il divertimento prodotti dal racconto avrebbero attirato, oltre alla sua, anche l'attenzione di altri, contribuendo quindi inevitabilmente alla scoperta del suo misfatto ed alla sua perenne *damnatio memoriae* letteraria.

Ma riassumiamo brevemente quello che accadde verso la metà del Cinquecento. Nel 1545 Brevio pubblica la novella machiavelliana come sua nell'edizione romana edita da Blado che raccoglie le sue *Rime e prose volgari*. Il 10 marzo 1547 Anton Francesco Doni in una lettera a Francesco Revesla afferma di avere in programma di stampare a breve «novelle e altre prose di Messer Giovanni Brevio copiate dall'originale di man propria di Nicolò Machiavegli»<sup>25</sup>. Nel 1549 esce a stampa la novella di Machiavelli in un'edizione dei Giunti di Firenze, che raccoglie altre opere letterarie del segretario fiorentino<sup>26</sup>; nella lettera dedicatoria Bernardo Giunti stesso afferma che la novella era stata «prosontuosamente usurpata da persona ch'ama farsi honor de gli altrui sudori: quel che s'è visto fare di alcune altre cose del Machiavello»<sup>27</sup>, il che significa che il plagio breviano era già assolutamente cosa pubblica e nota. Nel 1550 Giovan Francesco Straparola stampa, come quarta novella della prima notte delle sue *Piacevoli notti* una diversa versione della storia, mentre il Doni nel 1551 ne pubblica, nella *Seconda Libreria del Doni*<sup>28</sup>, un'altra, a sua volta diversa, presa da un manoscritto della novella in suo possesso; egli asseriva di avere «l'originale in mano», ma in realtà siamo di fronte ad un altro, differente arrangiamento. Ciò che importa sottolineare è che la trasposizione di Straparola viene raccolta come testo di Machiavelli da Francesco Sansovino nell'edizione del 1561 delle *Cento novelle*, mentre nelle quattro edizioni successive di questa antologia viene stampata, sempre sotto il nome di Machiavelli, la versione di Brevio<sup>29</sup>. Noi siamo in possesso dell'autografo del testo che permette di constatare le varie redazioni tratte dall'originale<sup>30</sup> ed accertare plagii, imitazioni e riscritture.

La disonestà dell'azione di Brevio ha, dal tempo della sua scoperta (e quindi praticamente da sempre), distolto l'attenzione della critica dalla produzione originale dell'autore, che, pur non abbondante, è però degna di attenzione, in particolare proprio per le novelle. Ora anche se quelle originali breviane non possono competere per il valore artistico con il *Belfagor* imitato, non sono neppure inferiori a tanta produzione coeva, che di quest'ultime ha avuto molto più fortuna. Esse sono state, dai pochi che le hanno prese in considerazione, stigmatizzate genericamente come “di impianto decameroniano”, con un giudizio che, per la novella, è assolutamente vago (quale novella del cinquecento non risente dell'influsso del Boccaccio, dopo la sua santificazione nelle *Prose della volgar lingua*?). Il nostro non ha di Boccaccio la leggerezza nel trattare gli argomenti amorosi e non ha certo la sua raffinata abilità scrittoria. Ma nelle novelle del Brevio troviamo temi duri e problematici (come l'incesto, conosciuto e consumato come tale, però, solo da una delle due parti, la più adulta), o più comuni come la disonestà dei frati o le vendette del popolino deriso, che non rivelano, però, trattamenti di particolare perspicacia psicologica. L'argomento principe pare, ancora una volta, essere la forza dell'amore: ma l'autore, nelle sue meditazioni inframmezzate alle narrazioni vere e proprie, non ragiona tanto della potenza del sentimento (come avevamo visto nel caso di Giulietta e Romeo), quanto dell'impossibilità di resistere agli stimoli della carne, della naturalità con cui al desiderio segue l'atto, della consequenzialità quasi immediata per cui dalla provocazione si passa al soddisfacimento del desiderio stesso: «onde dobbiamo credere il peccato della carne appresso Dio esser più degno di mercé d'ogni altro, e forse, come dicono gli franceschi, che e' non sia nel numero de' peccati mortali». La tentazione cui è quasi inevitabile cedere viene quindi stimolata più dal desiderio fisico che da quello amoroso, riuscendo l'uomo (anzi, meglio, la donna, più fragile e quindi facile vittima) ad opporsi all'amore solo con una sollecitazione della razionalità, che poco potere ha sul puro desiderio fisico. E così la bella bolognese Camilla de' Garisendi, che non si era fatta commuovere dalla tradizionale, seria

<sup>25</sup> A. F. Doni, *Lettere del Doni*, Firenze, appresso il Doni, 1547, II, p. 62.

<sup>26</sup> N. Machiavelli, *L'Asino d'oro di Nicolo Machiavelli con alcuni altri Cap[itoli] et Novelle del medesimo*, Firenze, Giunti, 1549.

<sup>27</sup> Ibid., c. 3r.

<sup>28</sup> A.F. Doni, *La Seconda Libreria*, Venezia, F. Marcolini, 1551.

<sup>29</sup> Cfr. S. Trovò, Introduzione a *Le novelle di Giovanni Brevio*, Padova, Il Poligrafo, 2003, pp. 62-63.

<sup>30</sup> L'autografo è conservato nel ms. Banco rari 240 della Biblioteca nazionale di Firenze, cc. 1r-12r. Il testo del Belfagor è stato analizzato per le fonti e la trasformazione in P. Stoppelli, *Machiavelli e la novella di Belfagor*, Roma, Salerno ed., 2007.



e serrata corte di Ermete de' Bentivogli, cede e quasi «di soverchia dolcezza non isviene» quando egli, danzando, la costringe a sentire con mano il suo «messer Cresci» che si rivela «sodo e bene ad ordine». Colei che invece non cede all'amante e segue la volontà del marito è «da tutte le savie donne ritenuta pazza». Quest'ultima che, non credo per caso, si chiama Lucrezia, col suo nome denuncia che il Brevio è lettore di Tito Livio oltre che di Machiavelli (autore, almeno in questa occasione, ammirato ma non copiato): se Lucrezia Cialfucci, la protagonista della *Mandragola*, aveva dimostrato l'entità del pericolo che un marito corre quando mette la moglie, pur onestissima, nella condizione di fare dei paragoni, la protagonista della novella del Brevio si comporta «secondo l'ordine del marito». Ma una donna che per una volta non cede, costituisce solo un'eccezione; tutte le altre si «lasciano accecar dal diavolo» con metafora che, a detta dell'autore, riscuote tanto successo da diventare proverbiale. Queste forze (della natura ancor più che dell'amore) vincono e travolgono personaggi breviani appartenenti a tutti i ceti sociali, e l'unica giustificazione per cui una donna savia può rifiutare un'amante è perché ne ha già un altro: pronta, però, subito a rimpiazzarlo in caso di ogni eventuale allontanamento: contrariamente alle lagnanze di Da Porto, nel finale della cornice della sua novella, in cui appunto lamentava che la donna dei suoi tempi, per quanto amata, era pronta a lasciare l'amante per uno che le procurasse più vantaggi, questo tipo di comportamento trova l'elogio di Brevio che lo vede totalmente "secondo natura". La differenza con Bandello, vittima della dinamica dell'onore, è, a questo proposito, abissale.

Per quanto riguarda la critica contemporanea, pur nella generale ripresa dei testi novellistici degli ultimi decenni, il Brevio ha continuato a pagare per il suo peccato di plagio e ad essere trascurato come scrittore in proprio<sup>31</sup>. Le sue novelle possono essere suddivise in due raggruppamenti fondamentali, che riflettono *in toto* le tendenze della novellistica di metà cinquecento, volta in parte verso l'orroroso ed il tragico, dall'altra verso il comico. Atteggiamento certo non nuovo fra gli autori a lui contemporanei: e basti, tra tutti, ricordare Bandello, che, diligente, mescola le due linee, anche se eccelle solo nella scrittura delle novelle tragiche, incapace com'è di concepire la libertà assoluta dai vincoli del perbenismo necessaria a produrre la dinamica del comico. Il Brevio divide fin dalla prima stampa le novelle comiche da quelle tragiche; raggruppa queste ultime, le fa precedere da una prefazione e dà loro il significativo titolo di *De la miseria humana*, creando quindi un piccolo *corpus* a sé stante. Le novelle comiche (delle quali l'ultima è la disgraziata ripresa di *Belfagor*) come si diceva sono di fattura assolutamente non spregevole, ma sono state lasciate a lungo nell'oblio.

Se la lettura delle diverse fasi attraverso cui può passare l'imitazione di un testo aiuta a distinguere e porta alla comprensione e valutazione della differente situazione sociale in cui le imitazioni si sono sviluppate, attraverso le violente reazioni ad un plagio clamoroso, effettuato nel cuore del Cinquecento vediamo quali fossero, poi, in realtà le diverse attenzioni al testo. Lo scandalo per ciò che il Brevio aveva compiuto rimane, indelebile, a marchio di un comportamento inaccettabile; ma pur con tutto questo scandalo, il testo del Machiavelli non riesce ad avere un'edizione che rispetti in toto la volontà dell'autore se non in momenti lontani dalla scrittura dell'autore, dal plagio e dalle imitazioni.

---

<sup>31</sup> Per le novelle v. l'edizione a cura di S. Trovò, *Le novelle di Giovanni Brevio*, cit., in cui è anche indagata la fortuna editoriale dell'autore, in Italia e all'estero.