

## IL *PARADISO DEGLI ALBERTI*: LA NOVELLA IMPIGLIATA

Nel 1867 Alessandro Wesselofsky attribuiva ad un controverso “romanzo” quattrocentesco, recuperato dopo varie peripezie alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, il titolo de *Il Paradiso degli Alberti*<sup>1</sup>. Così, oltre a ricostruire magistralmente il testo, quasi nell’intera misura che il manoscritto lacero e tronco permetteva, il grande filologo russo faceva valere la sua interpretazione dell’opera, quasi ad indicare, segnalando il punto chiave della lettura, che il messaggio proposto dal testo si esaurisse nell’immagine delle riunioni che nel mondo narrativo, di carattere fittizio, una raffinata brigata di dame, gentiluomini, intellettuali ed artisti tiene nei famosi giardini della ricca famiglia patrizia fiorentina. Anche il sottotitolo *Ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato* sottolineava poi le grandi linee dell’interpretazione wesselofskiana mantenuta prevalentemente in chiave realistica, per non dire documentaria: il *Paradiso* sarebbe una relazione più o meno fedele, benché ovviamente piuttosto artistica che storica, degli incontri effettivamente succeduti nel luogo e nel tempo indicati nella cornice. Tuttavia, numerosi elementi del testo, nonostante il fatto che la sua mutilazione ci impedisca di formulare serie congetture sulla sua struttura globale sembrano suggerire che l’opera, piuttosto che una relazione dei fatti realmente accaduti, sia un testo di pura *fiction*, caratterizzato da forti tinte polemiche e ben radicato nella concreta situazione culturale e politica dei primi decenni del Quattrocento (cioè di circa quarant’anni posteriore rispetto alle dichiarazioni contenute nel testo), quando più probabilmente esso fu scritto. A questo proposito ben note sono sia le osservazioni di Hans Baron, che quelle di Antonio Lanza e, prima ancora, del suo maestro Domenico

1] Cfr. *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389, romanzo di Giovanni da Prato*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867 (“Scelta di curiosità letterarie” 86 I-II e 87 I-II), pp. 1-15.

Guerri.<sup>2</sup> Da approfondire sarebbe forse la tesi del Muscetta, o meglio: sarebbe da esaminare in maniera più dettagliata e sottile la traccia che accomuna e mette a confronto il *Paradiso* di ser Giovanni da Prato e il *Pecorone* di ser Giovanni di Firenze.<sup>3</sup> Tuttavia, prima ancora che vengano affrontati questi problemi, potrebbe essere utile rilevare alcuni altri elementi della costruzione narrativa del testo, che sembrano guidare in maniera caratteristica l'interpretazione del lettore fuori dagli itinerari realistici e ad una lettura più attenta si impongono come componenti significative della strategia dell'autore di quello specifico romanzo.

In primo luogo va notato il fatto che la costruzione dell'opera, a livello del macrotesto, attinge a vari modelli letterari, non limitandosi l'autore alla sola imitazione di una cornice di stampo boccacciano. La rappresentazione, messa in rilievo dal Wesselofsky, del paradiso sapientemente creato nella villa albertiana, cui il testo deve non soltanto il suo titolo, ma frequentemente anche la qualifica di una raccolta novellistica, non è che una delle immagini ideali e idealizzate che ci offre l'autore: essa appare soltanto a partire dal terzo libro in poi, quindi occupa circa una metà del testo incompleto che oggi conosciamo. Si tratta quindi solo di un anello della serie, certamente non il primo, anche se forse il più importante. Quest'ultima affermazione deve tuttavia rimanere in forse, in quanto la troncatura del testo non permette di situare il brano in questione rispetto agli eventuali ulteriori sviluppi del racconto, soprattutto rispetto all'ipotetica conclusione dell'autore, e quindi nell'insieme dell'architettura dell'opera.

L'architettura dell'opera è, del resto, assai particolare. "Riciclando" il motivo genericamente boccacciano della brigata di narratori in modo diverso da altri "epigoni" del Certaldese, l'autore fa prevalere la cornice – sia quantitativamente, sia per il suo peso nell'economia della narrazione – sulle novelle il cui numero è ridotto a nove. Inoltre, la

2] Cfr. H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1966<sup>2</sup> (trad. it. *La crisi del primo Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1970); Id., *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice At the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1955; *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento: storia e testi*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1971; A. Lanza, *Introduzione* a: G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno editrice, 1975; D. Guerri, *La corrente popolare del Rinascimento. Berte, burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Firenze, Sansoni, 1931.

3] Cfr. C. Muscetta, *Struttura del «Pecorone»*, "Siculorum Gymnasium", nuova serie, anno XX, n. 1 (gennaio-giugno 1967), pp. 1-35; Id., *Le ballate del «Pecorone»*, in: *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, Università di Catania, 1968, vol II, pp. 161-163.

molteplicità di altri modelli letterari “riciclati” attira l’attenzione di chi legge piuttosto verso la complicata costruzione della macrostruttura dell’opera che verso i singoli paradigmi. È tuttavia caratteristico che nel mondo narrativo si raccontino altre numerose “novelle piacevoli”,<sup>4</sup> solo che non tutto ciò che vi si narra merita, nell’opinione dell’autore, di essere riportato per esteso. E dunque se le nove novelle che leggiamo nella finta relazione sono state considerate degne di essere riferite, deve essere sotteso un qualche criterio o motivo su cui è lecito interrogarsi. Una spia utile per cercare una risposta a tal quesito si trova, a quanto pare, già nel brano che contiene il primo racconto. Dal punto di vista narrativo la novella di Melissa giunge alla questione – costruita secondo uno schema ben noto e tipico per la fiaba – su chi fra i protagonisti maschili abbia avuto il maggior merito nel salvare dall’incanto la protagonista femminile e a chi, di conseguenza, spetti il diritto di diventare suo marito.<sup>5</sup> Nella risposta a questa domanda dovrebbe risolversi il racconto, tanto più che la questione diventa argomento di un lunghissimo dibattito con la partecipazione degli dei. E invece il problema rimane senza una soluzione concreta, ma nessuno degli uditori, né il narratore, se ne preoccupa, nonostante in altri casi tutti siano d’accordo sul fatto che “la novella senza conclusione espressa fa l’uditori rimanere tutti sospesi”.<sup>6</sup> C’è infatti qualche cosa d’altro che ferma completamente su di sé l’attenzione di tutti: sono i problemi di come riferire il narrato alla realtà, di cosa sia una relazione storica e cosa invece una “leggiadra e artificiosa fizione [...] che moralmente intendere si dee”.<sup>7</sup> Dietro queste domande non è poi difficile intravedere questioni relative all’atteggiamento da assumersi verso la tradizione storica tramandata in testi narrativi di vario tipo: in una prospettiva più ampia si trattava di problemi di storiografia e di spirito critico; in una prospettiva più ristretta si trattava del proprio passato. Sono tutti argomenti che, come sappiamo, animarono le polemiche fiorentine all’inizio del Quattrocento.<sup>8</sup> In questo complesso meccanismo la novella trova quindi la sua ragion d’essere solo in quanto funzionale rispetto a quello che sta succedendo a livello del macrotesto. Esso, a sua volta, risulta significativo in quanto riflesso di situazioni reali del più immediato contesto sociale in cui

4] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 29, 40; III, 177; IV, 65, 310 (tutte le citazioni del *Paradiso* seguono questa edizione).

5] Ivi, II, 82-285.

6] Ivi, III, 182.

7] Ivi, II, 293-294.

8] Cfr. H. Baron, *The Crisis*, cit. e Id., *Humanistic and Political Literature*, cit., *passim*.

l'opera nasce. Il significato del racconto non è dunque risultato né della sola narrazione, né della sola cornice, ma di un'interazione dei due livelli; sono significati forse irraggiungibili senza il ricorso a quella tecnica di livelli gerarchizzati e senza la conferma del contesto. Sarebbe quindi ingiusto dire che la novella abbia un ruolo secondario nel *Paradiso*, ma sarebbe anche esagerato attribuire alle narrazioni che vi troviamo un carattere indipendente e fare della cornice un vero elemento decorativo, convenzionale o formale. Al contrario, è forse nel *Paradiso* che la cornice e il macrotesto raggiungono il più alto grado di funzionalità e di significazione, se confrontati con altri simili testi di quei tempi. Come si è detto, questa funzione si realizza tuttavia nel *Paradiso* attraverso vari modelli letterari, movimenti e spostamenti di accenti che vi possono assumere anche vari significati.

La linea viene infatti tracciata dall'autore sin dall'inizio, mediante il ricorso a convenzioni letterarie caratterizzate da significati oramai determinati in modo assai fisso. Tutto il primo libro del *Paradiso* descrive un viaggio fantastico ed allegorico che l'autore compie nel sonno. Nel suo stile ricercato, nelle abbondanti allusioni profetiche e rivelatrici non sarebbe forse insensato scorgere delle pretese di prosa "alta", forse di emulazione del modello dantesco. Il *Paradiso* si apre così con una visione simbolica che nello stesso tempo funge da impostazione dell'opera e da guida all'interpretazione di ciò che dovrà seguire. Lo conferma anche un sottile legame che unisce la parte introduttiva e le parti più strettamente narrative: la visione, non controllata razionalmente dall'autore, suscita in lui dei dubbi e delle domande relative al suo significato; le stesse domande vengono riprese, e poi più ampiamente e diversamente trattate, nelle parti successive del "romanzo", in varie chiavi ben annunciate dal narratore:

ora con una lietissima disputazione, ora con problema utile e piacevole, ora con una leggiadrissima causa declamando, ora con una ornatissima fizione.<sup>9</sup>

Ciò suggerisce senza dubbio una lettura che riporti il tutto alla luce del simbolismo imposto dall'introduzione, che vi costituisce il livello testuale più elevato, al di sotto del quale si situeranno le parti narrative, in cui le articolazioni gerarchiche continuano ancora, assumendo, come si è visto, importanti cariche funzionali. Che la cornice funzionasse nelle convenzioni delle raccolte novellistiche quattrocentesche il

9] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., I, 8.

più delle volte come veicolo di significati simbolici, sembra un'affermazione ormai acquisita e non stupisce neanche il fatto che dopo un'emulazione dantesca l'autore abbia cercato anche di cimentarsi con il più famoso modello narrativo toscano.<sup>10</sup> L'immagine idealizzata della brigata del *Paradiso* si situa quindi in questo modo ad un livello intermedio tra l'alto simbolismo dell'introduzione allegorica e il concreto valore delle narrazioni; essa concretizza l'astrattezza della visione profetica e viene a sua volta integrata ed esplicitata dalle enunciazioni dei personaggi che ne fanno parte. È grazie a tale costruzione che alcuni problemi chiave, per esempio le questioni politiche e sociali pesantemente presenti nel *Paradiso*, ottengono un'ulteriore messa in rilievo. Nella visione simbolica dell'introduzione si dedica molto spazio al problema, evocato poi anche esplicitamente, de "la pace e lla caritade e llo insieme amarsi",<sup>11</sup> mentre il paradiso nei ricchi giardini degli Alberti è l'emanazione di una più diffusa felicità sociale:

fue adunque in questo felicissimo e grazioso anno la città di feste e di letizie gioconda: i famosi cittadini governatori di tanta repubblica lietissimi e contenti nella pace sicura, i mercanti ottimo temporale avieno, per che li artefici e la minuta gente senza spese e gravezza, sendo convenevolmente l'anno abbondante, in questa felicità si vedieno. E volentieri ciascheduno a festeggiare e godere si trovava.<sup>12</sup>

Da questo punto di vista simbolica sembra anche la data – 1389 – in cui l'autore situa le fittizie faccende. I problemi del governo e dell'organizzazione sociale diventano inoltre il tema di una delle dotte dispute della brigata. Molti dei personaggi che popolano le pagine del *Paradiso* si identificano per il pubblico fiorentino quattrocentesco con determinate attività e idee politiche. Vista, in più, l'urgenza della problematica politica e sociale nel contesto in cui l'opera nasce, anche altre questioni sollevate nel *Paradiso* – soprattutto quelle relative alla cultura fiorentina e al suo *status*, alla storia patria e alla lingua volgare – sembrano iscriversi nell'ambito di quel grande dibattito provocato dalla necessità di rapide decisioni per far fronte alle mire espansionistiche della Milano viscontea.<sup>13</sup> L'immagine degli incontri nel *Paradiso* grazie alle sue specifiche determinanti lineari e gerarchiche è quindi

10] Cfr. L. Marino, *The Decameron «Cornice»: Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna, Longo, 1979.

11] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., I, 1.

12] Ivi, III, 11.

13] Cfr. H. Baron, *The Crisis*, cit. e Id., *Humanistic and Political Literature*, cit., *passim*.

un'articolazione del complesso messaggio politico e sociale veicolato dall'opera.

Per esprimere quel messaggio nell'ambito di una cornice di stampo novellistico l'autore ricorre ad un'immagine dinamica e suddivisa in alcuni "capitoli" ben distinti. Nel *Paradiso degli Alberti* appaiono dunque, sulla scia del Boccaccio, dei personaggi che si riuniscono in vari luoghi per stare insieme in compagnia, unendo contemporaneamente il piacevole all'utile nelle conversazioni che occupano una parte notevole del tempo narrativo. Tuttavia, rispetto al grande modello, vi sono qui delle differenze che si possono ritenere per significative dal nostro punto di vista e che creano nell'opera un equilibrio tra l'ideale e il reale assai particolare e decisamente diverso da quello decameroniano. Anzitutto le riunioni non sono effetto della fuga dei protagonisti dalla realtà e non servono loro a fini terapeutici di qualsiasi genere, fisici, psicologici o morali (anche se ad un altro livello ciò può essere vero per l'autore che presenta se stesso come un vecchio che ricorda i tempi felici dell'adolescenza), bensì esse costituiscono un armonioso intervallo in mezzo a occupazioni più serie: un pellegrinaggio ai luoghi sacri della Toscana, un viaggio per lavoro, per affari o motivi politici, per attività pubblica di vario tipo.<sup>14</sup> In più, anche nell'ambito di quegli intervalli, i momenti di puro divertimento, descritti spesse volte solo di sfuggita, sembrano meno importanti delle dotte esposizioni filosofiche e scientifiche, delle serie discussioni sulla natura umana, sulla conoscenza della realtà e sulla politica, che accompagnano le feste. Nel paradiso dei protagonisti, riunitisi per cercare piacere e soddisfazione, l'esperienza seria della vita reale, acquisita fuori di quei momenti eccezionali e destinata a servire ugualmente oltre i limiti del paradiso, entra nella maniera più diretta con tutto il suo impeto. In questo senso le riunioni della brigata sono una continuazione del reale, non una contrapposizione ad esso. All'interno del mondo narrativo sarebbe quindi difficile parlare di profonde fratture fra mondi: quello della realtà, quello della comunicazione e quello delle stesse novelle. La letterarietà si mantiene poi, sempre nell'ambito del mondo narrativo, entro certi limiti abbastanza ridotti anche in altri sensi: ricordiamo che il *Paradiso degli Alberti* può chiamarsi una raccolta novellistica solo con una buona dose di approssimazione, in quanto le novelle vere e proprie, presentate dai

14] Cfr. G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1982.

protagonisti, vi occupano un posto decisamente non esclusivo nell'insieme delle conversazioni. Inoltre, a differenza del Boccaccio, i narratori non sono *silhouettes* più o meno astratte o anonime, identificabili quasi solo per il finto nome letterario che viene loro attribuito dall'autore, bensì personaggi storici e concreti, noti per la loro attività nei vari settori della vita pubblica fiorentina di quei tempi intellettuale, artistica, politica, sociale. La società del *Paradiso* rispecchia poi anche nella sua struttura piuttosto una situazione storica concreta che non uno schema di provenienza prevalentemente o addirittura esclusivamente letteraria, in quanto attorno a quei personaggi di rilievo, che influiscono e formano le opinioni della comunità con la loro autorità consapevolmente accettata da altri, gravitano per propria scelta, ma senza perciò perdere la propria fisionomia (come dimostrano le loro discussioni) dame e gentiluomini sconosciuti di nome che compongono una élite fiorentina non solo più squisita, ma anche saldamente ancorata nel reale. Su tale sfondo i momenti di idealizzazione, non necessariamente di imitazione letteraria, acquistano maggior spicco.

Il processo di formazione e di composizione di quella raffinata società che raggiunge la sua maturità negli incontri della villa albertiana si svolge in alcune tappe significative. Il primo incontro, la prima radunanza, i primi dibattiti, e quindi il primo modello sociale proposto nel *Paradiso degli Alberti* si situano ad una certa distanza non solo dai giardini dei ricchi patrizi fiorentini, ma anche dalla loro atmosfera e dalla società che li frequenta. È curioso che il primo organizzatore e il primo capo della brigata ideale, composta prevalentemente di contesse, nobili e personaggi di corte, sia un grande feudatario toscano, erede di una lunga e ricca tradizione familiare, cultore della vita e della civiltà cortigiana, stretto parente di importanti signori governanti in altre terre della Penisola. Non pare poi fortuito neanche il fatto che si tratti del rappresentante di una casata legata da alleanze di lunga data alla Repubblica fiorentina. Infatti la società riunitasi nelle possessioni del conte Carlo Guidi di Poppi mantiene il modo di vita che le è proprio, ma accentua a più riprese e dà prova della sua apertura verso la città e la borghesia. Non a caso gli ospiti più onorati e più graditi del conte sono da una parte grandi politici della Repubblica – Guido di Tommaso e Andrea Betti –, dall'altra personaggi comici, quasi emblematici della cultura, del gusto e del buon senso popolareschi, che in quell'ambiente fanno quasi le veci dei buffoni di corte, imitando in chiave grottesca

la ritualità aulica: Biagio, Matio e Tone. Ed è lo stesso conte a sottolineare il fatto, annunciando

la improvvisa venuta di due tanto cari e perfettissimi cittadini alla loro tanto famosa repubblica con due tanto sollazzevoli uomini a ogni lietissima compagnia”.<sup>15</sup>

Non sembra poi neanche un caso il fatto che il primo luogo ideale di incontro sia la pianura di Campaldino, una volta luogo di battaglia tra guelfi e ghibellini, ora divenuto luogo di riconciliazione e di letizia comune. In tale contorno emblematica addirittura può sembrare la circostanza che quella felice convivenza di tutti abbia luogo alla conclusione (per il conte e i suoi) e all’apertura (per i borghesi fiorentini) di un pellegrinaggio ai luoghi sacri della Toscana, che altro non è che l’esaltazione della grandezza della patria, prima ancora che della tradizione cristiana. E se in quel simbolico cambio della staffetta l’atmosfera cavalleresca prevale ancora sulla superficie delle narrazioni in cui non mancano numerosi richiami alla cultura medievale (basti citare la grandiosa figura del maestro Scotto presentato qui piuttosto come un mago prima che un filosofo), nelle questioni dibattute cominciano a riecheggiare, anche se indirettamente, gli echi delle polemiche che nella Firenze dei primi decenni del Quattrocento divisero i sostenitori dell’idea di una Firenze sempre repubblicana e gli ammiratori delle tradizionali grandezze cesaree. Questi echi, le opposizioni e gli scontri nel corso del dibattito stanno a dimostrare che la convivenza del “vecchio” e del “nuovo” sul prato di Campaldino, apparentemente armoniosa, in realtà nasconde non pochi conflitti e fratture. Emblematica tuttavia appare di nuovo la maniera in cui essi vengono pacificamente risolti, conformemente a come verrà poi detto *expressis verbis*:

dove è la virtù, la modestia e la clemenza, la piatà e *giustia nel politico vivere*, quivi è il fermo sedere e durare.<sup>16</sup>

Chi fa le veci dell’arbitro, colui unanimemente assunto ad autorità morale ed intellettuale della brigata di cui non si mettono in dubbio i giudizi, è Luigi Marsili che nel mondo narrativo arriva dal conte Guidi per ultimo e all’improvviso, quasi a sottolineare che egli veniva di fuori

15] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., II, 50.

16] Ivi, II, 434.

e che la sua estraneità garantiva l'obiettività e la novità delle sue sentenze. In realtà il grande erudito, nel senso ancora medievale, fu noto nella Firenze di quel tempo per la sua posizione "di mezzo" nelle polemiche che dividevano allora i tradizionalisti e gli innovatori, lontano dal radicalismo di alcuni esponenti della nuova corrente culturale, ma in un certo senso rivoluzionario nella sua scelta di mettere il proprio sapere alla portata di tutti organizzando i famosi corsi aperti, per cui fu fortemente criticato appunto dai conservatori.<sup>17</sup> Emblematica può anche sembrare non solo l'analogia tra l'attività reale del Marsili e la sua funzione all'interno del mondo narrativo, bensì addirittura anche quella che connette l'apertura del suo insegnamento e l'ampio intento didascalico del *Paradiso degli Alberti*. È quindi sempre il Marsili narrativo a risolvere una delicata questione sul perfetto modello sociale, posta esplicitamente da un giovane rappresentante di una famiglia feudale, evidentemente alla ricerca di una soluzione alla crisi che travagliava la raffinata brigata dei Guidi, e che implicitamente rimane, come abbiamo visto, centrale sia nel codice simbolico del *Paradiso*, sia nella reale situazione culturale fiorentina di quel tempo. Dopo le dovute cortesie rivolte al conte Guidi e dopo le astratte lodi del sistema feudale e del signore che dovrebbe essere

come buono padre a' figlioli e loro amare non meno per la loro utilità che per sua, e altrimenti facendo si converte in tiranno, il quale per violenza il suo stato conviene mantenere e per conseguente non puote molto durare",<sup>18</sup>

Marsili si pronuncia chiaramente a favore del sistema repubblicano. È interessante che i motivi che lo spingono verso tale scelta siano motivi di ordine pragmatico: meglio sarebbe vivere sotto il governo di un individuo eccezionale per la sua virtù e forte da poter vincere tutto il male, ma siccome ciò è impossibile in pratica, la miglior soluzione rimane la repubblica:

Ormai potete conchiudere e determinare quanto udito avete, più tosto prendendo ferma isperanza, per trascorrimto di tempo, di signoria di buona legge, la quale assai leggiermente si truova, che di giustissimo re, quasi impossibile a trovarlo.<sup>19</sup>

17] Ivi, p. 127, n. 7.

18] Ivi, II, 435.

19] Ivi, II, 463.

Dopo questa sentenza del Marsili in breve tempo la società feudale sparisce dalla scena narrativa del *Paradiso*: sono la città e la società urbana che definiscono allora i nuovi spazi ideali. Tuttavia anche quando lo spazio ideale viene ad identificarsi con quello cittadino, l'immagine che ne dà il *Paradiso* non perde il suo carattere dinamico ed evolutivo e non smette di svilupparsi, illustrando le trasformazioni di una società che sta per elevarsi a nuovi livelli di dignità e che tenta di appropriarsi di tutto ciò che può esserle utile nella realizzazione del più alto modello del "politico vivere". Il movimento che vi si osserva dopo quella particolare *translatio auctoritatis* dal castello alla città consiste in linea di massima nella simbiosi e nell'unione dei ceti intellettuali di vario stampo, ma in generale aperti alle nuove tendenze e al nuovo modello di vita, con la *high-life* politica e finanziaria fiorentina. Il primo incontro urbano messo in scena dall'autore avviene nella casa di Coluccio Salutati e, sebbene tra gli intellettuali che vi si riuniscono non ci sia lo spazio per quel tipo di novellare che interessa al finto relatore del *Paradiso* (cioè un novellare esclusivamente di divertimento oppure un novellare impegnato che funge da tecnica persuasiva di divulgazione) e di conseguenza non ne venga riferita nessuna narrazione, quell'incontro costituisce un'importante tappa preliminare nel formarsi della società ideale che si riunisce nella villa albertiana. Proprio a confronto con quel primo momento va definita la seconda fase, che rappresenta il punto di arrivo e di maggior rilievo nella linea argomentativa dell'autore. Le riunioni vere e proprie del *Paradiso* possono aver luogo prima di tutto grazie all'iniziativa e all'invito alla partecipazione che agli intellettuali vicini al Salutati viene rivolto da parte del patrizio e della sua cerchia di amici. Esse possono continuare grazie alla cortesia e all'apertura del padrone di casa nei confronti di tutti gli altri che vogliono aderire a quella compagnia rispettando le regole di una convivenza raffinata ed elegante. Gli incontri significano poi non soltanto la simbiosi dei due gruppi, ma anche la divulgazione del sapere, lo scambio di esperienze di vita, l'"amaestramento" e il perfezionamento intellettuale e morale di tutti – essi sarebbero impossibili senza un sincero interesse da parte di quelli che vi aderiscono per propria scelta senza costrizioni di nessun genere. Se questo prova le aspirazioni spirituali nutrite dai profani non iniziati al ragionamento speculativo, non stupisce poi, data la massiccia presenza di essi, il ricorso sempre più frequente al novellare didascalico, così profondamente radicato nella cultura della borghesia fiorentina. Non c'è dunque nulla di strano nel fatto che i ritmi del narrare si facciano sempre più insistenti e che quella metà del testo che descrive il paradiso contenga ben sette novelle su nove. Nello studio

del Wesselofsky che accompagna la prima edizione critica del testo<sup>20</sup> vengono identificati e presentati i protagonisti più importanti del romanzo. Si è giustamente rilevato che si tratta di personaggi che rappresentavano posizioni ideologiche diverse, anche opposte e in conflitto tra di loro, ma che nell'idillio del *Paradiso* i conflitti riecheggiano solo da lontano, senza distruggere la simbolica armonia di quel luogo e di quella brigata (il che confermerebbe ulteriormente l'impostazione diversa da quella semplicemente realistica del "romanzo").<sup>21</sup> Ma allora non spiccano forse nella società riunitasi nella villa albertiana anche alcune assenze significative? Quella del Sacchetti per esempio (benché nei racconti riportati dall'autore del *Paradiso* si trovino non pochi echi del *Trecento-novelle*), quelle del Rinuccini e del Niccoli forse, e di altri ancora. Un'interpretazione della composizione di quella società, assenze e presenze comprese, nonché del suo significato, rimane ancora tutta da fare.

Non ci sarà dunque nulla di sorprendente nel fatto che in un novellare impigliato in una rete così fitta di simboli ed allusioni si accentuino caratteristiche che sembrano integrarla. Per la loro azione le novelle si situano il più delle volte all'interno di quello stesso mondo borghese fiorentino, assumendo il carattere di una specifica cronaca in cui, non senza una nota di orgoglio, viene tramandata una particolare tradizione di cultura. Anche se sullo sfondo vi sono sempre presenti le domande fondamentali sulla condizione umana rilevate sin dall'inizio dall'autore, ai livelli del testo gerarchicamente superiori, ora l'approccio verso quella problematica di fondo si fa diverso: in primo piano affiora il modo meno astratto, più istintivo e naturale, addirittura più umano nell'affrontare la vita e i suoi problemi, che ritrovano così un loro posto nell'ambito di una quotidianità sapientemente vissuta e apprezzata, anche se non priva di momenti tragici e dolorosi. Benché non di rado ciò dia spunto a racconti che sembrano risolversi tutti nel comico e nelle risate spensierate, per difendere l'uditorio dalla stanchezza e dall'eccesso di intellettualità, non per questo vi mancano spesso volte momenti di più intensa drammaticità o, accanto ad una certa grossolanità, anche passi di eccezionale sensibilità e raffinatezza. Il novellare non è tuttavia solo un modo di argomentare o una tecnica di divulgazione, non si limita a costituire un passatempo giocoso adatto per i momenti di distensione; raccontar novelle equivale in un certo senso ad identificarsi con una determinata tradizione di cultura degli

20] *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, cit., vol. I, parte I, pp. 47-367.

21] A. Lanza, *Introduzione*, cit., p. XXXI-XLIII.

ambienti borghesi, da una parte ancora vicini alla sensibilità e al gusto popolare, dall'altra avidi di sapere, alla ricerca di nuove soluzioni a problemi vecchi e nuovi, e nello stesso tempo sensibili all'antico fascino della cultura di corti che può sembrare loro finalmente accessibile. Di questa identificazione culturale ora si ribadisce anche l'orgoglio e la dignità.

La specifica collocazione delle novelle all'interno di quei vari percorsi del *Paradiso* suggerirebbe anche una loro tipologia pragmatica: la novella svolgerebbe le funzioni di un *exemplum*, di un argomento, di una prova, di una *quaestio* introduttiva o di una comica messa al bando della serietà, confermando anche in questo modo l'eclettismo e l'enciclopedismo dell'autore, rilevati già a suo tempo.<sup>22</sup> A quanto possiamo congetturare, date le lacune del testo, le prime due novelle raccontate nella villa albertiana dovevano rappresentare due interventi a proposito di un problema che torna costantemente nelle discussioni del *Paradiso*: quello dell'amore e delle sue forme. Si doveva trattare di due interventi polemici che venivano da parte di due personaggi completamente diversi – una giovane fiorentina e un vecchio professore universitario – e presentavano due punti di vista completamente opposti. Il primo racconto – che non conosciamo – doveva ricordare “uno miracoloso caso e di memoria dignissimo”<sup>23</sup> e confermare le ferme convinzioni della narratrice. Il secondo – che possiamo oggi leggere nel *Paradiso* – non è altro che una *quaestio* che rimane aperta al giudizio e alla riflessione dell'uditorio, cui il narratore non vuol rispondere personalmente, lasciando questa fatica ad ognuno degli uditori (e coinvolgendovi anche i lettori dell'opera). Dopo tre novelle comiche torna nel novellare l'impegno serio. Anche un motivo tradizionalmente noto in chiave comica<sup>24</sup> può dare spunto a ragionamenti seri come dimostra il commento:

Certo la piacevole novella d'Alessandro ha fatto più cose: la prima, mostrare quanto fu la prudenza [...], ancora ha fatto bello esemplo alla controversia di sopra trattata, mostrando quanta forza ha le virtù [...]; ancora ha fatto la terza [...].<sup>25</sup>

22] Cfr. F. Garilli, *Cultura e pubblico nel «Paradiso degli Alberti»*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CXLIX 1972, pp. 1-47.

23] G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., III, 95.

24] Ivi, p. 243, n. 4.

25] Ivi, IV 178-179.

Qui comincia anche il crescendo delle novelle che trattano ora dell'amore tra un uomo e una donna e arrivano al motivo dell'amore cortese più raffinato a cui partecipa un connazionale fiorentino. E quando la brigata comincia a discutere della forma più sublime dell'amore, quello della patria, il testo del *Paradiso* finisce tronco... È interessante notare che nelle novelle torna sempre un numero assai ridotto di questioni e problemi, ma essi vengono trattati ogni volta su piani diversi: ciò che viene ribadito in un racconto rimane sullo sfondo in un altro o rappresenta un presupposto su cui si fonda il terzo. Nonostante quelle limitazioni, le novelle del *Paradiso* nella maggior parte dei casi restano aperte alle interpretazioni più svariate e rimangono senza le risposte conclusive dei protagonisti della cornice.<sup>26</sup> Sarebbe questo un altro simbolo atto a sottolineare la pluralità e la tolleranza della società proposta dall'autore del *Paradiso*? Dovrebbe esso indicare che nelle polemiche fiorentine a proposito del proprio futuro e della propria cultura niente è ancora deciso quando l'opera nasce? Queste e altre domande devono rimanere ancora senza risposta, in quanto queste brevi osservazioni autorizzerebbero a formulare piuttosto le prime ipotesi, ancora tutte da verificare, che non ad azzardare qualche interpretazione troppo rapida. Il *Paradiso* rappresenterebbe un rifiuto delle ideologie strettamente municipali e di quelle troppo astrattamente intellettuali a favore di un modello di società oligarchica? È veramente fuori d'ogni dubbio l'attribuzione dell'opera a Giovanni Gherardi da Prato? Quello che invece pare davvero indubitabile è il fatto che la ricchezza del *Paradiso degli Alberti* merita ulteriori approfondimenti, i quali potranno forse far luce su molti punti ancora oscuri delle aspre lotte ideologiche che animavano Firenze nel primo Quattrocento.

26] A proposito dell'apertura della novella cfr. H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, W. Fink, 1969.