ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi di storia letteraria e linguistica italiana

XXIV CICLO

LA DISARMONIA DEL MONDO
Lettura della novellistica del Seicento

Raffaele Tedesco

Relatore: Prof. Ariani Marco
Coordinatore dottorandi: Prof. Franco Suitner

“Sono semplici note, aride qualche volta, eppure, confido,
non del tutto inutili e tali da poter prestare un aiuto a chi vorrà
un giorno – per la storia della nostra letteratura del Seicento,
che tutta è ancora da fare –
scrivere un capitolo sulle novelle.”

G. Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII. Note*, E. Loescher e C., Roma 1897.

INDICE

I. (DIS)HARMONIA MACROCOSMICA 2

II. OLINDA, OLINDO, MIRILDA 69

III. ELPINDA IMMOBILE 109

IV. LE CONSEGUENZE DELL'AMORE 157

V. LA STANZA DI ERMINIA 176

BIBLIOGRAFIA 205

I
(DIS)HARMONIA MACROCOSMICA

mi lascio andare
con ignoranza e negligenza
alla legge generale del mondo;
la conoscerò anche troppo
quando la sentirò.
Michel de Montaigne, *Essays*, III, 13.

Più o meno trecento anni prima che un essere umano venisse inviato in orbita, nel 1661, e senza che quasi nessuno se ne accorgesse, si concludeva in un totale fallimento la corsa alla conquista dello Spazio-Universo da parte della Chiesa Cattolica.

Tale conquista era in realtà una riconquista, almeno agli occhi degli astronomi gesuiti che, soprattutto dopo la rivoluzione copernicana e galileana, quello Spazio-Universo l'avevano sempre considerato di diretta competenza più della religione che della scienza, sebbene in alcuni casi, anche a parer loro, la trattazione dell'una non escludesse necessariamente l'altra. E non è ovviamente un caso che la storia della tecnologia aeronautica non includa lo Stato Pontificio secentesco nel novero delle superpotenze (e non) che nel corso degli anni si sono avvicendate nell'avventura spaziale, essendo, in quel secolo, il problema per nulla tecnologico, ma prettamente culturale, sebbene di cultura, per così dire, "galattica".

Fatto sta che proprio in quel 1661 ad Amsterdam veniva pubblicato il monumentale codice illustrato che avrebbe involontariamente accertato come "spacciate" le speranze di un universo integralmente compreso sotto le insegne cristiane. Il testo a cui mi riferisco è l' *Atlas coelestis seu Harmonia Macrocosmica*[1] di Andrea Cellario, un librone di ventinove tavole più commenti, che raffigurava l'insieme dei pianeti, le costellazioni, i satelliti che componevano l'universo, analizzando di volta in volta i sistemi cosmologici più discussi durante quegli anni astronomicamente travagliati. Accanto alle tavole raffiguranti il Cielo tolemaico, venivano così presentate quelle relative al sistema ticonico, e ovviamente quelle afferenti al copernicano. A

[1] A. Cellario, *Atlas coelestis seu Harmonia Macrocosmica*, Johannes Janssonius, Amsterdam 1661. La copia originale dell'opera è depositata nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, le tavole a cui si fa qui riferimento sono state visionate per mezzo di supporto elettronico dal sito http://www.atlascoelestis.com.

poche pagine di distanza dunque si confrontavano visivamente geocentrismo ed eliocentrismo, senza che il Cellario, pur descrivendo i vantaggi e gli svantaggi di tutti, affermasse la supremazia dell'uno o dell'altro, e ponendoli infine tutti su uno stesso piano di proposta e analisi.

Tuttavia sfogliando le tavole dell'*Harmonia Macrocosmica* (nella cui intricatezza di linee, curve, e disegni, ben poco, a dire il vero, si scorge di armonico), e leggendo qui e là brani e spezzoni del commento autoriale[2], è innegabile ignorare che lo stesso Cellario si soffermasse con una certa curiosità sulla rappresentazione del cosiddetto "Cielo Cristiano", presentato nelle tavole 24 e 25[3], riprese a sua volta da un altro atlante, risalente agli anni venti dello stesso secolo, il *Coelum Stellatum Christianum*[4] di Julius Schiller, che a quanto pare però non aveva avuto troppa fortuna se, da quanto ne so, ne esiste una prima e anche ultima edizione risalente appunto al 1627.

L'intenzione dello Schiller, sottolineata dal Cellario, era francamente imponente, soprattutto se si considera che l'autore, un gesuita tedesco, non era un astronomo, ma un cartografo. Ad ogni modo, con l'ausilio di un gruppo di specialisti e tipografi, tutti ostinatamente pazienti, lo Schiller, animato da un fervente spirito donchisciottesco, aveva fatto suo l'incarico di ricondurre la totalità del cosmo all'interno dei possedimenti cristiani, cominciando innanzitutto dal problema base: l'onomastica. Ed è proprio questo uno dei punti fondamentali discussi dal Cellario.

La questione che, a primo impatto, può apparire superflua, è invece centrale per comprendere il valore simbolico dell'opera, e lo spirito su cui venne improntata. In sostanza, il *Coelum Stellatum Christianum* si proponeva di sostituire il mondo mitologico greco, che da secoli, almeno nominalmente, governava il cosmo, con quello di accezione vetero e neotestamentaria, secondo un intento depaganizzante accettato e favorito dai dettami controriformistici.

Per comprendere la portata del lavoro, suppongo basti accennare ad esempio che le costellazioni zodiacali venivano ribattezzate coi nomi dei dodici apostoli, e quelle boreali e australi con i personaggi del Nuovo e del Vecchio Testamento, per cui l'Ariete diventava Pietro, il Toro Andrea, Andromeda il Sepolcro di Cristo, Pegaso l'Angelo Gabriele, e così via.

---

[2] Cfr. *Harmonia Macrocosmica* cit., pp. 160-73.

[3] La tavola 24 raffigura il "Coeli stellati Christiani haemisphaerium prius"; la 25 il "Coeli stellati Christiani haemisphaerium posterius".

[4] J. Schiller, *Coelum Stellatum Christianum*, Andreas Apergerus, Augusta 1627. Le tavole che raffigurano l'emisfero boreale e quello australe, e che in seguito verranno riprese dal Cellario, sono identificate come "Tabula I" e "Tabula II", e si trovano rispettivamente alle pp. 128 e 129. L'edizione può facilmente essere visionata per mezzo di supporto elettronico su http://www.lhl.lib.mo.us/services/digital/ebooks/schiller/schiller005.shtml che ne riporta l'intero testo, oppure sul già citato http://www.atlascoelestis.com/epi%20schiller%20cellario.htm che si sofferma invece esclusivamente sull'analisi delle due tavole qui discusse.

Non contento poi Schiller e i suoi collaboratori sostituirono anche i simboli che tradizionalmente avevano indicato i vari pianeti, e così nel cosmo ora regnavano la Croce, la Chiave, e al posto della Nave Argo cominciò a veleggiare sulle acque spazio-universali l'Arca di Noè. Ma non era finita. Da quello che scrive Cellario infatti, Schiller aveva intenzione di sostituire i nomi dei corpi celesti del sistema solare, trasformando il Sole in Cristo, Venere in Giovanni Battista, Giove in Mosè e la Luna nella Beata Vergine Maria, il che avrebbe senz'altro completato il quadro.

Oggi, a posteriori, è facile intuire che qualcosa nella proposta del gesuita cartografo non andò in porto, e d'altronde lo stesso Cellario nell'*Harmonia Macrocosmica* per compendiare il Cielo Cristiano di Schiller non può esimersi dal riportare delle tabelle di corrispondenza tra i nomi biblici proposti da quello e i nomi invece tradizionalmente e comunemente usati, segno che nel concreto i viaggi astrali dell'Arca di Noè scientificamente non convinsero nessuno, e che la rivoluzione onomastica non aveva avuto alcun successo già negli anni direttamente coevi a quelli della pubblicazione schilleriana.

Il fatto è che i miti tradizionali, e le identificazioni cosmologiche a essi connesse, erano troppo radicati e continuarono dunque a essere preferiti, mandando in frantumi le speranze controriformistiche di un dominio cristiano dello spazio.

Ovviamente non si tratta (o almeno non solo) di un problema di nomi. Il tentativo del gesuita tedesco è in realtà indicativo di un bisogno di ricondurre il cosmo all'interno del divino cristiano, di riaffermare insomma il controllo sull'intero mondo, e quindi sul cielo e sugli astri.

D'altra parte, la Riforma protestante e le disillusioni politiche e sociali del Cinquecento avevano provocato una evidente frantumazione all'interno della sensibilità collettiva per ciò che concerneva la percezione del mondo, la sua unitarietà, il suo riconoscimento, di fatto, sotto il manto di un universo totalmente e omogeneicamente cristiano. E così, se prima armonia c'era o mai c'era stata, ora andava ritrovata, e nell'unico modo che la Controriforma conosceva, il proprio.

Estendendo il discorso, questa necessità di ristabilire l'ordine era l'espressione più evidente di una diffusa esigenza di rassicurazione rispetto a una percezione del reale vissuto quale sfuggente e incomprensibile. E nel dire “diffuso” intendo non solo sul piano religioso, ma anche politico e sociale.

D'altronde la frantumazione in quegli anni è talmente sentita che in diversi paesi europei risulta evidente una volontà di classificazione, un impulso all'ordinamento di ceti, stati sociali, mestieri secondo i criteri più diversi, a partire dalla riproposizione del trinomio medievale che

costringeva la società in bellatores, oratores e laboratores. Tuttavia un po' ovunque tale volontà ordinatrice si scontra con una realtà più complessa, fatta di soggetti al limite, di situazioni non delimitabili banalmente, di casi non (o solo difficilmente) definibili all'interno di strutturazioni politico-sociali aprioristiche. Così ad esempio accade alla nobiltà dei paesi puritani, solo forzatamente riconducibile tra i bellatores, o al caso degli yeomen inglesi, che pur abitando nelle campagne erano gentiluomini a tutti gli effetti, sebbene non considerabili Pari d'Inghilterra. O ancora se si pensa a tutta l'infinita trafila legislativa attuata per distinguere la condizione del mercante dal nobile, o le infruttuose teorizzazioni dello stato di mercante- nobile o del nobile-mercante con la possibilità di sospendere il titolo nobiliare negli anni di esercizio della mercatura. E l'Italia non mancava di essere partecipe di questa ricerca di equilibrio, soprattutto negli Stati settentrionali, in cui la nobiltà tentava una ricollocazione sociale, e si affannava alla riorganizzazione di un proprio ruolo politico attivo (in Lombardia e in Veneto, ad esempio).

Insomma, si arriva a concepire da un lato l'esigenza di ordinare e dall'altro la sensazione che quella stessa realtà sociale, ma anche economica e politica, sfugga alla percezione totalizzante e razionalizzante dell'uomo e appaia sempre più complessa, disordinata, caotica.

Certamente non c'era da star troppo allegri.

*

La sensazione di affanno e di impotenza che ne deriva sembra percorrere l'intero evolversi del secolo, caratterizzandone le spinte, le forme culturali, le percezioni estetiche. Il Seicento, a questo proposito, potrebbe essere definito il secolo dell'instabile, inteso come inafferrabile, incomprensibile, ma in un certo senso anche il secolo del riordino. C'è il cruccio costante che qualcosa di importante sfugga, che qualcosa di inevitabile sia ormai accaduto e che l'uomo abbia tardato ad accorgersene, e allora, preso atto della deriva, ci si arrabatta in un modo o nell'altro per recuperare, si tenta una risistemazione.

Due spinte dunque.

Si è sempre sottolineato l'aspetto dinamico, mutevole, molteplice della cultura secentesca, ed è ovvio che tale aspetto sia probabilmente quello più appariscente, soprattutto se la comparazione viene effettuata col secolo precedente, con l'equilibrio, la grazia cinquecentesca, molte volte più affermate che attuate. A mio parere, le spinte contraddittorie sono presenti nella fattualità di qualsiasi secolo, eccetto che nelle periodizzazioni. Dire Rinascimento, o Classicismo, oppure

Barocco e Manierismo, se da un lato sottolinea delle macrocaratteristiche e impregna il discorso sulle differenze, dall'altro evidenzia esclusivamente l'accettazione di una scelta di campo, che quasi sempre privilegia la stabilità, la perfezione (ripeto, solo nominata) a discapito delle scelte meno convenzionali, o più ostiche al gusto del critico.

La verità è che all'interno del Rinascimento esistono spinte conflittuali, così come accade per il secolo successivo, e per quelli dopo ancora, e per sempre. D'altra parte, e solo per fare un esempio, la disgregazione di una unità, la sensibilità di un mondo in via di dissoluzione è tipica del Cinquecento, basti leggere gli scritti di Machiavelli e Guicciardini sulla Fortuna[5].

Non è solo una questione di sensibilità imperante, dunque. Non può esserlo. È irreale e illogico teorizzare un appiattimento e una conformità culturale, peraltro presenti solo sui manuali, e sui libri di critica, e non nella concretezza dell'attualità.

Dico questo perché mi sembra palese che, almeno nel campo novellistico (perché è di novella che si vuole parlare, prima o poi) le tendenze rimangono più o meno le stesse, nel passaggio da un secolo all'altro. E se qualcosa cambia è perché i germi di tale cambiamento erano riscontrabili già in precedenza, perché le basi di modifiche anche strutturali erano state impostate precedentemente.

Fatto sta che qui si parla di Seicento, e in particolare della novella nel Seicento, la lettura e l'analisi della quale mi porta a sostenere che se nei medesimi autori da un canto sono riscontrabili deflagrazioni strutturali, eccessi diegetici, ripetizioni e complicazioni fuori da ogni limite, dall'altro canto, c'è anche la chiara partecipazione alla ricerca di quell'ordine e di quella sistemazione del molteplice e del caos, percepito diffusamente e su più livelli[6]. Si può poi discutere se la spinta deflagrante sia maggiore di quella equilibratrice, o se quest'ultima abbia effettivamente avuto successo, ma non mi sembra contrattabile la coesistenza delle due forze.

Oltretutto, a mio parere, la ricerca di un nuovo ordine è strettamente legata a quella distruttiva, e viceversa, per cui la verità è che le due cose non sono mai troppo scindibili.

*

[5] A questo proposito rimando al saggio di M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1978, che dell'argomento fa una disamina attenta e precisa.

[6] La coesistenza delle due tendenze opposte è già stata sottolineata a suo tempo da Getto: "Nel pluralismo prospettico del Barocco rimane un'ansia di unità, la ricerca di una dimensione emergente. In architettura è simbolica di questo contegno la cupola. L'eroe in letteratura [...] soddisfa un po' a questa stessa istanza." (G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Mondadori, Milano 2000, p. 256).

In questo senso, la novella e la vita che circola al suo interno possono offrire un quadro di quella che era la realtà percepita nei primi decenni del secolo. La novella infatti è di per sé un microcosmo percorso dalle stesse leggi del mondo, dalle stesse forze reggenti la realtà concreta[7]. Inoltre è inserita (quando lo è) all'interno di un macrocosmo, anch'esso letterario, la cornice, a sua volta riproduzione del cosmo vero e proprio, il mondo.

Parlare allora della realtà costruita nella vicenda novellistica è parlare della percezione del mondo di chi quella novella l'ha scritta, sia che il suo intento fosse di semplice testimonianza, sia che fosse critico o propositivo[8], e allo stesso tempo anche di chi l'ha letta.

Senza dilungarmi troppo, mi sento subito di affermare che il Seicento delle novelle è un secolo sfiancato, disperato e tragico. L'affanno da cui i personaggi sono assaliti è costantemente presente insieme a una sensazione di esasperazione per un fallimento immancabilmente prospettato, le continue complicazioni, la rassegnazione con cui gli eventi sono visti scorrere senza che li si possa in nessun modo gestire. Una condizione precaria dunque, e di estremo smarrimento di fronte a una realtà inafferrabile di cui pure essi fanno parte, ma di cui non si sentono partecipi, se non come semplici strumenti del caso, della fortuna, a cui pure finiscono necessariamente per affidarsi, senza comprenderne le logiche metafisiche, la casualità d'azione.

Come era ovvio, ne risulta un mondo parecchio complesso.

E a questo punto, mi sembra altrettanto ovvio aprire una parentesi.

Questa indagine si propone di organizzare e chiarire la complessità che risulta dalla percezione del reale nella novellistica secentesca, operando però necessariamente una semplificazione, che

---

[7] Essenziali premesse a questa affermazione sono una serie di citazioni critiche: "La novella accoglie l'inesauribile corrente del vivere umano, o meglio, le innumerevoli situazioni che la compongono: è, per questo rispetto, la forma letteraria più universale e multiforme." (S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Liguori Editore, Napoli 1993, p. 25); e anche: "La novella che nel Trecento, nel Quattrocento, nel Cinquecento, benché soltanto attraverso pochi temi fondamentali […] offre l'immagine meno deformata o idealizzata della vita reale. […] il fenomeno novella non si esaurisce [...] nella sua dimensione puramente narrativa, ma definisce una civiltà letteraria, interferisce e in qualche modo connota o condiziona l'evoluzione del costume.", (E. Malato, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in AAVV., *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Salerno Editrice, Roma, 1989, pp. 3-45, p. 3-4); ma soprattutto: "essere romanzo, essere documento, essere preghiera, significa realizzare una determinata funzione culturale e trasmettere un certo significato complessivo", (J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, p. 68).

[8] Sulla novella come fonte storico-critica così si esprime O. Redon: "non bisognerà cercare nelle novelle una fotografia della realtà contemporanea: al contrario è legittimo vedervi un luogo dove si elaborano e si manifestano immagini e desideri della società che le ha prodotte" (O. Redon, *Le corps dans le nouvelles toscanes du XIV au XV siècle*, in *Faire croire. Modalités de la difusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle, Atti della tavola rotonda dell'Écoie française de Rome e dell'Università di Padova 1989*, Roma 1981, pp. 147-163, p. 159); e sulla stessa linea G. Cherubini, il quale precisa che la novella "è fonte preziosissima, dotata di una forte carica di esemplarità e di generalizzazione dei fenomeni sociali non sempre facilmente rintracciabile in altre fonti più tradizionalmente storiche" (G. Cherubini, *Il mondo contadino nella novellistica italiana dei secoli XIV e XV. Una novella di Gentile Sermini*, in AA.VV., *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a cura di V. Fumagalli e G. Rossetti, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 417-35, p. 420).

lascia comunque aperte tutte le strade (soprattutto quelle contraddittorie), e che come tutte le semplificazioni si mostra disponibile a essere smentita da studi più specifici sullo stesso argomento. D'altra parte, almeno nell'analisi letteraria, uno scrive per essere smentito. Fatto sta che, a meno di non voler dedicare l'intero lavoro al singolo tema dell'armonia macrocosmica, mi trovo costretto a operare una schematizzazione, che ha il solo valore di essere funzionale alla stesura e alla comprensione. Scelgo quindi i tre tratti, a mio parere essenziali, riscontrabili nella lettura di tutto il materiale preso in esame, che caratterizzano il mondo secentesco filtrato dalla novella. Esse sono la molteplicità, l'indefinibilità, e l'imprevedibilità.

La molteplicità è certamente uno degli argomenti preferiti dai critici che hanno trattato di Seicento. A guardar bene ne parlano un po' tutti, e a ragione, dal momento che è il tratto più caratteristico. D'altra parte, la realtà secentesca fa del molteplice la propria bandiera, presentandosi il più possibile prismatica e intricata[9].

Da un lato c'è la complessità narrativa, la proliferazione, la rigenerazione da un nucleo unico di innumerevoli altri sviluppi, tutti per lo più simili, e altrettanto insulsi. E dall'altro, l'ambiguità con cui si mostra il reale, ovvero la coesistenza di diverse facce in un unico elemento, sia esso un oggetto, una persona, o l'azione di un personaggio. Quello che però si potrebbe dire su tale molteplicità è che in alcuni casi viene risolta, ricondotta ad unum, per l'azione di quei tentativi d'ordinamento e di ri-armonizzazione che hanno infiammato lo Schiller del Cielo Cristiano e le riorganizzazioni politico-sociali della società, di cui si è accennato prima.

E lo stesso si potrebbe poi affermare anche dell'indefinibilità, logica conseguenza di una realtà che non si comprende, e infine dell'imprevedibilità, aspetto tutto giocato sull'azione della Fortuna ingestibile.

In questo frangente è però prioritario discutere le tre caratteristiche del caos nella loro effettiva presenza all'interno dei testi, e solo in un secondo momento verificare se e in che modo nelle novelle si riscontrano atteggiamenti contraddittori e ordinatori delle stesse.

*

Della molteplicità del reale si può innanzitutto affermare che si presenta nella novellistica come complicazione diegetica, e come gioco sull'apparenza.

---

[9] Così Getto sull'idea di molteplice nel Seicento: "L'oggetto non ha più, nella visione del mondo essenziale del Barocco, una sua parvenza unica e assoluta. Non l'uno e l'immobile, ma il molteplice e il mutevole presiedono alla nuova sensibilità. Non sempre l'occhio è giudice infallibile. Nelle arti figurative ne è conferma la falsa prospettiva, o come dicono i francesi, il trompe l'oeil" (G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia* cit., p. 315).

La moltiplicazione degli sviluppi è palese soprattutto nelle novelle di Ferrante Pallavicino, di Cialdini, presenti nelle *Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti*[10], o del Malespini[11], mentre il gioco sull'apparenza essenzialmente in tutti gli autori.
Per dare un esempio dell'intricatezza nello sviluppo delle trame di cui questi autori erano capaci, si può riportare la rubrica della novella I, 26 del Pallavicino:

> Amano Irlando e Armando Rosalia, e Rosalia e Emilia amano Irlando, e doppo varij inganni, e raggiri della Fortuna, trovando fedeltà negli amanti loro, stabiliscono le donne costante e sincero il lor Amore[12].

Questa sintesi, sebbene già complicata di suo, non fa giustizia all'aggrovigliamento effettivo della vicenda. Fatto sta che in quaranta pagine[13], tra lettere d'amore perdute o consegnate alle persone sbagliate, incontri ingannatori, amori passeggeri per l'uno e per l'altro personaggio da parte di tutti contro tutti, scambi di coppie, maledizioni alla fortuna e dichiarazioni d'amore, alla fine l'intreccio si risolve confermando l'equilibrio formatosi e riscontrabile già dopo appena sei o sette pagine. Ebbene, la trentina restante sono variazioni su uno stesso sviluppo. La musica è sempre la stessa, e la complicazione diventa un gioco di bravura. E la bravura è talmente tanta che Ferrante Pallavicino e gli altri novellatori secentisti possono essere considerati quelli che

---

[10] La copia della raccolta degli Incogniti consultata è *Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti, divise in tre parti*, Appresso li Guerigli, Venezia 1651, reperibile presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. D'ora in poi citata come *Incogniti* , seguito dal riferimento alla novella trattata e dall'argomento introduttivo alla stessa.

[11] Per la consultazione del *Ducento Novelle* di C. Malespini, si è ricorso alla prima e unica edizione, risalente al 1609. La copia analizzata è quella presente nella Biblioteca Alessandrina di Roma, per cui C. Malespini, *Ducento Novelle*, Al Segno d'Italia, Venezia 1609. L'impaginazione procede in maniera progressiva fino alla conclusione della Prima Parte, dopodiché ricomincia con le novelle della Seconda Parte. In nota verrà dunque riportata di volta in volta sia l'indicazione della pagina sia il riferimento alla relativa Parte. Inoltre, lo stesso numero di pagina indica sia la carta frontale che il suo retro, per cui verrà specificato se si tratta di pagina f(ronte) o di pagina r(etro).

[12] *Incogniti*, nov. I, 26, pp. 188- 203.

[13] Sulle grandi dimensioni della novella secentesca italiana ha influito in parte il condizionamento della novellistica spagnola e francese. Due nomi (e quindi due opere) sembrano a questo proposito segnare il passo: Le *Novelas ejemplares* di Cervantes, scritte nel 1613, e pubblicate in traduzione nel 1625, ma già circolanti in lingua originale dal 1615; e le *Nouvelles françoises* di Sorel del 1623, che lo stesso autore definisce "petit romans", e che contano circa centodieci pagine ciascuna. Tuttavia, il dato (e la connessa influenza) non va sopravvalutato, tanto che, come fa notare Taddeo: "occorre ammettere che si tratta di un carattere troppo diffuso per essere discriminante, tanto più che novelle molto estese non mancano neppure nella tradizione nostrana" (E. Taddeo, *Le novelle di Maiolino Bisaccioni tra Francia e Spagna*, in AA.VV., *La novella italiana* cit., Salerno Editrice, Roma 1989, pp. 957-968, p. 961); dichiarazione peraltro confermata anche dagli studi di Bragantini, che a ragione sottolinea il "modo insistente in cui diversi narratori cinquecenteschi (Lasca, Bandello, Giraldi, per i nomi più significativi) cercano di forzare dall'interno i limiti della tradizionale brevitas novellistica, che resta, come tutto ciò che riguardi il genere, fatto eminentemente intrinseco e qualitativo: [...] ampliare e scompaginare i meccanismi d'intreccio, inserire mutazioni plurime (mossa precipuamente laschiana), a gettare luce inedita sugli antefatti dell'azione risolutiva (ancora Lasca, stavolta in condominio con altri, a cominciare dai nomi già citati)" (R. Bragantini, *Le vie del racconto: dal Decameron al Brancaleone*, Liguori, Napoli 2000, p. 55). In sostanza si può concludere con una certa sicurezza che già attorno agli anni 25-30 del Cinquecento fossero in atto alcuni accorgimenti funzionali alla forzatura interna degli intrecci tradizionali, e che di conseguenza incidevano anche sulla lunghezza (oltre che sulla struttura) della composizione novellistica.

hanno inventato il jazz, che piace a tutti ma nessuno capisce, con quella base sempre uguale sotto, e le variazioni sopra ad libitum, con la trombetta, che giocano, rincorrendosi, tornando su se stesse e complicando all'infinito una melodia che fino a poco prima sembrava semplicissima e molto gradevole, e che invece poi a forza di ripeterla, variando, non vuoi più ascoltarla. L'unica differenza è che nel jazz il tutto è improvvisato, nella novella invece c'è una pianificazione di fondo, ma l'effetto alla fine è lo stesso.
Altro esempio di complicazione, ma con maggiore caparbietà e fantasia trovo in Carlo Pona, nella novella I, 27 che narra di:

> Olinda de Rossi passati in habito di maschio varij e memorandi accidenti, finalmente per inopinato caso, divien moglie del Re di Danimarca[14].

La novella comincia che Olinda non è ancora nata, e si conclude dopo che sono morti il padre, la sorella, il ragazzo che amava la sorella, il fratello gemello del ragazzo che amava la sorella, dopo che la protagonista è andata per due volte vestita da uomo alla Fiera con il padre, si è ritrovata da sola, è stata rapita dai briganti, abbandonata in una grotta, si è trasferita in Danimarca sotto false spoglie, ha combattuto una guerra al fianco del principe del regno, è tornata a casa a Verona, e finalmente è diventata regina di Danimarca.
E non c'è alcuna ironia nelle mie parole quando affermo che questa è solo una semplicistica sintesi di quanto accade realmente nella novella di Carlo Pona.
Ci si può fare meglio l'idea riportando anche la rubrica della novella I, 21 di Cialdini:

> Chiamato Lucidoro alla visita di un infermo divien medico amoroso, e per guarire l'infermità di Clorindo, ch'ei brama cognato, uccide Fiordibello, per lo che trasportatosi in Barcellona, per mezo d'un mal incontro guadagna l'amore d'una gran Dama. Gli vengono amareggiate l'amorose dolcezze dalla gelosia per Sismondo, e dalle persecuzioni d'Ascanio, onde per isfuggire i pericoli machinatisi si ritira in un bosco, dove al maggior uopo è riconosciuto da Floriano, per mezzo di cui arriva felicissimamente ad esser fatto sposo dell'amata Erminia[15].

Non mi pare ci sia bisogno di alcun approfondimento in questo caso, dal momento che la rubrica stessa rischia di essere lunga almeno quanto la novella, e altrettanto complicata.

---

[14] *Incogniti*, nov. I, 27, pp. 204- 216.
[15] *Ivi*, nov. I, 21, pp. 143- 156.

In ultimo intendo riportare brevemente lo schema della I, 4 del *Ducento Novelle* malespiniano, che ben illustra come la struttura unitaria e tradizionale della novella sia definitivamente deflagrata, perché in fin dei conti di questo si tratta.
Celio Malespini, quest'analfabeta della letteratura italiana che del tutto involontariamente, lì dove è riuscito a non copiare le novelle da questo o da quello, ha composto il novelliere più potente e vivace di tutta la novellistica di fine Cinquecento e del Seicento, presenta le rubriche delle sue novelle (che peraltro tutto sono tranne che novelle) in maniera molto più blanda e lineare di quanto abbiamo visto finora. La novella I, 4 ad esempio è così riportata:

> Viaggio di due gentiluomini per Roma, e delle strane avventure che li avvennero fin che giunsero in Vinegia[16].

E in effetti questa rubrica fa il suo dovere di sintesi, poiché esprime più o meno chiaramente quanto avviene all'interno del testo.
Lo schema diegetico è questo:
1- Partenza di due giovani da Milano diretti a Roma; 2- Sosta in osteria e incontro con il vescovo Colonna che consiglia loro di non recarsi a Roma; 3- Cambio di destinazione e passaggio a Orvieto; 4- Arrivo a Loreto, e ripartenza per Ancona; 5- Ad Ancona decisione di viaggiare per mare fino a Venezia; 6- Tempesta, da cui si salvano, ma sbarcano a Cattolica; 7- All'osteria di Cattolica col barcaiolo; 8- Crolla il tetto dell'osteria; 9- Ripartenza e arrivo a Rimini all'osteria delle Caselle; 10- Conoscono le figlie dell'oste; 11- La cena e la paura di essere uccisi. La notte insonne; 12- Ripartenza incolumi per Chioggia; 13- Arrivo a Chioggia e incontro con le figlie dell'oste, fuggite dal padre.
Come è evidente, la novella si presenta abbastanza sgangherata. Di per sé non esiste alcuna struttura unitaria, gli episodi sono rappezzati insieme così come viene, e la vicenda si regge in piedi solo grazie al contenitore del viaggio. I diversi accadimenti hanno in comune l'uno con l'altro solo di essere subiti dagli stessi personaggi e di conseguire l'uno all'altro cronologicamente. Se un centro focale è riscontrabile, questo è verso la fine, ovvero nell'incontro tra i due giovani e le figlie dell'oste, ma anche in quel caso Malespini non coglie l'occasione e disperde la vicenda velocemente, soffermandosi sugli alimenti che hanno consumato i due viaggiatori all'osteria, oltretutto lamentandosi, lui come autore, del rapporto qualità-prezzo.

---

[16] *Ducento Novelle* I, 4, pp. 18f- 24f.

Insomma, partendo dal Malespini si può tentare una descrizione della complicazione diegetica che arrivi poi a chiarire anche ciò che succede nei novellatori a lui successivi.

Come si è visto, nel *Ducento Novelle*, l'evento unico di tradizione boccacciana perde qualsiasi rappresentatività. Questo aspetto è riscontrabile anche nel novelliere del Lasca prima[17], e del Bandello poi, il quale in alcuni casi[18] mi sembra presenti l'azione narrativa nettamente spostata in avanti rispetto al centro, con una proliferazione degli sviluppi volti alla complicazione e alla drammatizzazione, il che ci segnala che nulla di nuovo nel secolo successivo si è proposto. Quello che però fa il Malespini va ben oltre.

Innanzitutto le sue novelle mostrano un'assoluta perdita di baricentro equilibratore, e una proliferazione diegetica che infrange qualsiasi regola di ordine novellistico. Mi viene in mente ad esempio, la novella II, 11 in cui racconta le nozze del Duca Guglielmo Gonzaga[19], la quale, se analizzata secondo un criterio di equilibrio compositivo, darebbe come unico risultato quello di riscontrare che non c'è alcun equilibrio, e insomma che non ha né capo né coda, e come conseguenza quella di chiedersi perché il Malespini si sia ostinato a inserirla nel novelliere.

Ciò che si verifica nella produzione novellistica di questo autore è la dispersione di qualsiasi azione narrativa. È raro che si riscontri un motivo dominante, ma anche quando questo è individuato, lo si osserva lentamente spostarsi, disperdersi, suddividersi in una sottoserie di eventucoli ed episodi sempre più inutili, sempre più effimeri[20]. È il caso ad esempio di quello che nello schema diegetico è stato segnalato come il punto 7, ovvero "all'osteria di Cattolica col barcaiolo", in cui non accade nulla, se non che il gentiluomo continua a ripetere che ha avuto paura di morire durante la tempesta, e intanto vede che il suo compagno di viaggio gli si ingozza di fronte; poi arriva il barcaiolo che interviene con due battute, e dopo essere stato pagato, se ne va. Uno tende a chiedersi: perché? perché tutto questo?

---

[17] Così sottolinea anche Bragantini, che infatti riconosce nella novellistica del Lasca un'azione incentrata più "nelle fasi esterne, nella macchinazione e dell'effetto: così che il fuoco narrativo si disloca dal centro naturale sui due poli della fase preparatoria e della reazione traumatizzata del personaggio" (R. Bragantini, *Vie del racconto* cit., p. 68).

[18] Solo a titolo di esempio, ma ovviamente la casistica è molto più ricca, cito qui le bandelliane I, 4; I, 8; I, 34; II, 2 e IV, 5, in cui la sezione informativa dell'intreccio viene privilegiata rispetto a quella formativa, definendo in tal modo un'organizzazione strutturale con travalicamento a destra del nucleo centrale. In generale confermo dunque l'analisi di Porcelli che su Bandello così si era espresso: "racconti d'eventi che si succedono in un continuo, talvolta immotivato, mutare d'ambienti, e di sentimenti [...] Ogni tanto s'insinuano nella novella particolari assolutamente inutili al suo sviluppo narrativo [... e si rileva una generale] mancanza di unità", (B. Porcelli, *La novella del Cinquecento*, Laterza, Roma - Bari 1973, p. 34).

[19] *Ducento Novelle* II, 11, "Delle superbissime nozze del Duca Guglielmo Gonzaga", pp. 28r- 33f.

[20] "L'aggregazione delle parti, non più organi differenziati e perciò gerarchicamente disposti nel tutto, tende a diventare pura e semplice giustapposizione di similia. Una sintassi narrativa paratattica si sostituisce a quella ipotattica. Le novelle vertono spesso non sul fatto singolo (l'azione una degli aristotelici), ma su sequele di fatti omologhi, come risulta anche dai titoli (Burle piacevolissime…, Fatti ridicolosi…, Stratageme diverse e belle…) o dall'impiego di quel contenitore di avventure che è il tema del viaggio", (B. Porcelli, *Struttura e lingua. Le novelle del Malespini e altra letteratura fra Cinque e Seicento*, Loffredo, Napoli 1995, p. 20).

Ciò è certamente dovuto alla modalità retorica dell'autore, tendente più alla testimonianza cronachistica che alla narrazione (problema peraltro che verrà affrontato più avanti nel capitolo sul realismo), ma è anche il chiaro segno di una visione del mondo spezzettata, complicata, non più ordinata in un tutto unitario. Quello di Celio è un mondo caotico che può essere descritto solo in un modo: mancante di un centro stabile. La vicenda si frantuma e i legami tra gli eventi avvengono per successione cronologica, e solo raramente per successione causale, poiché alla realtà manca qualsiasi razionalità logica causale percepibile dall'uomo. E se unità c'è, questa può essere solo temporale, o al massimo tematica, non consequenziale, anche nelle novelle, per così dire, di beffa, come quella alla Violante, la I, 24[21], in cui si succedono una serie di scherzi alla serva, organizzati lì per lì, senza una vera pianificazione progettuale, uno dopo l'altro, senza una razionalità e soprattutto senza altro fine che quello di passare il tempo durante le fredde serate invernali.

E lo stesso avviene anche a livello di cornice: le novelle malespiniane hanno una non cornice, nel senso che il macrocosmo che dovrebbe in sé racchiudere le duecento novelle (microcosmi) non ha alcun principio ordinatore verificabile e ogni cosa al suo interno si dispone senza una logica comprensibile, quasi un farfugliamento in cui di tanto in tanto è riconoscibile una razionalità di posizionamento, un nesso quasi ragionato, un cenno autobiografico, ma nulla di unitario o pianificato. Le novelle sono disposte secondo un ordine tutto personale, la ragionevolezza del quale ha seguito il buon Celio nella tomba.

In autori come Pallavicino invece, o Carlo Pona etc, non si verifica una vera dissoluzione dell'azione novellistica, né un suo spezzettamento in parti minime, ma si procede o tramite una ripetizione ossessiva di una stessa situazione narrativa, ad esempio il doppio o triplo accidentale scambio del destinatario di una lettera (come avviene nella citata novella I, 26 di Pallavicino) che intriga all'infinito le sorti di una storia d'amore, oppure per mezzo dell'installazione all'interno di una unica novella di tutti i topos narrativi conosciuti dall'autore (lo scambio di persona, il travestimento, il rapimento, la tempesta, il naufragio, la guerra combattuta sotto mentite spoglie, la sostituzione, etc), per mezzo dunque di un arricchimento, tramite varietas, della vicenda, che va quindi a perdere la sua natura novellistica per improntarsi su un'articolazione più complessa, lunga, dilatata nel tempo, e in una parola "romanzesca"[22], che è

[21] *Ducento Novelle* I, 24, pp. 65f- 69f :"Burle piacevolissime fatte alla Violante dal suo padrone".

[22] "Si vede bene, dunque, come i narratori della corrente letteraria e tradizionale fossero lontani dall'ideale modello boccaccesco. Del resto, quella interna misura a cui il Boccaccio aveva dato il supremo equilibrio, già nella novella del Cinquecento aveva sopportato l'urto di nuovi elementi romanzeschi che affluivano ad intorbidare linee precise; e congeniale al gusto del secolo, assai più che la rapida narrazione, era la tendenza al largo sviluppo che già contiene in germe le possibilità del romanzo" (C. Jannaco, *La prosa narrativa*, in C. Jannaco, M. Capucci, *Il Seicento*, Vallardi,

quanto accade sia nella novella di Carlo Pona sia in quella del Cialdini, ma potrei citare anche la I, 19 del Brusoni[23], tanto per non ripetermi.

Oltretutto non si può certo dire che questo ricorso alla complicazione romanzesca sia una peculiarità tutta secentesca[24], poiché, come già si è detto, anche Bandello aveva indirizzato la sua narrativa su quella stessa strada, basti ricordare la storia dei due giovani amanti veronesi, chiaramente plurinucleare, dal momento che già lo era anche quella del Da Ponte, e ancora prima quella di Masuccio, e di sicuro non è una caratteristica secentesca nemmeno quella di gestire alcune vicende su un piano di simultaneità temporale, dividendo l'azione narrativa in due percorsi paralleli, come sembra di ritrovare in alcune novelle di Francesco Pona[25], dal momento che lo stesso procedimento, anche in questo caso romanzesco, si può riscontrare nella novella boccacciana di Alatiel, e nelle scialbe novelle dell'ignoto e giustamente dimenticato Ascanio de' Mori[26].

Quello che tuttavia si può affermare in merito alla prepotente esigenza che questi autori sentivano di intricarsi l'esistenza e le giornate costruendo trame impossibili poi da riassumere, e che apparissero varie, ingarbugliate e contorte agli stessi lettori, è semplicemente che una certa linearità diegetica non li soddisfacesse più.

Milano 1966, pp. 491-514, pp. 502-3).

[23] *Incogniti*, nov. I, 19, G. Brusoni, pp. 135- 140: "In età puerile s'innamorano fra loro Anselmo e Laureta, la quale è da genitori mandata a Salerno, ove dimorando appresso una sua zia chiamata Costanza, di lei s'innamora Ascanio determinatole per marito dalla zia, e dal Padre. Ella contro i voleri paterni niega d'esser d'altri, che d'Anselmo, onde ritornata in Napoli è confinata in un Monasterio, finché violentata ad isposarsi con Ascanio in un accidente d'una questione muore abbracciata col suo Anselmo".

[24] In effetti, la composizione novellistica viene influenzata, come qualsiasi altro genere letterario, da fattori soprattutto contestuali all'epoca, ma partendo da un modello archetipico riconosciuto nella tradizione come riferimento primario. Lo scarto da un periodo al successivo si attua in prima istanza sulle tematiche affrontate, sui soggetti, e incide quasi simultaneamente anche sull'organizzazione strutturale del genere stesso. A questo proposito, riporto l'intervento di M. Cottino-Jones, *Il 'realismo grottesco' come modello di 'trasgressione'. Le Cene del Grazzini*, in *La novella italiana* cit., pp. 851- 860, p. 853, a mio parere, chiarificatorio: "i generi letterari non sono istituzioni statiche, immutabili, condizionate esclusivamente da un archetipo unico e infallibile. Essi sono piuttosto proiezioni in fieri di un archetipo base, sempre soggetto però alle mutazioni possibilmente apportate dalle nuove opere che con l'archetipo condividono alcuni tratti di base. [...] Ogni genere ha una sua dinamica e i condizionamenti imposti dalla tradizione dell'archetipo si scontrano costantemente con le innovazioni introdotte da opere nuove, prodotte in climi letterari e storici diversi, che premono sulle strutture portanti del genere allo scopo di attuare delle aperture nuove che tendono continuamente a trasformarlo. In certi casi, queste trasformazioni intaccano così profondamente le strutture portanti, che l'archetipo di base non è più recuperabile e il genere converge verso un altro genere fino a fondersi con esso".

[25] Di Francesco Pona è stata analizzata l'edizione F. Pona, *La Lucerna*, a cura di G. Fulco, Salerno Editrice, Roma 1973, che riporta nell'Appendice Seconda anche le cinque novelle del romanzo *Ormondo* del 1635, pp. 337-392. Per ragioni di chiarezza dunque, i riferimenti ai due testi verranno di seguito segnalati rispettivamente come *La Lucerna* per il novelliere maggiore, e come *Ormondo* per l'estratto in Appendice Seconda, stante ovviamente che di quest'ultimo si riportano solo le cinque novelle suddette.

[26] La raccolta novellistica di A. De Mori viene stampata nel 1585 a Mantova, presso Osanna. Il titolo *Prima parte delle novelle* faceva prospettare l'uscita da lì a qualche tempo di una seconda parte, che però non vide mai la luce. L'edizione qui consultata è quella moderna in edizione ottocentesca, per cui A. De Mori, *Prima parte delle novelle*, Giovanni Silvestri, Milano 1814.

Se nel Cinque-Seicento prende forma definitiva un genere come il romanzo che fa della varietà di accadimenti, della successione dei fatti, dell'intreccio di episodi e personaggi la sua caratteristica fondamentale, è chiaro che qualcosa sia cambiato nel modo di concepire la produzione narrativa in prosa, ed era normale che questo qualcosa influenzasse anche il genere novella. Ma cosa sia di preciso questo qualcosa è difficile dirlo, e oltretutto riguarda i massimi sistemi, sempre complicati da districare.

Molto più concretamente credo che da un lato l'influenza del romanzo e dall'altro la competizione commerciale con lo stesso abbiano portato già nei primi decenni del Cinquecento a una ristrutturazione interna, e dunque all'apertura nei confronti di una complicazione. Forse le due evoluzioni, quella del romanzo e quella della novella, sono andate di pari passo, o forse la novella ha risentito dell'importanza che il nuovo genere cominciava ad assumere, fatto sta che nel Seicento è certamente il nuovo genere ad avere la preminenza, e la novella a seguire a ruota, tentando di imitare, emulare, ripetere quanto già detto più verbosamente dal suo fratello minore.

E poi, certamente la percezione della realtà era cambiata.

Dal 1494, con la discesa di Carlo VIII in Italia, il Cinquecento è tutto un lamentarsi della frantumazione del reale, del caos in cui si è finiti, dello smarrimento da cui si è soffocati[27]. Il Seicento eredita anche questo da quanto lo precede, e la novella, offrendosi come microcosmo, non poteva non rispecchiare questa percezione. La struttura su cui fonda la sua vicenda narrativa è il primo specchio a rifletterla.

*

L'altro aspetto della molteplicità che prima ho definito "gioco sull'apparenza" si manifesta attraverso la sussistenza di più piani di realtà, tanto che si potrebbe parlare anche di "reale mascherato".

In sostanza, all'interno delle novelle si verifica uno scontro continuo tra il mondo e la sua percezione, il che crea una sovrapposizione e un corto circuito tra il livello concreto, fattuale, e il livello falsificato. Ora, questa falsificazione può essere involontaria, se il soggetto opera autonomamente e, nel porsi di fronte al mondo sensibile, cade in una falsa interpretazione dei segnali, delle indicazioni che recepisce, per cui si potrebbe parlare di autoinganno; mentre può definirsi volontaria, quando ad attuare una fuorviante rappresentazione della realtà operano altri, ed è il caso degli inganni e della dissimulazione.

---

[27] Cfr. M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento* cit.

Sia in un caso che nell'altro il mondo appare differente da quello che è, viene ad assumere forme e aspetti distinti dalla nuda fattualità, e insomma si presenta come costruito, mascherato appunto. Ne consegue che la stessa percezione sia soggetta a precarietà, variabilità e instabilità.
Il risultato più lampante è una gran confusione e una sensazione di smarrimento e disagio da parte di chi è posto di fronte questo stato di ambiguità.
Che l'argomento sia scottante e fortemente sentito da parte di questi novellatori è dimostrato dagli innumerevoli interventi inseriti all'interno delle novelle. Ne riporto alcuni.
Ad esempio, così si esprime Latrobio/Giussani nel capitolo XXVII del *Brancaleone*[28], a commento della Istoria degli asini:

> da quell'asino che volse fare del quamquam, ed essere capo della republica asinaria, e si volse promettere cose impossibili, s'intende come il fumo dell'ambizione suole acciecare gli occhi dell'intelletto in modo tale, che non si puote poi discernere tra il vero e il falso, e tra il bene e il male; e che finalmente questa maledetta pazzia fa precipitare l'uomo nel baratro della diabolica ostinazione[29];

e, sempre nella stessa opera, in questo modo un uomo risponde all'ortolano:

> perché son mal vestito ti paio un uomo di poco animo e di manco pecunia, tu t'inganni però, perché e l'una e l'altra cosa troverai in me tanto quanto bisogna. Egli è cosa da ignorante a voler far giudicio delle persone così dall'esterno e da i poveri panni, poiché anco l'oro si trova mal vestito, perché sta coperto di terra, e pure è stimato cosa sì preziosa. Gli uomini d'ingegno e di animo generoso non pongono lo studio loro, come fanno le donne, nell'esterno, ma sì bene nell'interno[30].

Molto più esplicito è Tomasi nella novella I, 13[31] riguardante l'infelice storia del principe Teodoro Cantaguzeno:

> Le apparenze e non le verità sono quelle che tiranneggiano i nostri concetti[32];

---

[28] L'edizione di riferimento è G. P. Giussani (Latrobio), *Il Brancaleone*, a cura di R. Bragantini, Salerno Editrice, Roma 1998.
[29] *Ivi*, p. 177.
[30] *Ivi*, p. 127.
[31] *Incogniti*, nov. I, 13, T. P. Tomasi, pp. 83- 99: "Teodoro principe Cantaguzeno acceso di Platina artificiosissima strega fa credere a suoi sudditi d'esser morto, e con costei aggirato un pezzo di mondo, scoperti i di lei inganni, tenta d'esser rimesso al suo Dominio, ma da pochi conosciuto, e da molti perseguitato, mentre tenta di far apparire la sua innocenza, mediante le arti della stessa Platina, in giustissimamente è fatto morire per mano di carnefice".
[32] *Ivi*, p. 91.

che già da sola basterebbe a sintetizzare quanto si vuole qui dimostrare.
Inserisco in ultimo l'intervento di Francesco Pona, tratto dalla *Lucerna*, per rendere l'idea di quanto i temi dell'apparenza e della falsificazione fossero legati a una certa polemica sociale, e alla realtà del consorzio umano in genere, facendo seguire due citazioni che ben mostrano la distanza tra la mistificazione rappresentata e l'effettiva fattualità del loro essere.
La prima è estrapolata dall'episodio della reincarnazione nel topo[33], da parte dell'anima. Sotto quelle sembianze, ella aveva scoperto la verità dietro l'apparenza, e così lo racconta a Eureta:

> Basti dirti che vidi vergini meretrici, vedove maritate, vecchi fanciulli, ricchi falliti, poveri facultosi, ciechi con occhi d'Argo, Arghi ciechi, innocenti tradimenti, innocenze traditrici, e di quelle maraviglie insomma che ad un occhio che tutto osserva e a cui nulla si vieta vedere in ogni tempo e in ogni luogo possono esser palesi[34];

e più o meno sullo stesso genere, si esprime l'anima, più avanti, sotto le sembianze stavolta dell'anonima figlia di Smiter[35], quando racconta che anch'ella si recava

> fra gli altri che onoravano quel ridotto in apparenza virtuoso, ma dove solo si seminavano adulteri e incesti[36].

Mi sembra abbastanza indiscutibile quindi che nella coscienza letteraria secentesca, il rapporto tra realtà e sua falsificazione riscuota un certo successo.
Inoltre come si vede soprattutto dalle citazioni poniane, tale rapporto non era affatto una tematica astratta o di per sé astorica (come può invece apparire quella, esplicita ma estremamente generica di un Tomasi), ma veniva invece caricata di implicazioni direttamente connesse alla sfera sociale, oltre che a un'ovvia connotazione morale. Posso infatti già accennare che la denuncia criticamente rivolta a determinati aspetti della società assume una rilevanza tutta particolare in alcuni autori più direttamente coinvolti nel processo di riordinamento, tra cui spicca certamente qualcuno di quelli già citati, Francesco Pona, Giussani, Pallavicino.

---

[33] *La Lucerna*, Sera Prima, pp. 28-29.
[34] *Ivi*, p. 28.
[35] *Ivi,* Sera Prima, pp. 29-37.
[36] *Ivi*, p. 33.

Scendendo più nel particolare, mi sembra che la trattazione della falsificazione involontaria sia bene rappresentata dal seguente brano del *Ducento Novelle*, tratto dalla I, 51[37]:

> Aperto ch'egli ebbe l'uscio, non credendo che il letto di Don Lopes fusse tanto vicino, a passi fermi, e lenti si pose a camminare verso quello della sorella, sentendola fortemente dormire, ed essendogli presso, stese la mano, e le toccò la testa, e trovatele le trecce, s'imaginò ch'ella fosse la giovane desiderata tanto da lui e che colui che gli dormiva a lato fosse Don Lopes: onde sollevato leggermente il lenzuolo, gli avvicinò[38].

Il protagonista della citazione è Girolamo, il fratello di una certa Dama, compagna del Centurioni, gentiluomo genovese.

Trovandosi in un'osteria e volendo sedurre una giovanetta conosciuta poco prima insieme a un amico napoletano, Girolamo viene invece truffato da questo, il quale prima gli propone la condivisione delle grazie della fanciulla, e poi invece lo esclude dalla stanza in cui si è appartato con quella, e in cui dormono però anche il Centurioni e la sua Dama. Tentando allora di recuperare la situazione, e ottenere allo stesso tempo il favore della giovinetta, Girolamo forza la porta e si introduce al buio nella camera, sbagliando però letto, entrando in quello della sorella, e tentando con essa un approccio sessuale.

La scena è di chiara tradizione boccacciana e, almeno in questa sezione, non ha nulla di originale, tuttavia ben presenta la condizione dell'essere umano posto di fronte a una situazione che non riesce a gestire, se non con le proprie facoltà sensoriali, e cadendo presto in errore.

D'altra parte, gli elementi per la falsificazione involontaria del reale ci sono tutti: l'agire in un contesto inafferrabile, in cui non ci si raccapezza, il cercare conferma tramite i sensi, l'interpretare quella che sembra l'evidenza, l'inevitabile fallimento.

Il passaggio più caratterizzante del brano è quello relativo all'accertamento del sesso del dormiente, toccandone i capelli: “stese la mano, e le toccò la testa, e trovatele le trecce, s'imaginò ch'ella fosse la giovane desiderata tanto da lui”, perché sottolinea la limitatezza dell'uomo, e la fallacia dell'esperienza sensoriale. Girolamo, pur accertandosi che si tratta di una donna, dal momento che ne ha riconosciuto le trecce, non può però stabilire che si tratti proprio di quella che affannosamente stava cercando. Tenta di afferrare il reale con strumenti limitati e troppo deboli per avere successo. Di fronte a una realtà incomprensibile, l'uomo non può che procedere a tastoni.

---

[37] *Ducento Novelle* I, 51, pp. 135r- 140f : “Viaggio ridicoloso da Pesaro a Roma di un gentiluomo genovese”.
[38] *Ivi*, pp. 138f- 138r.

In tutte le novelle analizzate sono innumerevoli gli esempi che mostrano tentativi di interpretazione del reale che si riveleranno non corretti.
Il più esemplare mi sembra nella novella del Loredan, la quinta delle *Novelle Amorose*[39], in cui il conte di Villafranca, trovata per caso una lettera d'amore infilata in un nascondiglio, vi riconosce la calligrafia della moglie[40]:

> Il dubbio, e l'incertezza non potevano introdursi in quell'animo che dalla sottoscrizione, dal sigillo e dal carattere era pur troppo reso certo dell'impudicizia della moglie[41];

la sottoscrizione, il sigillo e il carattere che egli riconosce sulla carta sono assolutamente riconducibili alla mano della contessa, che quindi, egli si affretta a concludere, lo tradisce. Rattristato e infuriato allora, Villafranca prepara la vendetta, e l'assassinio della disonesta. La tragedia sarà però evitata, con la scoperta che nonostante le numerose somiglianze riscontrate, la lettera è però da attribuire alla mano di un'altra fanciulla, e così tutto finisce come deve finire, con le scuse da parte del marito geloso e la morale finale dell'autore.
Ma se ancora non bastasse, si può riportare il caso della novella I, 22[42] del già incontrato Cialdini, in cui, avvenuta precipitosamente la fuga del protagonista Clorimante, acceso dalla gelosia, si mandano degli uomini a cercarlo, ma

> quelli che andarono in traccia di Clorimante tornati riferirono d'aver veduto alcuni segni per i quali potevano giudicare che si fosse precipitato in mare[43];

e invece il buon giovane era in perfetta salute, e s'era ritirato in Sicilia dal suo amico Cavaliere Incognito.

---

[39] L'edizione delle novelle loredaniane a cui si fa riferimento è G. F. Loredano, *Novelle Amorose*, Appresso li Guerigli, Venezia 1653, contenuta nel Volume Quarto di ID., *Opere di Gio. Francesco Loredano, divise in sei volumi*, Appresso li Guerigli, Venezia 1653. Nello stesso volume sono presenti anche gli *Amori Infelici*; la *Historia Catalana*; la *Contesa delle Tre Dee*; l'*Iliade Giocosa*; e il *Cimiterio*, seguenti questo stesso ordine di collocazione. Le *Novelle Amorose* contenute in questa edizione sono nove – le prime sei delle quali verranno pubblicate anche nella raccolta degli Incogniti - e occupano all'interno del quarto volume le pp. 1- 102. D'ora in avanti, il novelliere verrà citato come *Novelle Amorose*.
[40] *Novelle Amorose*, nov. Quinta, pp. 46-55: "Il conte di Villafranca ingannato nel ritrovar una lettera, crede adultera la moglie. Mentre vuole coglierla nel fatto, maggiormente accredita i suoi sospetti. Era vicino a prenderne una rigorosa vendetta, quando è fatto certo della sua innocenza, e conosce l'errore esser nato da una somiglianza di caratteri".
[41] *Ivi*, p. 48.
[42] *Incogniti*, nov. I, 22, G. Cialdini, pp. 157- 167: "Nonostante la nemicitia de padri loro, Florinda e Clorimante innamoratisi fuggono dalla Patria, e doppo varij infortunij, e sospetti d'infedeltà occorsi fra loro, si scoprono innocenti, e insieme si sposano".
[43] *Ivi*, p. 166.

Non si tratta quindi soltanto di semplici errori nell'analisi della situazione, ma di una lettura del reale eccessivamente semplificata, troppo logica, lì dove la realtà non si presenta in maniera così chiara e leggibile. Ci si ferma alla constatazione della sola faccia superficiale, all'osservazione dei tratti più lampanti. Ma il problema è che la verità che si nasconde dietro la prova visibile è sempre più complessa, più intricata di quello che si potrebbe immaginare, e l'uomo non ha le lenti adatte a guardare così in profondità. Manca a questo uno scarto di fantasia, di illogicità, che invece sembra appartenere in maniera preponderante alla realtà. Nessuno potrebbe contestare il collegamento razionale del conte di Villafranca tra grafia della lettera e grafia della moglie, e nessuno si permetterebbe di sottolineare come illogico o sbagliato il nesso causale che ne consegue tra lettera d'amore destinata ad altri e infedeltà della donna che l'ha scritta. Il punto però è proprio questo: la logica che agisce e opera nell'uomo non è la stessa che agisce e opera nel farsi e disfarsi della realtà, per cui ciò che appare già determinato e definito, in verità non lo è affatto. E il problema sarà ancora più chiaro quando verrà analizzato l'aspetto dell'imprevedibilità.

Tra i vari novellatori, due in particolare, Campeggi e Pomo, si soffermano con più attenzione sul problema della leggibilità del reale.

Con la novella I, 23 Campeggi[44], riprendendo dal Doni la storia della adultera legata alla colonna dal marito[45], crea inizialmente una serie di esatte corrispondenze tra ciò che si percepisce e ciò che la realtà mostra, per poi concludere comicamente la vicenda con uno sfasamento tra i due piani, quello dell'esperienza e quello dell'apparenza, in cui non è secondario l'intervento ingegnoso dell'astutissima moglie. Ma andiamo con ordine.

Una donna sposata si innamora di un giovanotto e ne diventa l'amante, ma il marito comincia a sospettare della disonesta tresca grazie soprattutto all'evidenza di alcuni particolari:

> i cresciuti ornamenti, i nuovi atti, gl'accesi sospiri, i furiosi movimenti, il cibo e il riposo perduto davano alle triste fiamme convenevoli testimonianza[46];

in questo caso, le testimonianze del reale corrispondono alla situazione di fatto: la moglie è innamorata di un altro.

---

[44] *Ivi*, nov. I, 23, A. Campeggi, pp. 168- 171: "Prima di godersi con l'amante è sovrapresa una Donna dal marito e da lui legata ad una colonna per frane straccio, con un'astuzia si libera, e gli fa credere che grazia del Cielo l'abbia liberata".

[45] Più precisamente la novelletta viene ripresa dal Libro I di Anton Francesco Doni, *La moral filosofia*, Giolito, Venezia 1552, con l'eliminazione però della parte finale.

[46] *Incogniti*, p. 168.

Per accertarsi della situazione, l'uomo finge di dover partire per la villa, rimanendo però nei paraggi della sua abitazione, così da sorprendere i due amanti in flagrante e vendicarsi. In effetti, la moglie, partito il marito, invita per quella sera stessa il giovanotto, preparandogli una cena abbondantissima. E infatti il marito, appostatosi in un angolo, vede passare e ripassare questo giovane attorno alla sua casa, al che

> immaginò quelli dover esser uno che stesse in nascoso adeguato per entrare nella sua casa[47];

e ancora una volta c'è corrispondenza tra apparenza e verità.
La moglie stessa, avendo capito che il marito sta controllando la casa, manda via il giovane, ma si rende conto che la situazione è ormai pregiudicata, e l'adulterio è chiaramente testimoniato dalle seguenti evidenti prove:

> l'apprestamento della cena, la fante mandata fuori ponevano non false accuse della feminile colpa[48].

e infatti, se prima c'era solo il sospetto del tradimento, ora il marito ne ha la prova concreta.
Fin qui dunque, tutto corrispondente: la realtà risulta leggibile e chiara, il mascheramento è di grado zero, e anzi sembra esserci un surplus di testimonianze a definire e a descrivere la situazione nella maniera più particolareggiata possibile. C'è una causalità schiacciante e una coincidenza tra aspetto visibile ed aspetto fattuale non riscontrabile in nessun altro degli autori secenteschi.
Il marito, colto dall'ira, lega la moglie a una colonna nel giardino, la insulta e poi stanco e disperato se ne va a dormire. Da questo momento la vicenda si complica.
L'adultera infatti si fa slegare da un'anziana ruffiana e va a casa dell'amante ma, affinché il marito non si accorga della sua assenza, si fa sostituire proprio dalla vecchia, che quindi prende parte alla scena sotto le mentite spoglie della donna legata. Il marito, nel frattempo viene risvegliato da un incubo e, assalito dalla rabbia e dalla volontà di vendetta, scende in giardino e al buio, taglia il naso a quella che crede essere sua moglie.
Tornata l'adultera e accortasi dell'accaduto, ribalta la situazione a suo vantaggio: slega la vecchia senza naso, si lega al suo posto e comincia a piangere e a lamentarsi ad alta voce dell'ingiustizia che sta subendo da parte del marito, essendo ella innocente. Grida e prega gli dei

---

[47] *Ivi*, p. 168- 9.
[48] *Ivi*, p. 169.

affinché testimonino la sua pudicizia e la sua onestà, facendole ricrescere il naso, tagliatole poco prima dal marito:

> O Dea de Matrimoni, guarda le lagrime intinte nel mio sangue! Pietà prendi, e a' danni miei se porsi incensi a tuoi altari soccorri. Eccomi ignuda, legata, ferita, e di sozzo peccato incolpata, pago la pena del non commesso errore. Rendimi il primo honor del volto, torna ne' primi termini le mie bellezze[49].

A quel punto il marito scende e si accorge che il naso della moglie è tornato al suo posto e che nulla in quel volto ricorda lo sfregio con cui l'aveva deturpata:

> Il marito, che le voci della Moglie dalla trista camera ascoltava, in alti mari di pensieri ondeggiando, tutto sospeso ventilava la fede del dubbio avvenimento, parendogli quasi di trasognare. Poi deliberato di commetter all'arbitrio della viva fiammella il nuovo testimonio di castità, accese la lucerna. […]. Ma quando il lume gli fece del miracolo intiera fede, tutto stupefatto rimase[50];

la divertente conclusione della vicenda può essere colta non tanto dall'astuzia della moglie, ma soprattutto da questa sussistenza oppositiva tra i due piani del reale, e il corto circuito assume pieno valore solo se si evidenziano le continue coincidenze che l'apparenza ha con la realtà per tutta la prima parte della novella, se si sottolinea cioè quanto affidamento facciano i personaggi sulla testimonianza del mondo sensibile. Ovviamente qui siamo in presenza di una falsificazione a metà tra la volontarietà e l'involontarietà, ma quello che a me premeva dimostrare era la rilevanza novellistica della tematica riferibile al rapporto di leggibilità e corrispondenza tra percezione e fattualità.

Dal canto suo, con la novella I, 17[51] Pomo evidenzia la connessione tra leggibilità del reale e prevedibilità degli eventi, per cui il suo intervento potrà essere utile alla comprensione del discorso sulla Fortuna, in relazione al binomio aspettativa/realizzazione, del quale discuterò più avanti. Per ora mi limito a riportare un brano tratto dalla prima parte della novella, che narra la facoltà divinatoria del poeta Agisulfo attraverso lo studio delle costellazioni:

---

[49] *Ivi*, p. 170.
[50] *Ivi*, p. 171.
[51] *Ivi*, nov. I, 17, P. Pomo, pp. 117- 124: "Persuaso dalle sue costellazioni passa di Germania in Ibernia Agisulfo Poeta, e postosi nella corte di Crudarte Tiranno innamorato di Rosmonda, e odiato da popoli, è sollevato a gradi sublimi, e di intercessore amoroso, divenuto amante, invano fedelmente procura esiti felici a gli amori del suo signore, ch'empiamente permette che gli sian fatti varij oltraggi, i quali finalmente conducono l'innocente a divenir Re, e marito a Rosmonda".

> Cantava delle trepidazioni, e e' moti tardissimi del firmamento, de' corsi varii, e delle influenze varie de' pianeti, dell'alternar delle Stagioni e di tutto ciò in somma ch' a noi di là su in questo Mondo sullunare deriva. Ma nella cognitione degli universali, fatto curioso de' suoi casi particolari, spiò nel calculo de' proprii natali un non so che di Regio, nel mezzo Cielo[52];

Il Cielo predice al poeta che diventerà Re, e in effetti alla fine di un'intricata vicenda, in cui non mancano una storia d'amore, un tiranno perfido e crudele, continui rovesci di Fortuna, e una moltitudine popolare a dir poco rivoluzionaria, Agisulfo viene incoronato re di Hibernia.
La predizione sembra quindi avverarsi e allo stesso tempo appare dimostrata la perfetta leggibilità dei segni del reale, se non fosse che in chiusura lo stesso Pomo interviene a rovesciare l'intero quadro proposto, scoprendo finalmente l'ironia con cui aveva narrato la vicenda, ed esprimendo tutto il suo scetticismo sulla credibilità e la verosimiglianza di una trama di questo tipo, definendo l'intera narrazione "favola":

> Questo lieto fine hebbe finalmente l'Historia del Poeta Re. Eh' dio, che fu favola, signori, poiché qual favola può trovarsi maggiore, che un impeto popolare, sempre per se scandaloso, ceda a profitto della virtù, e d'un poeta tanto per destino infelice pervenga a godere della fortuna di re?[53].

Il ribaltamento ironico colpisce quindi innanzitutto l'impianto divinatorio della vicenda, aprendosi poi a una appena accennata polemica sociale e politica. Insomma, dice il Pomo, la realtà non è affatto leggibile, e i destini dell'uomo non sono certamente inscritti in essa, che non agisce a favore degli infelici, ma in maniera casuale e disordinata. E vedremo che questo stesso discorso sarà fatto in maniera ancora più esplicita da Rocchi, che citerò più avanti.
Inoltre, la trattazione delle falsificazioni involontarie non può dirsi conclusa senza che ci si soffermi anche sulla coincidenza Mondo/Sogno.
In realtà, più che una vera e propria coincidenza dovrei parlare di un'opposizione, essendo di norma la realtà fattuale opposta a quella onirica, o almeno a essa complementare. Ma in alcune novelle i due mondi vengono a coincidere e l'uno diventa inscindibile dall'altro, tanto che la vera realtà diviene paradossalmente quella del sogno e non quella effettiva e palesemente espressa.

---

[52] *Ivi*, p. 117.
[53] *Ivi*, p. 123.

Un esempio potrebbe essere quello della novella I, 25 di Ferrante Pallavicino[54], in cui si narra la storia d'amore tra Niarpe ed Euridea, in cui tutto procede tranquillo e felice, fin quando la donna fa un sogno. In questo, ella vede il suo amante tentare di accoltellarla, al ché, terrorizzata, prima urla nel sonno, si agita, si dispera, e poi finalmente si sveglia di soprassalto, vedendo che accanto a sé c'è quel povero disgraziato di Niarpe, immediatamente accorso, armato di coltello, per difenderla da eventuali aggressioni. A quel punto la vicenda potrebbe definirsi quasi comica, se non fosse che a tratti si sfiora la tragedia.
Infatti Euridea,

> soggiacque all'inganno del sogno, creduto una visione, più tosto che un spavento d'imaginata apparenza[55];

e insomma, ancora tutta assonnata e confusa, accusa Niarpe di aver tentato di ucciderla, e che anzi il coltello che egli ha in mano ne è la evidente testimonianza, tanto che proprio così accadeva pure nel sogno.
Il sogno viene quindi preso come spiegazione della realtà fattuale. Niarpe con il coltello non è l'amante che voleva difenderla, ma l'amante che voleva assassinarla.
In verità, la realtà non mostra né l'una né l'altra cosa, poiché se è vero che il tentato omicidio è una costruzione della fantasia distorta di Euridea, è altrettanto vero che la tentata difesa dall'aggressione è la spiegazione che Niarpe dà della situazione.
Fatto sta che quello che uno potrebbe percepire dal di fuori è solo la presenza di questo poverino con un coltello in mano nella camera della sua fidanzata. Nessuno negherà comunque che, messa così, la situazione è a completo sfavore del giovane. Tuttavia quello si giustifica, cerca di spiegarsi, arriva a dire che passava di là per caso (ed è vero), ma le sue parole

> non furono da quella intese, o se pur intese non curate, anzi credute effetti della di lui dissimulazione[56].

Della dissimulazione parlerò più avanti, basti qui accennare che già il fatto che si faccia esplicito riferimento a un possibile mascheramento di intenti indica la consapevolezza da parte

---

[54] *Ivi*, nov. I, 25, F. Pallavicino, pp. 176- 186: "Un sogno imprime nella mente d'Euridea, che Niarpe abbia tentato d'ucciderla, onde cangia in odio l'amore, che gli portava. Egli coll'esporsi alla morte per liberarne Euridea, se le fa conoscere innocente, e da lei è ricevuto nella pristina grazia".
[55] *Ivi*, p. 177.
[56] *Ibidem*.

dei personaggi dell'inaffidabilità di quanto si vede e si sente. E dunque di un rapporto abbastanza critico con il reale.

Detto questo, mi sembra interessante l'ostinazione con cui Euridea continua a sostenere che il sogno preveniva e coincideva con la realtà, credendo più a quello che all'infelice Niarpe. La sovrapposizione dei due piani è quindi totale.

Ma non è l'unico caso registrabile di questa tipologia.

Coincidenza tra realtà e sogno è presente anche nella novella ottava di Giacinta e Don Pietro[57], scritta da Loredan, in cui una fanciulla si innamora di un giovane conosciuto in sogno; oppure nella novella I, 23 del Campeggi, citata poco sopra, in cui il marito, dopo aver legato la moglie alla colonna, sogna di trasformarsi in un satiro per effetto del tradimento della moglie, per cui

> fugò il sonno, e corse con le mani a tentare, se le nari erano curve, se aspra la fronte haveano rese le corna e se i diti de' piedi in fesse unghie, confuso il numero fossero irrigiditi[58];

per accertarsi che solo di un sogno si sia trattato e non di realtà; o ancora nella novella poniana di Ravaillac[59], tutta deliri e visioni, in cui non è possibile scorgere alcuna distanza tra sogno e reale, tra sanità e follia.

Il confine tra il reale e l'onirico si fa sempre più labile, tanto che la percezione del mondo si apre all'assurdo, all'irrazionale, al fantastico, come mostra l'incubo del marito tradito nella novella di Campeggi. Il problema non è del sogno ovviamente, ma del reale.

Se i due livelli vengono a coincidere, se questa coincidenza (o sovrapposizione, o in qualsiasi modo la si voglia chiamare) è concepibile come verosimile, e in qualche modo trattabile come possibilità concreta di sviluppo narrativo, significa che la realtà è percepita come un sistema aperto, frastagliato, multiplo, sfuggente. Tanto che nei casi in cui essa sembra seguire percorsi inaspettati, non immaginabili, i personaggi fanno costante riferimento al sogno. Così scrive Loredan nella prima delle *Novelle Amorose*, in merito alla sorpresa del Marchese Arderico di fronte alla lettera di Aleria[60]:

---

[57] *Novelle Amorose*, nov. Ottava, pp. 80-91 "Giacinta innamorata nel sogno di D. Pietro di Ponzes, l'obliga a disingannare Leonora sua cugina, che se lo supponeva marito. Disperata perciò Leonora di conseguirlo s'uccide, haendo prima avvertito al padre di Giacinta degli amori della figliuola. D. Garzia con il figliuolo Ardelio inseguiscono D. Pietro, che necessitato uccide Ardelio, e fugge nella Fiandra. Giacinta ingannata nella morte di D. Pietro, si fa monaca: ma veduti il padre, e il marito trucidati dal ferro, si lascia uccidere dal dolore".

[58] *Incogniti*, nov. I, 23, p. 169.

[59] *La Lucerna*, Sera Quarta, pp. 289-298.

[60] *Novelle Amorose*, nov. Prima, pp. 8-16: "Aleria, bellissima dama, immobile alla servitù, e a i prieghi del Marchese Arderico,si piega solamente ad amarlo, mentre viene lodato dal marito. Opera la di lui voce quello che non havevano potuto la servitù e i prieghi degli altri. Il Marchese all'incontro nel punto di conseguire i frutti d'amore, fatto certo di questo, abbandona l'impresa".

> credendola un inganno del sogno, non sapeva risolversi alla risposta[61];

o, di nuovo nello stesso autore, ma nella novella quarta[62], è il Marchese Oliverio a persuadersi di "essere ingannato dal sogno"[63].

E insomma, se nella realtà valgono le stesse regole accettabili nel sogno, non c'è più differenza tra questo e quella, cosicché a maggior ragione si può parlare di "molteplicità del reale".

Concludendo questa parte, al discorso sulla falsificazione involontaria deve necessariamente seguire quello sulla volontaria.

Come in precedenza, posso sintetizzare la questione riportando un brano, stavolta tratto da *La Lucerna* di Francesco Pona:

> bench'io di nascita fossi assaissimo inferiore a lui, nondimeno cominciò a corteggiarmi scopertamente, in modo però e con maniere così candide e onorate che teneva ognuno (essendo egli senza sopracapi rimaso) ch'egli fosse per passare alle nozze mie. Ma volgeva egli altri pensieri[64].

Chi parla qui è l'anima-lucerna, ricordando la triste vicenda patita nel corpo di Armilla[65].

Da fanciulla bellissima qual era, prima aveva subito il corteggiamento di un giovane gentiluomo, era poi stata rapita da questo e infine abbandonata. Aveva tentato allora di riconquistarne l'amore con l'aiuto di una strega, ma qualcosa non aveva funzionato e lei era rimasta uccisa.

Nel brano, Armilla racconta come il giovane avesse fatto credere a lei e agli altri abitanti del circondario che quel corteggiamento fosse il primo passo verso future nozze. E a dirla tutta, poi nel racconto effettivamente le nozze ci sono, ma con un'altra. Prima di scoprirlo però, la fanciulla subirà l'affronto e il disonore del rapimento. Ed è a questo che ella si riferisce quando introduce la precisazione: "Ma volgeva egli altri pensieri".

La frase avversativa, posta dopo una pausa forte per dar maggior rilievo al rovesciamento, evidenzia la contrapposizione tra la realtà rappresentata, le "maniere così candide e onorate che

---

[61] *Ivi*, p. 15.

[62] *Ivi*, nov. Quarta, pp. 36-45: "La Contessa di Castelnuovo in un suo urgentissimo bisogno ricorre per aiuto al Marchese Oliverio. Questo ardentemente innamorato con prontezza uguale al suo amore la serve. La Contessa sivvenuta, con decente inganno ardito fra l'ombre della notte, salva il proprio onore, e appaga la discretezza del Marchese".

[63] *Ivi*, p. 40.

[64] *La Lucerna*, p. 84.

[65] *Ivi*, Sera Prima, pp. 83- 91.

teneva ognuno" e le intenzioni effettive, i veri piani del gentiluomo, gli "altri pensieri" che egli medita. I due livelli vengono così a essere ben confrontati anche graficamente per mezzo di una punteggiatura che in questo caso si fa semanticamente molto rappresentativa.

Di nuovo allora ci troviamo tra una realtà apparente e una realtà fattuale, stavolta però con l'entrata in gioco di personaggi esterni, per cui la maschera non è più conseguente a una molteplicità insita di per sé nel reale, ma è introdotta da terzi.

Siamo nella stessa situazione riscontrabile nella novella degli inganni (come in effetti è questo ai danni di Armilla), e delle beffe. Ma a differenza dell'inganno vero e proprio, che pure è presente all'interno di questa novellistica, e dei racconti di beffa, peraltro quasi del tutto assenti nelle novelle lette, la falsificazione volontaria del reale sembra completamente improntarsi in questi casi su una maggiore teatralizzazione degli eventi. Il reale falsificato assume le sembianze di una rappresentazione teatrale in cui ogni personaggio ha il suo ruolo, e a ragione parlerei allora, con una nuova semplificazione, di Mondo-Teatro. Definizione peraltro ripresa pari pari da Rocchi, nella novella I, 9[66]:

> Fu facile a Palmirio di rendersi pacifico il cuore in questi accidenti, perché essendo egli nell'animo vestito di esperienza e di sagacità, riconobbe il successo per una Scena di quelle, che suol rappresentar la fortuna nel Teatro del Mondo, dove suol distribuir le parti a caso, non havendo punto risguardo al merito di un animo grande che ben che tale pur molte volte è introdotto a rappresentare un Zanni, od un Florindo impazzito[67].

Rocchi lega il suo discorso al gioco della fortuna, e infatti questa stessa citazione sarà utile anche nella trattazione dell'imprevedibile. Tuttavia la consapevolezza che ciò che accade sia "una scena di quelle che suol rappresentar la fortuna nel Teatro del Mondo", con questo alla teatralità mi sembra opportuna anche in riferimento al discorso qui in esame.

A questo riguardo, più rilevanti di altre mi sembrano due novelle: la I, 50 sulla disavventura genovese di Angelo Ingegneri[68]; e la IV dell'*Ormondo* di Francesco Pona[69].

A grandi linee, si tratta di uno stesso procedimento narrativo, per mezzo del quale vengono seguite le vicende di un protagonista all'interno di un contesto determinato, finché quello (e il

---

[66] *Incogniti*, nov. I, 9, G. B. Rocchi, pp. 61- 66: "Promessa Rosalba in moglie a suoi due maggiori fratelli a Palmirio, e dal minore ad Orgenio, vengono ambi doppo varij ragiri di trattati, esclusi, e Rosalba maritata in un gentiluomo, dalla cui sorella essendosi innamorato il di lei maggior fratello, con felice cambio, si celebra un doppio Matrimonio".

[67] *Ivi*, p. 66.

[68] *Ducento Novelle* I, 50, pp. 131r- 135r: "Viaggio di Angelo Ingegnieri, e quello che gli succedesse in Genova, in casa di una giovane, condottovi da un certo Cecchino".

[69] *Ormondo*, nov. IV, pp. 378-386.

lettore con lui, ed è questo il maggior elemento di novità) non scopre che non di effettiva realtà si trattava, bensì di una vera e propria rappresentazione falsificata, costruita in alcuni casi ai suoi danni, e in altri per il suo bene. Partecipano a questa recita diversi personaggi, e tutto l'impianto va avanti per più giorni, diluendosi dunque in più passaggi e creando un effetto maggiormente mimetico.

Ora, dal momento che utilizzerò la novella IV dell'*Ormondo* più avanti, per il discorso sull'armonizzazione del disordine, in questa occasione, per non ripetermi, mi riferirò esclusivamente a quella malespiniana, che, come si diceva, è impostata sulle stesse caratteristiche.

Tutto comincia quando alcuni affari portano Angelo Ingegneri a Genova. Durante il viaggio, l'Ingegneri fa la conoscenza di un certo Cecchino, con il quale trascorrendo il tempo piacevolmente, entra tanto in confidenza che questo, più pratico della città, si propone di far incontrare al nuovo amico una donna tanto bella quanto sfortunata, della quale così racconta la storia:

> Io conosco, disse Cecchino, una giovane bellissima, di nobilissima famiglia, ma povera di bene di fortuna, che promettendogli un gentiluomo di tuorla per moglie, n'ebbe la virginità sua, e la godé quasi un anno intiero, ma scopertolo poi Cavaglieri di Malta, a quali è vietato da quella Religione il prendere moglie, ella se lo scacciò fuori di casa e non volle mai più vedere, né avere la bacica sua, stando oggidì molto ritirata con la madre e un suo fratello[70].

Si tratta dunque di una povera disgraziata, caduta nelle reti di un personaggio losco e ingannatore, e che ora vive quasi di stenti con l'anziana madre e il fratello. Mi soffermo sui dati essenziali perché funzionali a quanto dirò in seguito

L'Ingegneri rimane colpito dalla decantata bellezza della fanciulla e accetta di conoscerla alla prima occasione possibile.

Passano così alcuni giorni, e Cecchino finalmente porta il compare dalla giovane. La scena va riportata integralmente, anche se un po' lunga, perché gli elementi che il testo propone sono fondamentali alla comprensione dell'intera falsificazione:

> usciti fuori di palazzo girando per molte strade, finalmente giunsero in una grande Torre, che sembrava una gran casa, e per alcune scale rotte e buie entrarono in una stanza, e indi più su in un'altra, e successivamente entrati in un'altra vi trovarono una giovanetta di età di sedici in

[70] *Ducento Novelle* I, 50, p. 131r.

> diciotto anni, bella più del sole e oltre meraviglia leggiadra e gentile, la quale molto umanamente raccolse lo Ingegnieri. Era questa giovane bellissima vestita di un verduale di damasco ranciato, contesto alquante fila d'oro, con uno gioppone di raso verde, guarnito di cordoncini d'argento, con una catena al collo e ornata di una robba di panno mischia bandata con due fasce picciole di velluto nero. Di modo che ella era vestita assai onestamente; ma in tutte le stanze, per onde erano passati, non vi erano arnesi, che valessero due ducati, e in quella dove erano, vi era solamente una credenza piccola, alquante seggiole e altri pochi mobili, per i quali si poteva benissimo scorgere la debolezza sua e povertà. Vedendo l'Ingegnieri bellezze così perfette e meravigliose, e un viso così angelico, e divino fra se se ne stava molto confuso, non osando a toccarla, né fargli gesto alcuno meno che onesto usa fosse. Il che ciò veduto da Cecchino disse: "Toccatele signore un poco la mano, che essendo ella cortesissima, e gentile averà a molto a grado, che un pari suo gli comandi, anzi lo onorerà sempre, e servirà"; […] "Gitene un poco seco, Signore, disse la madre, a vedere la camera sua[71].

La descrizione della casa, delle scale rotte e buie, le stanze quasi vuote, la credenza piccola sono tutte prove che confermano la triste storia raccontata sulla povera fanciulla. C'è anche la mamma, pure quella nominata da Cecchino, la quale, a dire il vero un po' inusualmente, invita lo sconosciuto ad appartarsi con la figlia. E ancora, la descrizione delle vesti, decorate di oro e argento, la catenina al collo, tutto richiama l'immagine di una ricchezza una volta prospera, e ora invece appena sufficiente al sostentamento.

La testimonianza che il reale porta agli occhi dell'Ingegneri coincide in tutto alla rappresentazione narrativa che Cecchino aveva offerto al compagno, quando ancora erano in viaggio. In questa fase, si può allora segnalare una corrispondenza totale tra realtà percepita e realtà effettiva, la cui fattualità non coincide solo a livello di racconto, ma anche a livello di fatti sperimentati: il protagonista vede verificarsi il reale di cui ha avuto una percezione orale, anche con l'esperienza diretta che ne dà la controprova incontrovertibile di veridicità.

Fatto sta che l'Ingegneri rimane qualche ora con la ragazza, tanto che "alla fine egli colse il desiato, e saporoso frutto d'amore con tanto gusto, e diletto quanto mai con altra donna si facesse"[72], poi se ne torna a casa con l'intento di tornare a trovarla dopo qualche giorno. Se non che il Cattaneo, ospite dell'Ingegneri, si accorge dell'euforia dell'amico e venuto a conoscenza della tresca di cui questo è stato protagonista, prima se ne congratula, e poi fa entrare in stanza uno dei suoi servitori, un tipo brutto, puzzolente, con un buco in fronte, segno di una sifilide

---

[71] *Ivi*, pp. 132f- 132r.
[72] *Ivi*, p. 133f.

curata per mezzo dell'asportazione di alcune ossa frontali. Al servitore il Cattaneo fa una semplice domanda:

> Ma dimmi tu anco. Chi fu mai quella puttana, che ti vendé mercanzia cotanto salata?[73],

riferendosi al mal francioso da cui quello è stato deturpato.
Al che così risponde il servitore:

> Ella abita, rispose il guattero, in Suferia", dipingendole la casa del naturale, è quella istessa a pennello là dove era il giorno innanzi stato lo Ingegnieri ad iscaricare le some[74].

Si tratta quindi di una prostituta, ma ciò non spiega la ricca veste adorna, la presenza della madre, la storia di Cecchino. Qualcosa non quadra. Il Cattaneo continua a fare domande e alla fine il servitore spiega:

> Quando ella sa che qualche corrivo la voglia visitare, che bisogna che sia forestieri, e poco pratico della Città […] presso di lei vi sta una ruffiana che le presta a volo tutto quello, che le fa di bisogno, però ella compare adorna e ben vestita; la quale temendo che non le porti via le vesti sua, e altri arnesi, ella non si fidarebbe mai che n'andasse fuori di casa. Anzi quando le occorre che qualche Gazotto, che viene condotto da un certo Cecchino ruffiano notissimo di Genova, la ruffiana nascosta nelle prime camere, non diparte mai, sin ché non vede partito il corrivo, che poi si fa subito pagare il nollo, e ripigliasi tutte le baccocole sue, e vassi[75].

Il ribaltamento è allora assoluto, e comprende la spiegazione di tutti gli elementi.
Come attori in scena, la giovane, Cecchino, la vecchia si erano prestati a una rappresentazione a uso e consumo del povero Ingegneri, utilizzando abiti di scena, addobbando la casa, curando gesti e parole, il tutto in esclusiva funzione della recita. Ogni dettaglio era stato studiato nei minimi particolari. Paradossalmente la realtà falsificata rischiava di essere ancora più concreta e realistica di quella effettiva, la teatralizzazione dell'evento acquisisce la stessa dignità e lo stesso spessore della verità, ed è possibile che se non fosse dipeso dal mostruoso guattero la faccenda sarebbe andata avanti ancora per molto, tanto che un segnale mi sembra arrivare dallo stesso servitore, quando afferma della prostituta:

---

[73] *Ivi*, p. 133r.
[74] *Ibidem.*
[75] *Ivi*, p. 134f.

> E benché ella mi ami, avendone molte volte fatto pregare che io la vada a rivedere[76],

che indica il permanere di una falsificazione ancora in opera, attuata dalla fanciulla, ma ai danni del guattero, al quale però non salta minimamente in testa che quella voglia rivederlo per mero interesse, e non perché sia realmente innamorata di lui.
La falsificazione volontaria è quindi un'ulteriore schermo di cui si copre l'evidenza, e che va a incidere sulla multiformità del reale, innanzitutto per come viene percepito, tanto che la consapevolezza di una distorsione del livello fattuale è sempre presente nei vari soggetti attanti, sia che essi vogliano farsi protagonisti di un mascheramento, sia che se ne sentano vittime.
Un esempio da *La Lucerna*, nella storia di Ormonda[77], per quanto concerne l'intenzione di attuare il mascheramento ingannatore:

> E questa superba avidità mi insegnava artifici tali che non che i baci e le lascivie premeditava, ma quai i sonni, le positure, i respiri[78];

ma nella stessa opera si potrebbe rimandare direttamente alla novella della cortigiana, tutta incentrata sugli artifici muliebri per apparire ciò che non si è.
O ancora dalla novella I, 6 del Bisaccioni[79], in cui di Cassandra, moglie di Lodovico Malatesta si dice:

> stimò di sorprender la fede di Manilio come giovanetto ch'egl'era con fint'amori[80].

C'è sempre una pianificazione quindi, una volontà. Così come c'è sempre il sospetto che qualcuno stia agendo in maniera subdola e poco chiara. E insomma si trama negli angoli, dietro le cortine e nel chiuso della propria stanzetta. Si fa principalmente questo nelle novelle del Seicento, si trama. In tutte le vicende ce n'è sempre almeno uno, nascosto in un angolo, che trama contro qualcun altro. E di contro allora, c'è sempre qualcun altro che pensa che qualcuno stia tramando alle sue spalle. È un circolo da cui non si esce.

---

[76] *Ibidem*.
[77] *La Lucerna*, Sera Terza, pp. 196-208.
[78] *Ivi*, p. 202.
[79] *Incogniti*, nov. I, 6, M. Bisaccioni, pp. 33- 45: "Lodovico ama Pentesilea e Manilio Lucrezia. Questi fintamente per gradir all'amico, e quelli ardentemente per compiacere al proprio cuore, ma da un omicidio fatto commettere da Lodovico, vengono cagionati sospetti a parenti di Pentesilea, i quali certificati dello scorno loro, non effettuati a tempo dagli amanti i tentativi per farla parere innocente, la fanno infelicemente morire".
[80] *Ivi*, p. 36.

A questo proposito, ho già riportato la citazione dalla novella di Euridea, convinta che Niarpe stia dissimulando, ma gli stessi sospetti, la stessa mania di vedere intrighi ovunque appartiene anche ad altri personaggi. Cito qui i dubbi di Irlando, nella I, 26 di Pallavicino:

> Pensò che le insidie per vendicarsi fossero celate sotto questa apparente simulazione d'amore, e che rappresentasse il Ciel sereno per ferirlo più dolorosamente co' fulmini del suo sdegno[81].

Nei brani che sottolineano questi sospetti, questa consapevolezza dell'influenza altrui sulla percezione individuale del mondo, ricorre il termine "dissimulazione" o "simulazione".
Non mi soffermerò sulla spiegazione del concetto, né sulla bibliografia che a esso è legata, né sulla teorizzazione inerente all'opportunità o meno che venisse attuata a livello politico nel secolo Seicento. In questo capitolo, la dissimulazione è funzionale al discorso sul molteplice, e non a quello sulla morale.
Per perseguire il mio intento quindi, mi basta riportare due brani del Bisaccioni e cercare di capire in che modo il fare simulatorio si ponga in riferimento all'argomento qui analizzato.
La vicenda in esame è quella narrata nella novella I, 5 che segue le vicende amorose e contrastate di Galeazzo e Sulpitia[82].
Rimasta sola, l'ormai orfana Sulpitia viene affidata a un conte affinché le faccia da tutore. Il suo cuore è tutto per Galeazzo, e non aspetta che di poterlo sposare. Il conte tutore però ha un figlio, Pandolfo, innamorato anch'egli di Sulpitia, il quale, volendo conquistarne il cuore ma sapendola già promessa a un altro, decide di agire copertamente e senza che lei si accorga della sua passione:

> dissimulò quanto poté l'ardore che portava nel seno[83],

nascondendo i suoi veri sentimenti, ma cercando di convincere il padre affinché concordi il matrimonio tra lui e la fanciulla.

---

[81] *Ivi*, nov. I, 26, p. 198.
[82] *Ivi*, nov. I, 5, M. Bisaccioni, pp. 22-32: "Due fuggitivi amanti ricovrano in casa di Francesco Marchese di Spinabianca, de quali l'una muore di parto, l'altro di dolore, lasciando Galeazzo bambino caro, pegno dell'amor loro raccomandato alla sua protezione. Cresce il fanciullo con qualità e fortune di Cavagliero, e doppo molte insidie testutegli dagli uomini e dalla Sorte, protetto da Cesare Orsino, arriva a goder gl'Imenei della sua costante e fedelissima Sulpitia per eredità paterna successa al Marchesato di Spinabianca, mediante la quale è riconosciuto per figliuolo di nobilissimi parenti".
[83] *Ivi*, p. 26.

Lì per lì il conte rifiuta, poi però ci ripensa, tanto che con una scusa allontana Galeazzo da Napoli, per lasciar così campo libero al figlio. E a quel punto, tra padre e figlio cominciano a farne una dopo l'altra, sempre subdolamente e segretamente.
Sulpitia però è innamorata di Galeazzo, e in tutto quell'andirivieni: le lettere di Galeazzo che non arrivano più, il conte che dice che il suo caro Galeazzo è impazzito etc, si accorge che qualcosa non quadra e decide di fingere:

> Queste persuasioni alle quali andavano di concerto gli ossequi e gli amoreggiamenti che gli faceva di continuo Pandolfo diedero a conoscere qual fosse l'animo del conte, ond'essa deliberò di fingere e darli a credere quel che non era, per tanto meglio chiarirsi della verità[84].

Ricostruiti un po' gli avvenimenti e riportata anche la seconda citazione, ora posso operare il confronto.
Come appare ovvio, in entrambi i casi si tratta di dissimulazione.
Nel primo caso, si nascondono i propri impulsi e si agisce segretamente per ottenere ciò che si desidera. Nell'attuazione di questa tipologia dissimulatoria, si tende ad alterare la verità con una finzione, non solo assumendo atteggiamenti falsificatori, ma anche distorcendo attivamente la realtà fattuale, rappresentandola quindi diversa da quella che è. È questo chiaramente un procedimento insabbiatorio, tutto volto alla soddisfazione del proprio interesse, da conseguire in opposizione alla presunta vittima. Tanto che come si è detto, il conte tutore e Pandolfo allontanano Galeazzo, e poi cominciano a infangarne il nome, per convincere Sulpitia a non sposarlo.
La simulazione operata dalla fanciulla invece è di tutt'altro genere, e anzi di senso contrario. Essendo una falsificazione, non mi sembra sorprendente che tenda a offrire della realtà una faccia in qualche modo distorta, ma lo scopo è completamente diverso. Lo afferma lo stesso Bisaccioni, quando scrive che Sulpitia "deliberò di fingere [...] per tanto meglio chiarirsi della verità". Questa simulazione dunque ha un intento chiarificatore. Non è volta al conseguimento di un interesse, non opera contro il prossimo, ma soprattutto paradossalmente è concepita e agisce per far luce su quanto accaduto[85], lì dove la dissimulazione di Pandolfo e del conte è tutta incentrata sul mascheramento. Se poi quella di Pandolfo sia più corretta, di quella di Sulpitia, o se sia più accettabile, non sta a me dirlo, noto tuttavia che Bisaccioni costruisce le azioni

---

[84] *Ibidem.*
[85] Infatti la dissimulazione "non esclude […] uno sviscerato amore per la verità, anzi si preoccupa, in un certo senso, velandolo e mascherandolo, di proteggerlo in tempi calamitosi ed iniqui" (A. Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Laterza, Roma Bari 1979, p. 99).

successive in modo tale che quelli che attuano la dissimulazione “alla Sulpitia”, buoni o cattivi che siano, arrivano al conseguimento dell'obiettivo, mentre gli altri no.
A conclusione del discorso, mi pare di poter affermare che il reale descritto dalle novelle risulta caratterizzato da una molteplicità giocata su tre fronti: quello della fattualità, quello dell'apparenza insita nelle cose, e in ultimo quello della falsificazione operata volontariamente dall'esterno, di carattere individuale o corale. Se a questo aggiungiamo poi anche la coincidenza col sogno, appare abbastanza evidente una situazione di entropia formale, continuamente denunciata, perché continuamente percepibile, e un'instabilità straziante nel rapporto tra uomo e mondo.

*

Sull'aspetto dell'indefinibilità non mi soffermerò molto, essendo quella l'espressione di una diretta conseguenza tanto del molteplice quanto dell'imprevedibile. D'altronde può essere non definibile solo un reale sfuggente e gestito su diversi livelli, e che sul piano della causalità sembra non essere gestito da una logica comprensibile.
Inoltre sarà argomento affrontato anche nel capitolo riservato al realismo dal momento che le connessioni tra indefinibilità e mimesi del reale sono abbastanza indiscutibili. Ad esempio, l'assenza di indicazioni temporali o spaziali all'interno di queste novelle, o il formularle solo in maniera approssimativa è segno di un reale fluttuante nella percezione comune. Si tratta di un mondo che i novellieri non riescono ad afferrare nelle sue caratteristiche dinamiche e che quindi non può nemmeno essere limitato ai soli aspetti statici, al dove e al quando. La sensazione di non comprensione, di estraneità dalla realtà concreta o più materiale, quella che risponde all'esigenza di definire un luogo e un tempo, ecco, queste sensazioni mostrano non tanto un disinteresse vero e proprio verso gli elementi di contestualizzazione, ma più propriamente un atteggiamento di resa, di superfluità, un tentare di porgere l'attenzione a quegli aspetti più mobili, più variabili, tralasciando quelli descrittivi, anche dove sono contestualizzanti.
C'è la consapevolezza in questi secentisti dell'inutilità di offrire un quadro stabile di collocazione spazio-temporale narrativa, poiché sarebbe solo l'illusione di un controllo e di un possesso del mondo che l'uomo non ha più. C'è una perdita in direzione antimimetica, e dunque a favore dell'indefinibilità. Oppure forse, al contrario, questo atteggiamento può essere interpretato come un accrescimento della volontà di mimesi, volendo rappresentare il reale proprio così come appare: dinamico, inafferrabile, caotico.

Infatti dopo Boccaccio, nei due secoli successivi, il realismo novellistico è comparso nel panorama letterario italiano solo in fiammate presto estinte, e la novella è tornata facezia, gioco letterario, scopiazzamento delle novelle decameroniane senza però averci capito molto. Del resto, è registrabile un calo delle presenze contestualizzanti in funzione spazio temporale già dalla metà del Cinquecento, con l'avanzata inarrestabile dell'acontestualità di un Selva[86], e del sempre superfluo Tommaso Costo[87], le cui novelle sono talmente brevi e generiche da non poter competere nemmeno con le rubriche a presentazione delle novelle secentesche, delle cui già ho illustrato la prolissità.

Insomma, quello che sfugge non è descrivibile, non è contestualizzabile se non genericamente, e credo non ci sia un termine migliore per parlarne che quello di "indefinibile".

L'indefinibilità è innanzitutto inafferrabilità quindi, inettitudine nel ripetere, nel fare una sintesi.

Negli autori qui analizzati, e quindi nei personaggi delle loro novelle, ricorre frequentissima la dichiarazione di un'impossibilità di dire, di una incapacità a comprendere ciò che sta accadendo, si tratti di moventi interni o di cause esterne. È la confessione di un'inadeguatezza ad afferrare le origini e le conseguenze degli eventi.

Analizzando tutte le occorrenze, mi è parso di individuare due tipologie a cui i novellatori ricorrono per affermare la difficoltà che i loro eroi sentono nel ricostruire, nel comprendere il complesso di quanto si svolge loro intorno. Ovviamente sia l'una che l'altra sono presenti contemporaneamente nello stesso autore, e spesso nella stessa novella.

Nella *Lucerna* del Pona ad esempio, ho riscontrato frequentissima la confessione del non sapere: un'ignoranza di tutto quanto è la semplice gestione dell'azione o delle sensazioni.

Più volte l'anima-lucerna dichiara di non avere conoscenza della logica alla base della sue reincarnazioni:

> non so come in quell'alvo sbalzata dal voler delle stelle[88],

e dopo essersi trasformata in pulce[89]:

---

[86] La prima edizione dell'opera del Selva è del 1582, tuttavia quella approvata dall'autore è la seconda, uscita nel 1583 a Firenze e ristampata altre quattro volte. In questa sede è stata consultata l'edizione del 1615, per cui L. Selva, *Della metamorfosi cioè Trasformazione del virtuoso*, Cosimo Giunti, Firenze 1615.

[87] De *Il Fuggilozio* di T. Costo, edito per la prima volta a Napoli nel 1596 presso Carlino e Pace, sono state consultate le edizioni del 1601 e la moderna curata da C. Calenda, che riprendono entrambe la terza edizione, Venezia, Barezzi 1600, promossa dallo stesso autore, e quindi più corretta. I riferimenti sono T. Costo, *Il Fuggilozio*, Collofini e Barezzi, Venezia 1601; e T. Costo, *Il Fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Salerno Editrice, Roma 1989.

[88] *La Lucerna*, p. 15.

[89] *Ivi*, Sera Prima, pp. 18- 19.

> lasciai le latebre del cuore del morto Silla, che non so come, ristretto in picciolissimo corpiccino mi accorsi d'esser fatto una pulce[90],

o ancora nell'episodio della principessa persiana[91], per bocca della protagonista, confesserà:

> Non so come e perché, se non che mi accorsi che cominciava Emèro più a piacermi che Ciro[92].

Le occorrenze sono tantissime, anche in Loredan, ad esempio nella già citata novella ottava:

> La causa del mio amore nasce solamente dalla mia imaginazione, né ha altro essere che 'l non essere: onde mi tormento e non so perché; mi doglio e non so di chi; temo quello che non è: e spero quelle che dipende dall'impossibile[93],

e nel Pallavicino della già citata I, 26:

> non so se per eccitare scambievoli affetti di pietà a propri ardori, o pure per descrivere gl'eccessi di quel bello[94].

Accanto a queste, si profilano i moventi alternativi, fondamentalmente rientranti nella tipologia precedente, ma caratterizzati da un'apertura verso una serie di possibilità eventuali, o meglio da un timido tentativo di definizione che si profila come scelta tra diverse ipotesi, legate parallelamente l'una all'altra da una serie di disgiuntive, a sottolineare la ipotetica legittimità di tutte.
Comincio con il solito Francesco Pona che, per bocca dell'anima nel corpo di Leucilla[95], scrive:

> Quando, o fosse che 'l timore o l'affanno cagionasse l'aborto, o fosse che 'l Cielo (com'io credetti) affrettasse l'ore del mio morire, deposi il peso[96];

e più avanti, nella Sera Quarta, tentando di dare una spiegazione al delirio abominevole dell'abietto Ravaillac:

---

[90] *Ivi*, p. 17.
[91] *Ivi*, Sera Seconda, pp. 129-131.
[92] *Ivi*, p. 130.
[93] *Novelle Amorose*, nov. Ottava, p. 83.
[94] *Incogniti*, nov. I, 26, p. 189.
[95] *La Lucerna*, Sera Prima, pp. 39- 43.
[96] *Ivi*, p. 42.

> O fosse per diverso temperamento del corpo, o per differente simmetria degli organi, o per varietà d'influssi[97];

proseguendo poi nelle citazioni con la prima delle *Novelle Amorose* del Loredan:

> Un giorno portato, o dall'accidente o dall'elezione entrò nel di lei Palazzo[98];

per concludere con il già incontrato conte di Villafranca, il quale si getta sulla moglie per ucciderla, ma

> o forse il soverchio desiderio della vendetta, o la volontà del Cielo che non vuole il precipizio degli innocenti, il colpo ferendo solamente la veste, se n'uscì per sotto il braccio senza alcuna offesa[99].

La seconda tipologia prevede invece una pluralità di cause agenti, non più ipotetiche e alternative tra loro, ma tutte complementari alla definizione dell'evento. Si tratta di una serie di causali coordinate per giustapposizione, anche in questo caso l'una di seguito all'altra. Tuttavia, a mio parere, tale accostamento riesce solo a sottolineare l'inafferrabilità di un disegno preciso e la corsa affannosa verso la comprensione di un insieme confuso e multiplo, piuttosto che un accertamento di moventi o la precisione di una definizione consequenziale .
Così accade in un altro passo della *Lucerna*, nell'episodio di Leucilla, scelta per personificare Calisto

> e perch'io era di forestieri parenti e perché di alta discendenza mi credea ognuna[100];

e subito dopo:

> per la freddezza dell'acque e per il feto che a quel gelo tutto nel mio grembo si risentì, svenni[101];

---

[97] *Ivi*, p. 289.
[98] *Novelle Amorose*, nov. Prima, p. 13.
[99] *Ivi*, nov. Quinta, p. 52.
[100] *La Lucerna*, pp. 40-1.
[101] *Ivi*, p. 41.

e anche nella novella di Ormonda:

> non altra risposta ritraevano che sospiri e lagrime, sì perché il patimento mi toglieva la parola, e sì perché non intendeva, né sarei stata intesa[102].

Da un lato si hanno quindi sia la dichiarazione di non saper districare la matassa, sia la costruzione di una serie di spiegazioni eventuali e ipotetiche, nessuna delle quali più sicura delle altre, e dall'altro lato, una pluralità di cause e di moventi, disposti uno di seguito all'altro, quasi a voler contrapporsi e smentire l'impossibilità di identificare la logica alla base degli eventi.

E se la prima tipologia offre una confessione esplicita di inafferrabilità, la seconda a suo modo ne dà una prova implicita, perché nel tentativo di voler elencare tutte le cause e tutti gli impulsi originari, finisce per evidenziare che una logica univoca Causa-Effetto è saltata, o come minimo che non è più riscontrabile da parte dell'uomo, ma soprattutto sottolinea la molteplicità causale soggiacente dietro ogni aspetto della realtà. Per ogni accadimento singolo c'è una complessità di motivazioni tale, un'infinità di aspetti, di congetture, di cause laterali, che diventa un'operazione inumana anche il solo tentativo di identificarle tutte.

Meglio di qualsiasi altra spiegazione, credo possa servire una citazione interna, da *La Lucerna*, utile come chiusa e allo stesso tempo a conferma di quanto appena illustrato:

> E diverse erano le ragioni apparenti di quest'armata, ma non s'arrivava con l'occhio delle congetture a discernere il disegno intimo de' fini del re prudente[103].

*

Quando si parla di imprevedibilità si parla di Fortuna.

Ho già riportato la novella del Pomo che ben mostra come, a suo parere, fosse impossibile divinare sul futuro per mezzo della lettura dei segni della Natura, e ho anche già citato la conclusione del Rocchi sul Mondo/Teatro, in cui i ruoli sono interamente gestiti dalla Fortuna.

La verità è che, pur essendo una tematica tradizionale di derivazione addirittura pre-boccacciana, rimane nella novellistica un evergreen, per cui ogni due e tre si tira fuori l'intervento dell'incostante fortuna che sbaraglia i progetti e le pianificazioni dell'essere

---

[102] *Ivi*, p. 200.
[103] *Ivi*, p. 292.

umano[104]. È però altrettanto vero che nel Cinquecento si era avuto un arricchimento semantico del concetto, grazie soprattutto al Bandello[105] che aveva introdotto tra le dinamiche in cui questa forza agisce anche il sovvertimento dei sensi, l'impulso incontrollato, la passione trascinante e ingestibile. Si era dunque operato uno spostamento verso l'interno del soggetto che diventava in qualche modo autolesionista, poiché agiva contro se stesso, e che però non escludeva alla Fortuna la possibilità di un intervento esterno, ad esempio per mezzo di catastrofi naturali, o dell'azione combinata dell'uomo con la realtà.

La seconda parte del Cinquecento non riesce ad accogliere l'innovazione bandelliana, essendo attraversata da autori per lo più intenti a cercare il modo migliore di copiare le novelle altrui senza che nessuno se ne accorgesse. Come al solito mi riferisco qui ad Ascanio de' Mori, a Lorenzo Selva, e a Tommaso Costo, e soprattutto a quest'ultimo, il quale, quattrocento anni dopo la sua morte, voglio cogliere qui l'occasione di ringraziare per non essersi prodigato, nell'ultima parte della sua vita, alla scrittura di un ulteriore novelliere, dopo le più di quattrocento novellette del *Fuggilozio*, la cui unica caratteristica è quella di una profonda insulsaggine strutturale e diegetica. E sebbene non sia questa la sede adatta, non posso comunque trattenermi dal dire che, dopo la lettura del *Fuggilozio*, si viene imprevedibilmente colti da una sensazione di disagio, di imbarazzo quasi, alla quale segue l'incontrollabile volontà di chiedersi se leggere tutto quel gran papier di fogli abbia avuto un senso, e non ci si può rassegnare al fatto che l'unica risposta possibile sia: no[106].

Nel Seicento invece la Fortuna intesa come forza interiore trascinante e imprevedibile è parte integrante della costituzione diegetica, anche per l'ovvio potenziamento morale a cui si assiste in quel periodo. D'altra parte, ogni discorso sulla Fortuna è necessariamente un discorso morale, occupandosi dell'interazione tra l'uomo e il mondo. L'accoglimento dell'azione scardinante della

---

[104] Cfr. M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento* cit.

[105] Porcelli riscontra nella narrativa bandelliana il persistere del principio "della fatale immutabilità degli eventi [...] Il principio dell'ostacolo contro cui s'infrange il nostro limitato provvedere è il motivo per cui, nonostante tanto agire, spicca l'opera il senso dell'umana limitatezza, nel quale ci par proprio che sia da ritrovare il significato della posizione storica del Bandello: posto all'apice del Rinascimento, ne compendia tutti i motivi, ma non ne ha la fiducia serena della virtus umana. Senonché, venuta meno la fede nella possibilità d'ammaestrare, ciò che veramente conta nella precettistica bandelliana è il proposito di catalogazione o ordinamento del reale in schemi. Nella regola, che ferma il flusso inesorabile degli accidenti diversi, la provvisorietà del reale appare giustificata in grazia d'un principio superiore" (B. Porcelli, *La novella del Cinquecento* cit., p. 37).

[106] Questo il puntuto giudizio del Di Francia sul *Fuggilozio*: "Nel suo insieme, esso offre poca varietà d'argomenti; vi mancano del tutto le narrazioni tragiche e le avventure romanzesche, e la materia si presenta troppo sminuzzata in piccoli frammenti. Per spiegarsene dunque il successo, si deve ammettere che i lettori eran proprio stanchi delle lungaggini e delle complicazioni, con le quali li avevano annoiati i loquaci imitatori del *Decameron* […], mancarono allora, quasi sempre, un'acuta penetrazione psicologica, il senso della verosimiglianza e della realtà, ed insieme con queste doti, la freschezza, l'evidenza, ed una più animata efficacia nell'esposizione" (L. Di Francia, *Novellistica XVI-XVII secolo*, Vallardi, Milano 1925, p. 153-54).

forza interiore incontrollata permette infatti agli autori più sensibili di porre anche l'incapacità di moderazione e la critica all'eccesso, tra le varie dinamiche disabilitanti e portatrici di disastri per l'essere umano.

Accanto a questa integrazione soggettiva, la Fortuna continua ad agire nel solito modo, come una forza esterna all'uomo, in alcuni casi metafisica, in altri casuale, e in altri ancora, ordinata ma secondo una logica che la limitatezza dell'uomo non arriva a comprendere. Ma sia che agisca come sovvertimento interiore, sia che si materializzi come sovvertimento esteriore, la Fortuna mantiene il suo connotato fondamentale, la non gestibilità, e caratterizza il reale come preda di una serie di potenze feroci e violente, indifferenti alle sorti dell'uomo. E sto qui parlando dell'aspetto più evidente della realtà, quello disordinato e frastagliato, è poi ovvio che tutt'altro discorso andrà fatto quando affronterò la spinta ordinatrice: perché è comprensibile che in quel caso la storia prenda una direzione abbastanza differente, soprattutto per ciò che concerne la caratterizzazione delle forze esterne.

La rappresentazione di una realtà che sfugge completamente al controllo dell'essere umano è ben illustrata da due brani che riporto di seguito.

Il primo è di Cialdini, nella novella I, 22 in cui i due protagonisti, Clorimante e Florinda, diretti per mare in Sardegna si ritrovano nel bel mezzo di una burrasca:

> Su 'l meriggio del quinto giorno nella scena del liquido elemento comparvero la solita instabilità del mare, e l'incostanza della fortuna ad esercitare le sue funzioni. Suscitarono una borrasca sì tempestosa, che non fu mai possibile a marinari 'l prevalersi, ne delle vele ne de' remi, per pigliar porto, o arrivare a terra. Confusi li piloti, marinari, e officiali importunavano i passaggieri con divote preghiere il Cielo, implorando il suo aiuto. Era in tanto attrocemente sbattuto il vassello da venti contrari, che come che opposti, in questo convenivano di subissarlo al profondo di quegl'abissi. Cominciò la perigliosa tempesta doppo il mezo giorno e seguitò fin all'alba del giorno seguente[107].

Si tratta di un evento naturale incontrollabile che, nonostante i piloti, i marinai e gli ufficiali tentino di arginare, non può essere sottomesso.

E ancora un evento naturale presenta il secondo brano, di Celio Malespini, tratto dalla novella I, 4:

[107] *Incogniti*, nov. I, 22, p. 160.

> Imperoché nel fare del giorno la fortuna crebbe tanto terribile e violenta per la quale il feroce e rovinoso mare muggiva e imperversava con tanto impeto e furore, percotendo da tutte le parti la povera barca[108].

Qui si trattava di tempeste marine e già di per sé la cosa è abbastanza indicativa, perché alla burrasca non si assiste mai da spettatori, ma sempre da protagonisti, nel senso che la si subisce in prima persona.

Nelle centinaia di novelle che ho letto, il capovolgimento del mare è talmente ricorrente che è lecito chiedersi se dalla seconda metà del Cinquecento fino a tutto il Seicento ci fossero delle particolari condizioni meteorologiche a causa delle quali il Mediterraneo, pur essendo un mare chiuso e protetto, fosse facile agli stravolgimenti quanto l'Oceano Atlantico, di ben diversa ampiezza e natura. E non è nemmeno tanto difficile trovare una novella, come quella di Ormonda nella *Lucerna*, in cui di burrasche marine ce ne siano due o tre, una dopo l'altra, che pare di trovarsi con cento anni di anticipo nei *Viaggi di Gulliver*[109].

Il mare può ben rappresentare la realtà instabile, e l'evento naturale che ne stravolge la placidezza sottolinea l'implacabilità della forze che la reggono. Il fatto che sia sempre il protagonista a trovarsi nel mezzo della burrasca è indice di una creaturalità disarmata, e completamente in balìa degli eventi. Lo dice il Malespini stesso, nella solita novella I, 4 quando i due gentiluomini si rifiutano di riprendere il viaggio in mare, credendo più sicuro proseguire per terra, ma quella stessa sera, mentre dormono nell'osteria:

> i venti, i quali la notte risorsero con tanto impeto e furore, che crollandola tutta ferono cadere due mattoni di terra cotta sopra il letto, dove i due giovani dormivano, quali risvegliati sentendo così terribile e spaventoso vento così furiosamente per l'aria fremere e fischiare il gentiluomo al

---

[108] *Ducento Novelle* I, 4, p. 20r.

[109] È chiarissimo il richiamo alle peripezie marittime del romanzo alessandrino che per tutta la seconda metà del Cinquecento aveva conosciuto ampio successo e una larga diffusione, tanto costante è la curiosità della cultura secentesca per quella ellenistica. Anche in questo caso dunque, la complessità narrativa riscontrabile all'interno della novellistica del XVI-XVII secolo sembra di diretta derivazione da generi letterari di più ampio respiro narrativo. Si può ipotizzare un passaggio cospicuo di tematiche avventurose in maniera più o meno diretta dal romanzo cinquecentesco (che a sua volta poteva avere come riferimento il romanzo erotico alessandrino) e dal poema epico. D'altra parte parlando delle fonti della novellistica cinquecentesca (ma il discorso vale anche per quella del secolo successivo) Bragantini ha osservato che "uno sguardo più articolato [nel reperimento delle fonti] mostra una serie impressionante e sostanzialmente invalicabile di incroci e contiguità" (R. Bragantini, *Il riso sotto il velame*, *La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Olschki, Firenze 1987, p. 216). In ogni caso, credo che l'influenza maggiore rimanga sul piano organizzativo della materia trattata, più che sulla selezione argomentativa in sé. La novella di fine Cinquecento e inizio Seicento si definisce infatti come un genere in ristrutturazione, aperto ai più diversi influssi narrativi, ma a discapito di una struttura più omogenea e di una maggiore unitarietà argomentativa.

> suo compagno disse: - La fortuna della notte passata non ci ha potuto sommergere nel mare, per dispetto ora ci vole dirupare in capo questa osteria[110].

Per l'uomo non c'è dunque scampo dalla Fortuna, quando questa si presenta come evento fisico catastrofico. Tuttavia nemmeno nei casi in cui si materializza in altro modo, l'uomo può far molto.

Ad esempio, Cialdini nella novella I, 21 personifica l'intervento della Fortuna nell'azione umana. E infatti ecco cosa succede a Lucidoro, appena tornato a Barcellona:

> La fortuna gl'apprestò occasione di nuove tragedie; poiché passando in tempo di notte per una strada principale della città, fu assalito da duoi, che camminavano col viso coperto[111].

L'ovvia reazione di Lucidoro all'agguato è la fuga, che è un altro modo di affermare la perdita di qualsiasi controllo sul reale.

Come capita spesso in questi autori, a una disgrazia se ne aggiungono subito altre, in un vortice tragico che solo per mezzo di poderosi salti mortali è possibile poi ricondurre al lieto fine. Questo si verifica nelle novelle in cui i protagonisti riescono a gestire le proprie emozioni, e a moderare gli impulsi, secondo un principio moralissimo di moderazione. A volte non riescono subito e devono imparare a poco a poco, a volte nascono già perfetti e pronti per la santità, altre volte si tratta di poveri martiri. In tutti gli altri casi si ha il finale triste, oppure qualche disgrazia che solo forze superiori possono contrastare e risolvere.

La mancanza di controllo sulle proprie pulsioni, l'incapacità di moderarsi, l'essere vittima degli appetiti più bassi è il segno indubitabile che quel personaggio lì farà una brutta fine. In questo la novella del Seicento è un po' monotona, a dire il vero, tanto che in tre quarti delle volte, uno già sa come va a finire.

Il considerare le forze interiori come parte integrante dell'azione della Fortuna può essere una giustificazione forse, ma nel Seicento non si cercano giustificazioni, quelli volevano solo santi.

L'ira che esplode violentemente è il modulo con cui si introduce questo aspetto soggettivo della Fortuna. Ne abbiamo esempi nella novella appena citata di Cialdini, in cui Lucidoro, colto dall'ira, uccide l'ex fidanzato della sorella, o anche in Bisaccioni, nella già ricordata vicenda di Galeazzo e Sulpitia, che racconta più o meno lo stesso episodio, o nel Loredan, che nella

---

[110] *Ducento Novelle* I, 4, p. 21r.
[111] *Incogniti,* nov. I, 21, p. 149.

novella dell'ormai noto conte di Villafranca, per colpa dell'ira e della gelosia, quasi non fa massacrare una poveretta del tutto innocente.
Ma anche l'amore può sorprendere così di colpo, e scardinare le pianificazioni, gli intenti, lasciando le proprie vittime con l'amara sensazione di una sconfitta incomprensibile, come nel caso di Cassandra, moglie di Ludovico Malatesta, che volendo ingannare, si trova invece di colpo ingannata perché innamoratasi della vittima prescelta:

> stimò di sorprender la fede di Manilio come giovanetto ch'egl'era con fint'amori[112]

ma, appena più sotto, ecco la capitolazione:

> Volli, o mio caro, ingannarti per sapere i segreti di Lodovico, ma in questo punto io t'amo[113].

E insomma, non c'è essere sulla faccia della terra più travagliato che l'uomo, che viene trascinato, sballottato, sconquassato da tutto un complesso di forze che ne decretano l'infelicità. E mostrano di saperlo bene gli stessi personaggi, pienamente assorti in questa loro condizionale infelicemente creaturale, tanto che non smettono di dipingersi come vittime impotenti del caso, della fortuna, della sorte e di quant'altro possa giustificare l'imponente esercito di catastrofi che si abbattono loro contro, a cominciare dall'ormai caro Villafranca:

> Compatite dunque a quell'impotenza, ch'è stata finora figliuola dell'accidente, non de la volontà[114];

e concludendo con Clorindo della I, 21 cialdinana:

> Volle conturbare queste reciproche contentezze la mia avversa fortuna[115].

Ma l'elemento più caratteristico dell'imprevedibilità è riscontrabile nel fallimento di tutti i progetti, le speranze, i desideri che esprimono questi infelici eroi. Le aspettative di qualsiasi tipo vanno in frantumi. Essi vedono costantemente che quanto speravano accadesse prende invece direzioni opposte, si dipana in sviluppi illogici, si disperde verso conclusioni totalmente

---

[112] *Ivi*, nov. I, 6, p. 36.
[113] *Ibidem*.
[114] *Novelle Amorose*, nov. Quinta, p. 48.
[115] *Incogniti*, nov. I, 21, p. 155.

impreviste. E si trovano nella situazione di Filandro, nella novella I, 14 di Francesco Belli[116], che si rassegna alla propria condizione di impotenza,

vedutosi ecclissato il raggio di quel dissegno, col quale s'era condotto a credere di trovare bensì la strada difficile, ma però in progresso cedente[117].

Ciò dipende da due fattori tra loro concorrenti.

Innanzitutto vengono a vanificarsi tutte le previsioni derivanti dall'osservazione del reale, proprio perché questo, essendo molteplice, ambivalente e continuamente soggetto a falsificazione, diventa per l'uomo fonte di errore più che di certezze, al punto che l'impossibilità di trovare una definizione e un'identificazione certa dell'effettiva fattualità fa sì che i soggetti abbiano percezioni instabili, soggettive, e in completa balìa delle emozioni, come dimostra la novella I, 34 del *Ducento Novelle*, "Viaggio di un pugliese da Pavia a Vinegia, e quello che in esso addivenne"[118].

La comprensione della novella prevede una breve sintesi.

Un pugliese decide di recarsi da Pavia a Venezia. Il viaggio per mare è per lui quello più comodo, anche perché porterà con sé molti denari, e poi perché con lui viaggerà la sorella, a cui non vuole far sopportare disagi. Fatte queste considerazioni, si imbarca e tutto sembra andare bene, finché. durante la prima sosta, non entra nella barca un malfattore, una specie di brigante armato di archibugio, che con la sua presenza, l'atteggiamento prepotente e un linguaggio scurrile e violento mette sotto scacco l'intera imbarcazione, costretta peraltro a riprendere il suo cammino.

L'atmosfera sulla barca è tremenda. Il pugliese ha paura, è terrorizzato per sé, per la sorella, per i soldi che intanto ha nascosto in un calzino. Il masnadiere continua a spadroneggiare, bestemmia e tra le altre cose racconta perché si trova in viaggio:

> Io mi sono dipartito di casa, per fare un certo effetto mio, e ammazzare un mio inimico, ma al dispetto e fuori io non l'ho potuto giugnere[119];

---

[116] *Ivi,* nov. I, 14, F. Belli, pp. 100- 2: "Ardisce Filandro innamorato di Lirinda di nascondersi segretamente sotto il di lei letto, per tentar la sua Fortuna amorosa. Ella sdegnata dell'ardire vuole che si precipiti da una finestra, ma essendosi accidentalmente apreso incendio nella di lei casa, è concesso a lui di fuggir sconosciuto e l'honestà di Lirinda rimane immacolata".

[117] *Ivi*, p. 102.

[118] *Ducento Novelle* I, 34, pp. 98r- 100f.

[119] *Ivi*, p. 99f.

che intanto già indica un'aspettativa non concretizzatasi, e dunque un primo fallimento; ma l'esempio più chiaro è in quanto accade subito dopo. A un certo punto il criminale ordina al barcaiolo di accostare e far salire alcuni suoi compagni, tutti brutti ceffi come lui.
A questo punto il povero pugliese è disperato, ha capito com'è il tipo, l'ha ormai identificato come un assassino, la situazione per lui non è interpretabile in altro modo da quello che vede, la tragedia è alle porte, e questo è ciò che si aspetta accadrà di lì a poco:

> il povero Pugliese e tutti gli altri si tennero non solamente per svaligiati, ma non meno trucidati, e morti miseramente, menandole via la sorella e farne poi di essa quello che avessero voluto, essendo il fuggire cosa impossibilissima. In così infelice stato, e miserabile ritrovandosi tutti[120],

e ancora, parlando tra sé e sé:

> Or traditore, e pensandosi veramente, che fossero tutti assassini, tu ci renderai il guiderdone con il rubare tutti, e forse anche uccidere[121].

Il contesto situazionale mi sembra abbastanza chiaro; i vari segnali, tutti - l'archibugio, le bestemmie, il comportamento poco urbano dell'uomo, la storiella sul mancato assassinio - vanno in un unica direzione: la rapina e la strage. Tuttavia, il viaggio prosegue:

> Ed essendo giunti a Gazzuolo, [il brigante] menò seco il Parone, al quale diede quattro fiaschi di vino eccellentissimo, un pollo d'India arrostito, e altre diverse vivande […]. Vedendo il Pugliese e gli altri essere riuscito il fine della Tragedia, che tale veramente pensavano, che dovessero addivenire, molto differente, non si potevano saziare[122].

Alla fine la tragedia tanto temuta non si è verificata, e anzi si è attuato un rovesciamento: il brigante ringrazia, paga con una serie di regali e se ne va, senza toccare niente e nessuno.
A differenza di quanto accadeva nel caso di Angelo Ingegneri, qui non c'è alcuna volontarietà nella falsificazione. Il pugliese guarda ciò che accade, ciò che la realtà testimonia ed esprime le sue considerazioni, il tutto è basato esclusivamente su quanto egli percepisce dall'esterno. C'è da chiedersi però quanta influenza abbia la paura su questa sua percezione. Le aspettative che imbastisce sono tutte condizionate certamente da ciò che sperimenta personalmente, ma

---

[120] *Ivi*, p. 99r.
[121] *Ibidem.*
[122] *Ivi*, pp. 99r- 100f.

soprattutto dalla sensazione di terrore che egli prova di fronte alle tragiche prospettive che il reale gli suggerisce. Ma il fallimento è dietro l'angolo: come si è ormai ripetuto fino all'infinito, la realtà è multiforme e prismatica, e fondare su di essa le proprie certezze significa affidarsi a una fantasmagorica instabilità.

Inoltre, accanto alle varie falsificazioni operanti, è innegabile che la stessa Fortuna concorra all'irrealizzabilità di queste aspettative. Essa infatti va a scontrarsi con le singole volontà dei personaggi, dato che queste sono centrate sull'interazione tra il loro agire e il mondo.

Questo condizionamento sarebbe assente solo in un mondo senza forze metafisiche agenti, un mondo in cui non esiste Fortuna. Ma un cosmo in cui tutte le speranze, le illusioni, le divinazioni, hanno una realizzazione effettiva sarebbe sì un cosmo logico, ma inerte, statico. Mentre l'infinità di forze esterne e interne tra loro contrastanti e simultanee, che la novella del Seicento muove al suo interno, rappresenta al contrario una realtà dinamica e mutabile, proprio per questo impossibile da comprendere.

A questo proposito, la vicenda che meglio sintetizza il nesso fallimentare tra aspettativa e conseguente realizzazione è quella bisaccioniana di Galeazzo e Sulpitia, già ricordata più volte.

Qui ne prenderò in esame la parte iniziale, quella che vede protagonista il Marchese, padre di Sulpitia, che insieme alla moglie deve fronteggiare un tentativo di avvelenamento pianificato ai suoi danni dal nipote Pierluigi, uno stinco di santo che ha come obiettivo primario quello di mettere le mani sull'eredità.

E così, aiutato da un cameriere, il buon Pierluigi

> pensò di levarsi con veleno d'avanti non solo il figlio adottato, ma il Marchese medesimo[123].

L'aspettativa dunque è quella di risolvere la questione sterminando una famiglia. Vuole avvelenare Galeazzo (è lui infatti il “figlio adottato”), il Marchese e, visto che c'è, anche la Marchesa.

Stabilito il giorno, il cameriere prepara il veleno in una caraffetta e aspetta la buona occasione per servirsene, ma che questa occasione non arriverà probabilmente mai è anticipato dallo stesso Bisaccioni che si affretta infatti a dire:

---

[123] *Incogniti*, nov. I, 5, p. 23.

> la fortuna, che s'havea preso Galeazzo per figlio, volle che la Marchese quella mattina, come soleva spesso, udisse messa in casa, et il marito col picciolo figlioletto andasse in carrozza ad una chiesa di sua devozione[124],

seguendo poi una serie di avvenimenti imprevisti, che obbligano il servitore a posticipare la strage. Nel frattempo, non potendo fare altro, infila la caraffetta in tasca, avvolta da un fazzoletto e aspetta che si serva il pranzo. Ma anche in quell'occasione, "volle il caso" che il Marchese si ferisse a un dito, tagliando il pane, e chiedesse il fazzoletto proprio al cameriere avvelenatore, il quale

> sovrapreso dal caso, dalla bravata e dalla propria turbolenza, credendo pure di haver posto in salvo il vaso, tirò con fretta il lino che si portò dietro la caraffetta, che andò in terra, e ruppesi[125],

e il tentativo di omicidio va definitivamente a monte.

Se si rilegge la novella, è facile comprendere come il progetto di Pierluigi fallisca a causa di una serie di accidenti imprevedibili, introdotti peraltro nel testo dall'espressione "volle il caso", "la fortuna […] volle", etc, e non per un errore nella pianificazione. I vari accidenti tra loro si legano in maniera troppo lunga e intricata per parlarne qui compiutamente, però sembra quasi che un complesso di forze diverse abbia agito unitariamente e in maniera razionale solo per impedire al servitore di mettere in pratica il progetto d'avvelenamento. È d'obbligo però una precisazione. Si potrebbe pensare a una forza intelligente, a una forza divina di cui è riconoscibile una logica d'azione ben indirizzata, e ad esempio volta a proteggere gli innocenti e a favorire già da queste prime fasi il lieto fine per Sulpitia e Galeazzo.

Si potrebbe pensare, ho detto.

E sebbene sia lecito pensarlo, in questo caso specifico, non è riconoscibile l'azione di alcuna logica provvidenziale, perché alla fine si sta parlando di questo. La forza che guida le azioni dei personaggi bisaccioniani mi sembra più caratterizzata dalla casualità che dalla provvidenzialità, anche se Caso e Provvidenza (inteso come intervento superiore di derivazione divina) in alcuni autori, come Malespini, coincidono pericolosamente.

---

[124] *Ibidem.*
[125] *Ivi*, p. 24.

A questo punto però, consegue un'altra possibile questione: qual è la rilevanza delle forze provvidenziali all'interno della novellistica del Seicento? E soprattutto, in che modo agiscono tali forze provvidenziali?
Tra le altre cose, è proprio di questo che si parlerà nel paragrafo relativo alla spinta armonizzante.

*

Gli aspetti di molteplicità, indefinibilità e imprevedibilità che caratterizzano il reale come un sistema complesso, incomprensibile e in continuo mutamento, sono riscontrabili in tutte le novelle del Seicento. Si può affermare quindi che gli elementi sopra descritti valgano in generale per ogni novellatore che ha operato dalla fine del Cinquecento fino agli anni appena successivi la metà del secolo XVII.
Appare allora evidente che davanti a una tale caratterizzazione della realtà, la sensazione prevalente fosse quella di un certo qual disordine diffuso, di una certa mancanza di armonia universale, una frammentarietà che, sebbene si evidenziasse in un arrancare dell'essere umano, apparteneva però al sistema nella sua interezza.
La citazione del Rocchi sul Teatro/Mondo è rilevante proprio in questo senso, perché, se sottolinea una rassegnazione di fatto di fronte alla generale precarietà del vivere, vale però soprattutto come denuncia di un'instabilità insita nel reale, e della condizione desolante in cui sente di trovarsi l'uomo, dilaniato dalle fauci di forze casuali e ingestibili, abbandonato da un divino del tutto indifferente alle sue creature. Sempre ovviamente che il divino ci sia ancora, e non si sia rifugiato in altri infiniti mondi e infiniti pianeti, di fronte a tutto quel caos ingiustificato.
Insomma, dal Rocchi, ma anche da Pomo o dalla novella I, 27 di Carlo Pona si evince che la questione è vissuta in modo tutt'altro che soggettivo. Questi autori parlano del mondo come di un sistema complicato e disordinato "dove suol distribuir le parti a caso"[126], e per il quale non si può parlare in alcun modo di armonia. In questi casi siamo sul piano di un'analisi dell'evidenza, e non della percezione.
Fatto sta, che lo si voglia o no, quella dell'essere umano è una condizione di fragilità. Ci si chiede cosa ci sia di sbagliato, cosa rispetto ai secoli precedenti sia cambiato, da dove sia passato l'errore, sempre che poi errore ci sia stato, e qualcosa rispetto al passato sia realmente

[126] *Ivi*, nov. I, 9, p. 66.

cambiato. E in generale, ci si interroga, ancora dubbiosi, se sia l'uomo a non capire, o se invece sia la realtà, il mondo tutto, a non seguire alcuna logica, a trascinarsi in una casualità irrazionale e disarmonica.

La questione non è di poco conto. E il fatto che fosse sentita è innegabile. Se così non fosse infatti, cadrebbe buona parte dell'impianto morale di autori come Giussani, o perderebbero di senso opere quali la *Lucerna* e l'*Ormondo* di Francesco Pona, per citarne alcuni.

La risposta a quelle domande, a ben vedere, è proprio in questi novellatori, e inserisce nel dibattito implicazione sociali finora volontariamente tenute al di fuori dell'analisi.

D'altra parte, che il mondo fosse fondamentalmente caos non poteva essere unanimemente condiviso: era inimmaginabile che autori di impostazione cattolica potessero accettare e condividere una concezione totalmente disordinata del Creato[127]. L'impostazione oggettiva minava le basi stesse della Creazione del mondo, ponendo seri dubbi sulla presenza di un divino ordinatore. Quello che risulta evidente è allora che tra i novellatori di questo periodo si possano isolare due tendenze separate, due percorsi che si delineano parallelamente, ma che coincidono in alcuni punti essenziali, e che in altri si completano. Insomma, come si è detto più sopra, il panorama culturale del Seicento è tutt'altro che omogeneo e appiattito su una generica molteplicità.

Differenze ce ne sono eccome.

E a questo proposito, un brano tratto dal *Brancaleone* di Giussani è il miglior modo per cominciare a parlarne.

Si tratta di uno stralcio tratto da una delle novelle-apologo raccontate a Brancaleone, e presenta la risposta di Giove a un gruppo di asini arrivati al suo cospetto per lamentarsi della loro infelice condizione nel mondo:

> Vorrei che consideraste come io sono Giove e che voi sete asini, e intendesti perciò come io non posso errare, e che voi altri sete ignoranti; e per conseguenza, che voi meritate d'esser corretti, e non io. Se faceste questa considerazione, senza dubio alcuno voi conoscereste come vi lamentate contro ogni ragione, e che non sapete ciò che v'addimandiate, né quello che vogliate, né che cosa vi sia più profittevole. […] Quando, nel formar le bestie, si fece la

[127] P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 26: "il filone forse quantitativamente più ricco della riflessione teorica sulla bellezza naturale [è] rappresentato, nel Sei-Settecento, dalla considerazione della bellezza naturale nell'ambito di una fisico-teologia, cioè nell'ambito di una riflessione che trae spunto dalla bellezza del creato per risalire da essa alla sagacia e alla benevolenza del suo creatore. È come se, di fronte all'immagine meccanicistica del mondo, ormai imperante da un punto di vista scientifico e tale da respingere la divinità ai margini di esso, la bellezza della natura si offrisse come ultima possibilità di vedere la benevolenza divina attiva all'interno della natura stessa, capace di parlarci nei singoli fenomeni e di porgerci una prova vivente e immediata della provvidenza divina".

> constituzione e divisione delli stati e condizioni fra di loro, non s'ebbe risguardo al particolare di ciascuno solamente, che ciò arebbe partorito un grandissimo disordine, ma s'ebbe l'occhio principalmente al ben commune e alla perfezione dell'universo, la quale non sarebbe riuscita, se gli animali fossero stati formati tutti d'un modo e d'un'istessa sorte. Sì che bisognò formarne di varie sorti, come vedete che si è fatto: altri che comandassero, altri che servissero, alcuni per un bisogno, e altri per un altro, e va discorrendo. E a ciascuno si è provisto d'ogni conveniente e necessario aiuto, e per se stessi, e per il bisogno per il quale sono stati creati[128].

Il testo sottolinea due cose, tra loro consequenziali: la prima è che il mondo ha un'armonia e un ordine stabiliti dal Creatore, affinché ogni cosa sia in equilibrio con l'altra e tenda al bene comune; l'altra è che se gli asini (ma leggi gli uomini) non percepiscono quest'ordine universale è per una loro particolare limitatezza. Da correggere dunque è l'ignoranza della creatura, e non l'opera del Creatore.

Il discorso dunque non nega la caoticità e la molteplicità del reale, ma le riconduce a una condizione soggettiva dell'uomo, a una distorsione causata dalla sua natura fragile e imperfetta. Non è il mondo a essere disarmonico, ma l'uomo a non comprenderne l'armonia, e non comprendendola, la percepisce infine come disordine.

Le due spinte, quella che denuncia l'instabile e quella che esalta l'ordine, sono entrambe presenti, e l'una non smentisce l'altra, quanto invece l'una integra l'altra. In un tal stato di cose, non è ravvisabile alcuna contraddizione.

Nei fatti ne consegue una separazione tra Mondo e sua percezione, o meglio tra Cielo e Terra. Il Cielo è l'ordine divino e l'universo nella sua interezza, la Terra è il consorzio umano. Da un lato, c'è l'ordine, dall'altro l'incomprensione di quest'ordine.

Una stessa impostazione è ravvisabile inoltre negli scritti di alcuni teorici, tutti di impostazione cattolica, e chiarissimi da questo punto di vista. Ne riporto qualcuno che, sebbene non di stretta derivazione novellistica, mi pare possa sintetizzare perfettamente l'esigenza di richiamarsi a un equilibrio cosmologico in nessun modo contestabile.

Il primo è un brano di Matteo Pellegrini, estrapolato da *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte* del 1650[129]:

> Miriamo nel luminoso gran teatro de' cieli; miriamo il sole, la luna, le stelle vaganti e fisse, cioè i primi sovrani personaggi nella republica della natura. Tutti sono prodotti dell'onnipotente deto

[128] *Il Brancaleone*, p. 173.

[129] M. Pellegrini, *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Carlo Zenaro, Bologna 1650, cap. XI, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, p. 188.

> del grandissimo Iddio, per loro proprio bene, per gloria del Creatore, per l'armonico gran concerto dell'universo. […] tutto prima per conseguire il mantenimento del proprio stato, poi per giovare alla grande universalità delle cose secondo che richiede il bisogno di ciascuna e di tutte insieme, e per maggior gloria sempre del gloriosissimo Iddio, ch'è l'ultimo fine di tutte le cose.

La concezione ordinata è palese e non mi ci soffermo, tuttavia mi sembra interessante sottolineare quel "miriamo" ripetuto, e volto a indicare una percezione di tipo sensoriale. L'ordine universale è dunque di per sé percepibile, e anzi è percepito. Chi sa guardare il cielo come "gran teatro", chi sa porsi di fronte a esso comprendendo il "gran concerto" dei corpi celesti e le leggi che lo governano non può negare che ci si trovi di fronte a un universo meraviglioso e armonico. Solo chi non sa guardare con meraviglia ("mirare") potrà lagnarsi dell'infelice sorte a cui è stato destinato.
E su questa stessa linea si pone il secondo brano, uno spezzone tratto dal *Cannocchiale Aristotelico* del Tesauro[130]:

> Talché tu vedi che il Cielo è un vasto ceruleo scudo, ove l'ingegnosa Natura disegna ciò che medita, formando eroiche imprese e simboli misteriosi e arguti de' suoi segreti […] Ma qual cosa è (dirai tu) cotesta alma Natura, che possiede tanto d'ingegno e di argutezze? Risponderò succinto essere l'istesso intelletto divino […] Però che chi è colui che dubiti o che tante mirabili e provide operazioni siano dalla Natura amministrate senza perfettissima intelligenza, o ch'ella possa avere altra intelligenza che quella del suo autore?

Aggiungendo poi che la Natura parla un linguaggio divino, di cui solo alcuni sanno interpretare i segni.
Lo stesso mondo armonico è rappresentato nelle *Instabilità dell'ingegno*[131] di Brignole Sale, Giornata Ottava[132], in cui, per bocca di Alessandro, la Gratitudine così parla all'Onestà:

> Quando harà veduto [l'Honestà] che nelle campagne per corrispondenza di alquanto seme, ondeggia alla sete dell'aratore un oceano di fertilità; che gli alberi più magnifici restituiscono al suolo con la prohibizione de' raggi la verdura trasfusa loro con la participazione de gli humori;

---

[130] E. Tesauro, *Cannocchiale aristotelico ossia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele*, Per Bartolomeo Zavatta,Torino 1670, in *Trattatisti e narratori del Seicento* cit, pp. 27-31.
[131] A. G.. Brignole Sale, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di G. Formichetti, introduzione di C. Mutini, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984. Citato da ora in avanti come *Le instabilità dell'ingegno*.
[132] *Le instabilità dell'ingegno*, pp. 279- 324.

> che il suolo in ricompensa delle rugiade gl'incensi de gli odori più floridi, quasi a suo nume, esala abbondatissimamente verso il Cielo; che il cielo co' suoi concertati ravolgimenti compone ben rotondi periodi entro de' quali una doviziosa di lumi, armoniosa di suoni, aurea, incorrutibile eloquenza, non cessa mai di perorare gl'immortali favori; dica pur all'hora, dica pur l'Honestà, s'ella ardisce più contrastarmi il titolo di maggior bene[133].

La questione per come la spiega Brignole Sale sembra abbastanza meccanica. Tutti partecipano di quest'ordine, riscontrabile in maniera evidente nella Natura, specchio diretto dell'intelligenza divina e chiaramente leggibile da parte dell'uomo. Ogni cosa è al suo posto, dunque. O meglio, ogni cosa eccetto una, sempre la stessa, l'uomo.

In tutti i brani riportati, il problema dell'essere umano è sempre lo stesso: il non riuscire a comprendere l'universalità, chiudendosi in sé stesso, sul proprio interesse esclusivo, e cominciando a non afferrare più i segni della realtà, a travisarli, a interpretarli in maniera erronea e fuorviante, come accade nella novella di Alboino e Rosimonda[134] delle *Instabilità*, durante il banchetto infame in cui il re longobardo, stordito dal vino e dall'ambizione, comincia ad avere una visione del reale del tutto allucinata:

> In questa guisa la realtà venendo presa per geroglifico, confondevansi le imbandigioni co' cadaveri, il vino col sangue, l'ossa con l'ossa, i vasi con gli scudi, i coltelli con le spade, l'imbandire con lo schierare, il trinciare col ferire, il bere con lo svenare, il romper con lo sconfiggere, la tavola con la campagna, e' l banchetto finalmente con la giornata[135].

E come è vero che il continuo farsi e disfarsi della realtà e il suo inarrestabile mutare, anche solo se percepiti, non possono comunque essere negati, non si lesinano interventi a contrastare il molteplice, come questione prettamente formale, sul suo stesso campo, cercando ad esempio di ridurre il multiforme a un unicum comprensibile, dando ad esso una valenza provvisoria, temporanea, risolvibile con una razionalizzazione, con l'intervento di uno sguardo più lucido, o con lo smascheramento delle finzioni, come accade nella bellissima novella di Lindori di Francesco Pona.

Ora, questa di Lindori, presa singolarmente, è certamente la novella più notevole dell'intero Seicento, ma costretta com'è ad essere inclusa nell'*Ormondo* - un romanzetto del 1630 pressoché snobbato in epoca contemporanea - soffre il destino di essere poco conosciuta e

---

[133] *Ivi*, p. 288.
[134] *Ivi*, Giornata Ottava, pp. 305- 311.
[135] *Ivi*, p. 306.

altrettanto poco discussa, tanto che ad averla letta, credo, siano solo il sottoscritto, poi Giorgio Fulco, il quale peraltro, curando l'edizione della *Lucerna*, non si è potuto trattenere dall'infilarla nell'Appendice Seconda, e uno studioso croato, Mladen Machiedo, che ha però composto il contributo nella sua lingua madre e senza traduzione in italiano, per cui non si saprà mai cosa ha scritto[136].

Non mi dilungherò eccessivamente sulla vicenda del giovane amante di Lindori, tenendo a freno l'impulso di farlo, ma mi limiterò a discutere il lavoro che Pona attua per ricomporre il reale dalla moltitudine di aspetti in cui lo vede scomporsi.

L'impianto della novella è quello organizzato secondo il procedimento del Teatro/Mondo, ovvero c'è una falsificazione volontaria della realtà da parte di uno degli attanti, Lindori, gestita come fosse una rappresentazione teatrale corale ai danni di un altro personaggio, in questo caso il protagonista. All'interno di questa si innesca un meccanismo di moltiplicazione e variazione per mezzo del quale tutte le donne che il giovane incontra sono caratterizzate dall'avere le stesse identiche sembianze di Lindori.

E allora ecco che il giovane, messosi in viaggio, incontra una pescatrice, poi una dama su un cocchio, un'ostessa, una fanciulla che passeggia, e ancora un giovane gentiluomo, la moglie del senatore, e infine quella che dovrebbe essere la sua nuova promessa sposa, in ognuna delle quali è riconoscibile, come fosse un incubo, Lindori.

Insomma, per ingannare il giovane si è orchestrata un'elaboratissima falsificazione, che è già di per sé indice di molteplicità, essendo uno dei volti possibili del reale.

Da notare innanzitutto la diversità su cui viene organizzata la molteplicità. Nessuna delle rappresentazioni muliebri ripete né nelle caratteristiche né nel ruolo sociale: si passa dalla pescatrice alla moglie del senatore, e dalla giovinetta al ragazzo, in una multiformità camaleontica tutta secentesca.

È stato poi già detto che in questi autori uno degli elementi base della rappresentazione del reale è nell'instabilità delle forme, a cui si associa il continuo modificarsi degli atteggiamenti umani a seconda delle situazioni: e anche questo tratto è presente, tanto che se la pescatrice risponde ritrosa al saluto del giovane, la dama del cocchio lo guarderà sdegnosa, "quasi vegga uno del volgo"[137], e l'ostessa avrà un modo di fare "gentilmente licenzioso"[138]. Tutti comportamenti diversi per uno stesso volto.

---

[136] M. Machiedo, *Suho zlato odbljesaka (konačno i beskonačno u jednoj noveli Francesca Pone)* in M. Machiedo, *Duž obale (hrvatske i inletacke teme)*, Ceres, Zagreb 1997, pp. 43- 56.
[137] *Ormondo*, nov. IV, p. 381.
[138] *Ivi*, p. 382.

E fin qui siamo nel normale gioco della variazione moltiplicata e del pluriforme, se non che la conclusione della vicenda, con la sua apertura alla realtà effettiva, non attua un ulteriore processo, stavolta di senso inverso, incentrato alla riconduzione delle molteplici forme in un unico soggetto:

> quando la giovine, sopraffatta da tenerezza, accompagnando alle mie lagrime un ampio flusso di caldi umori, smascherò gli accidenti e narrò che, avendo inteso il vero della sposa a me promessa, in dispregio dell'onore di lei e de' suoi amori, s'era posta col consiglio della zia, il giorno dopo la mia partita in una fregata con quattro donne, e che s'era con lettere della stessa condotta al Zante, dove prima ebbe agio di prepararsi in atto di pescatrice; quindi a Corfù, dirizzata a dama nobile, con cui m'era comparsa in cocchio; di là a Rovigno, pregata la taverniera di cedere a lei quel giorno il loco, e finalmente presso il benigno senatore, che molto ben informato dell'aggravio che da me riceveva, s'era compiaciuto alienarsi dal pensiero d'accasar meco la figliuola[139].

E allora tutte quelle donne non somigliavano a Lindori, ma erano Lindori.
Questo smascheramento ha il carattere di un riordinamento. Infatti la realtà, all'atto della spiegazione di quanto avvenuto, non solo riacquista il suo vero volto (cosa che accade normalmente nel mondo/teatro), ma risolve anche la molteplicità interna al rappresentarsi stesso della falsificazione, riconducendo la varietà moltiplicata del suo apparire all'unicità del suo essere.
Ma quello poniano è solo una delle possibili ricomposizioni del reale.
Accanto alla reductio ad unum, possiamo porre il tentativo di ricondurre la molteplicità, e la varietà che la caratterizza, tra gli aspetti essenziali del bello.
Ed ecco che la varietà diverrà segno riconosciuto di bellezza e armonia, e allora Francesco Belli potrà parlare di "regolata varietà" nel riferirsi alla *Lucerna* del Pona, sottolineandone però, da un lato i tratti di variazione e capriccio, ma allo stesso tempo, opponendo a questi i tratti della assennatezza e della moderazione. Bellezza sì, ma con equilibrio:

> L'opera è curiosa, ma con senno; è viva, ma con decoro; è vagante ma con misura[140];

---

[139] *Ivi*, p. 386.
[140] *La Lucerna*, p. XXX.

e così anche il Tesauro che si esprime esplicitamente nel dire che "egli è vero che ancor la varietà è bene una grande armonia"[141], e lo stesso fa il Pellegrini in *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*:

> tutte le cose che, composte di molte parti, hanno da far oggetto molto dilettevole, vengono a farlo principalmente mediante un molto acconcio riscontro delle medesime parti[142].

Come si vede, da un lato c'è la spinta a una maggiore dinamicità, e dall'altro quella all'ordinamento, alla moderazione.
Ma alcuni segnali d'ordine sono anche riscontrabili nel senso di una maggiore definizione del reale, ad esempio nel Giussani, che si dilunga, nel corso dell'opera, all'inserimento di cause e moventi, non più in coordinazione, ma secondo un vortice sintattico razionalizzante e consequenziale:

> l'accolse in casa ben volontieri perché lo conobbe bel parlatore (dilettandosi egli della lingua toscana), e anco perché era nativo di questo paese nostro, dove si vive sobriamente: perché i patroni mal volontieri pigliano in casa servitori che, nel mangiare e bere, gli possano consumare più robba di quella che vorrebbero, però se gli capitano servitori di natura sobria si reputano per molto aventurati[143],

e anche:

> perché questo cibo è freddo assai gli generava gran vento, in modo tale che gli bisognava sovente sborar coreggie più grosse del capo[144];

oppure gestendo il discorso secondo un processo di organizzazione estrema, separando i vari punti discussi, le differenze, le varie parti chiamate in causa, definendo di esse premesse e conseguenze, dando in tal modo la rappresentazione di una realtà tutta strutturata secondo una logica d'ordine, anche se poi questa tipologia particolare di ordine (le repubbliche) egli nei fatti lo contesti:

---

[141] Cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale Aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento* cit. p. 51
[142] M. Pellegrini, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Farroni, Genova 1639, cap. III, in *Trattatisti e narratori del Seicento* cit., p. 118.
[143] *Il Brancaleone*, p. 60.
[144] *Ivi*, p. 32.

> E dopo lungo contrasto fu ridotto il negozio a tre partiti. Il primo de' quali fu questo: che, come aveano fatto nel particolare del sole, mandassero dalli dottori per consultare anco quest'altro, riportarne l'opportuno rimedio. Questo non fu accettato [...]. Il secondo partito fu che si squadrasse tutto quello che si era fabbricato (era esso campanile edificato in forma quadra), e tondare l'edificio. Dal che ne sariano nate due cose: l'una, che la fabrica saria riuscita più vistosa di quella de i vicini; l'altra, che con la materia che si saria levata via si poteva fabricar in alto assai. Manco questo partito (se bene entrò in molti), fu accettato, perché non sapevano dove trovare i ferri afilati per far l'opera. Il terzo partito fu che, sì come pre far crescere gli arbori si suole porre del letame alla radice, così si poteva far l'istesso con il campanile, in modo tale che, con poco fastidio, l'ariano fatto cresere tanto in alto quanto avessero voluto. Non vi fu chi contraddicesse a questa invenzione, anzi la piacque a tutti, sì perché l'essecuzione era molto facile, e il rimedio gli pareva molto sicuro, sì ancora perché non aveano a spendere molti danari[145].

È nell'organizzazione delle forze contrastanti (da un lato il molteplice, dall'altro l'ordine) che è presente il compromesso tra caos e armonia, con tutte le conseguenze contraddittorie che esso comporta.

La cosa fondamentale rimane comunque quella di assolvere il Cielo, e la riconduzione del caos a un ambito soggettivo e interiore, appartenente alla percezione dell'uomo, apre la via alla polemica contro la società.

Questo nesso tra la limitatezza dell'uomo a percepire l'ordine e il disordine sociale è espresso meglio che altrove nella citazione, già riportata, di Giove e degli asini, contenuta nell'opera del Giussani.

La sua vuole essere un'opera di ammaestramento politico e morale, un'indicazione concreta degli errori da arginare e delle vie da percorrere. L'impianto argomentativo del *Brancaleone* in sintesi potrebbe allora essere così riassunto: l'uomo vive nel disordine perché non sa riprodurre l'ordine che il Creatore ha dato alla Natura, e non sa riprodurlo ovviamente perché non lo capisce. Ne consegue un ordinamento sociale non equilibrato e del tutto imperfetto.

L'unico modo per risolvere la questione è armarsi di santa pazienza, eliminare ogni sintomo di superbia e ritornare alla condizione naturale, prendendo come esempio l'ordine del Creato, che è un ordine gerarchico, in cui ognuno ha il suo posto e non ha altra pretesa che tenerselo ben stretto. La polemica contro determinati ordinamenti politico-sociali, come le repubbliche, non è

---

[145] *Ivi*, pp. 113-4.

nemmeno troppo velata, e il Giussani non si risparmia a darne un'immagine impietosa. Il contrasto è tutto condotto sulla linea Natura/Società:

> il vivere secondo le leggi della natura era cosa facile e piacevole, ma il vivere secondo le leggi dell'opinione è la dura e la più difficile cosa del mondo, per ché ella non ha termini, né mai si contenta[146].

La colpa dell'uomo è tutta nell'aver sovraccaricato l'esistenza naturale di norme, regolette, principi limitanti e contraddittori, senza peraltro essere riuscito a migliorare la propria condizione.
Così fa suo questo stesso discorso, Pietro Michiele nella novella I, 3[147]:

> In Venetia anticamente, molto più di quello che tra moderni si costuma, usavansi di far matrimoni molto disuguali, non nella condizione degli sposi, ma nell'età; onde bene spesso avveniva che al marito incominciavano a incanutire le chiome, quando appunto la moglie incominciava maggiormente a sentire gli stimoli del desiderio al maschile congiongimento. Non so se sia vero quello che dicono alcuni che ciò facessero perché pigliando l'huomo la moglie fanciulla poteva egli con maggior facilità avezzarla ad apprendere quei costumi che stimava più degni e migliori per lo governo della sua casa e per la compiacenza del suo animo. Credo bene che da questa disuguaglianza nascessero tutti quei peggiori inconvenienti[148].

E il più noto Brusoni, nella novella I, 19:

> Finalmente il risoluto genitor di Laureta, ch'ella divenisse moglie d'Ascanio (com'è costume di molti sciocchi padri che allora si stimano da qualche cosa, che tiranneggiano quella libera volontà degli animi de' propri figli, che viene loro lasciata illesa dall'istesso Dio)[149].

Ma non è tutto, perché lo scontro tra Cielo e Terra non poteva escludere il campo più metafisico, quello della Fortuna, trasformandosi, anche in questo caso, in una polemica interamente rivolta contro la Società.

---

[146] *Ivi*, p. 105.
[147] *Incogniti*, nov. I, 3, P. Michiele, pp. 13- 16: "Giolanda giovane, e bella servita amorosamente da Lambrone, e poscia maritata in Argondo di età matura, corrisponde all'amante, ma tradita da una serva è sorpresa dal Marito. Muore Lambrone, Argondo resta ferito dalla moglie, e Giolanda da se stessa si uccide".
[148] *Ivi*, p. 13.
[149] *Ivi*, nov. I, 19, p. 138.

Per ciò che concerne la gestione degli umani destini, la lotta si trasforma quasi in una guerra stellare.

Da un lato, la Provvidenza, la forza divina dall'agire pienamente morale, caratterizzato dal ripristino dell'equilibrio, e organizzato secondo una logica implacabile di Errore-Castigo; dall'altro, il caso, la sorte, la Fortuna senza regole, senza razionalità, che non segue altra logica che la propria, inconoscibile, probabilmente assente, e che non lascia scampo. E accanto a questa, e sua complice per tutto ciò che concerne l'infelicità degli uomini, gioca la logica sociale dell'onore, delle leggi sovrastrutturali che non hanno nulla a che fare con la natura, e che sono gestite da interessi biechi e tutti interni al mantenimento di un equilibrio fallace e disarmonico.

In molti autori, come Malespini, Bisaccioni e Loredan, l'intervento divino, quando viene annunciato, coincide quasi perfettamente con l'agire della Fortuna, tanto che quest'ultima può avere una doppia valenza, sia favorevole che sfavorevole, e non c'è, nei fatti, alcuna distinzione tra Provvidenza e Caso. Tanto la Fortuna può essere negativa, quanto può essere positiva, e non si dà un particolare significato morale al beneficio ricevuto né al danno subito. In effetti, si può affermare che l'intervento divino sia solo nominale, invocato dai personaggi, ma la situazione rimane tutta gestita dalla Fortuna.

A questo proposito, mi sembrano incontrovertibili le dichiarazioni di Loredan all'interno della terza delle *Amorose*[150] (corrispondente alla I, 1 degli Incogniti):

> Volle la Fortuna precipitarli con quella medesima facilità che gli haveva inalzati[151],

o quelle di Bisaccioni nella novella I, 5:

> così la fortuna in una parte spietata e in questa pietosa gli haveva accomodati[152].

In altri autori, Fortuna e intervento divino sono in opposizione, ma in quei casi la Fortuna rappresenta l'istintualità sensuale, o l'insieme delle interazioni umane (gli inganni, le guerre, l'invidia, il fraintendimento, gli errori nello scambio di lettere, etc.), per cui perde qualsiasi caratteristica metafisica ed è tutta inserita nel novero dell'autolesionismo umano. Si profila

---

[150] *Novelle Amorose*, nov. Terza, pp. 26- 35: "Tra gli incendii di una casa nascono gli amori di Lovanio verso Deodora, che non ingrata corrisponde all'amante, a cui per donarsi con maggior commodo, soffre volontaria che 'l marito, mentr'ella gode nel suo caro, si stringe al petto Gelasia, sua serva, la quale innamoratasi di Lovanio tradisce la padrona, che trasportata da gelosi furori, apre la strada ai propri, e agli altrui precipizi".

[151] *Ivi*, p. 32.

[152] *Incogniti*, nov. I, 5, p. 22.

allora una separazione tra Cielo e Terra, in cui il Cielo rimette ordine col suo intervento, lì dove l'uomo non riesce, ma soprattutto lì dove l'unico colpevole dell'infelicità e dell'ingiustizia è proprio l'essere umano. Sono i casi in cui diviene palese il trionfo della divina Provvidenza, per citare il noto affresco del 1639 a opera di Pietro da Cortona.
Mi viene in mente la novella I, 25 di Pallavicino, in cui Euridea cade nell'inganno del sogno, e si ostina poi a rimanere in un errore, così definito dal povero Niarpe:

> la fortuna s'è compiaciuta d'ingannar voi, e tradire me stesso[153].

E dal momento che a nulla valgono le giustificazioni che il giovane porta alla sua amata, né la disperazione che le mostra, segno evidente di un'innocenza un po' imbranata, ecco che interviene direttamente il Cielo:

> Compassionò finalmente il Cielo i di lui tormenti, somministrando occasione, e modo di far palese la candidezza invariabile de i suoi affetti[154].

Sono innumerevoli gli interventi divini, e non si fa altro che ricordare che tali interventi agiscono a favore degli innocenti, e a sfavore dei colpevoli. È chiaramente una logica tutta morale, perché nella maggior parte dei casi, si profila come colpa l'eccesso sensuale, la mancanza di moderazione nel gestire i propri impulsi, il lasciarsi trascinare da passioni troppo violente. In quest'ottica tutta moralizzante, cioè volta a ristabilire il corretto comportamento, l'intervento riequilibratore deve necessariamente basarsi su una consequenzialità logica che definisca l'errore e lo faccia poi seguire dalla punizione. É la legge dell'Errore-Castigo su accennata.
Questo principio consequenziale è esposto un po' da tutti e per tutto il Seicento. Lo si ritrova anche in quel capolavoro che è l'*Istoria della Compagnia di Gesù* di Bartoli[155] del 1660, nei libri dedicati a "Il Giappone", nelle pagine in cui si narra del divino castigo giusto per mezzo di un catastrofico terremoto abbattutosi sull'impero nipponico, per punire la superbia blasfema dell'imperatore Taicosama. Si può poi aggiungere che proprio su questo principio sia organizzata la Provvidenza manzoniana dei *Promessi Sposi*, opera che, pur essendo di due secoli dopo, riesce a riproporre la stessa percezione del divino riscontrabile nei personaggi

[153] *Ivi*, nov. I, 25, p. 179.
[154] *Ivi*, p. 181.
[155] D. Bartoli, *Il Giappone. Istoria della Compagnia di Gesù*, Nella Stamperia d'Ignatio De' Lazzeri, Roma 1660, cap. II, 43.

novellistici del secolo XVII. Oppure in ogni presentazione, dedica, introduzione, lettera prefattiva di qualsiasi libro pubblicato nel secolo XVII e che riguardasse la trattazione di vicende umane.

Nel caso specifico dei nostri autori, è ricordato che, sebbene nelle novelle siano a volte presenti scene atroci, crudeli, amori sensuali, violenti, passioni incontrollate e quant'altro di minimamente immorale, a ogni eccesso è fatto seguire il giusto castigo, cosa che nei fatti non sempre è realmente riscontrabile. Ma si sa che queste dichiarazioni erano a uso e consumo della Congregazione dell'Indice, e non necessariamente sentite.

Giusto per dare un esempio di questo fiorire di giustificazioni, cito qui la lettera *Al Lettore* della prima edizione delle *Novelle Amorose degli Incogniti* del 1642[156]:

> Tanto più dovran le presenti Novelle riuscirti grate, e lodevoli, quanto che in loro havrai uno specchio che ti servirà per corregere i mancamenti dell'anima, e se'l titolo d'Amorose ti potesse sospender il crederlo; sappi, che più le sceleragini castigate, che le leggi intimate danno precetti di ben vivere. Sentirai passar poche colpe senza la dovuta pena, e non troverai pena, che non sia giustamente applicata per antidotto ad Amore[157].

Proposito poi chiaramente smentito da novelle come quelle di Campeggi (I, 23 e I, 24[158]), o di Carmeni (I, 29[159]), solo per citarne alcune.

E ancora, ecco cosa dichiara Francesco Pona nella Terza edizione della sua *Lucerna* (1627):

> Quanto poi al costume, s'io ho proposto adulterii o altri più impuri amori, osservi chi legge che dove termina l'enormità del delitto, ivi fo io principiare l'attrocità del castigo[160].

E sebbene in questo caso la dichiarazione sia veritiera per la maggior parte delle vicende narrate, ci sono però dei casi in cui qualcosa non torna. Tuttavia prima di affrontare direttamente il problema della logica Errore-Castigo nella *Lucerna*, è bene che mi produca in due considerazioni sull'autore.

---

[156] L'edizione consultata è *Novelle Amorose de' signori Academici Incogniti dell'illustrissima Città di Venezia*, Belpieri, Cremona 1642.

[157] *Ivi*, pp. 8- 9.

[158] *Incogniti*, nov. I, 24, A. Campeggi, pp. 172- 75: "Mostrandosi inconsolabile una femina per la morte del marito, non solo cede alle consolazioni, e tentativi amorosi d'un soldato, ma permette che 'l corpo dell'estinto consorte sia appeso ad un patibolo".

[159] *Ivi*, nov. I, 29, F. Carmeni, pp. 223- 232: "Elpinda s'elegge il morire di precipitio, per non perdere la Virginità".

[160] *La Lucerna*, p. 4.

Innanzitutto, dell'intero discorso premesso all'opera, Pona si è concentrato principalmente sulla parte in cui affermava che avrebbe usato le "attrocità". Ed è innegabile che su quelle non si è risparmiato.

Con il suo riconosciuto e sempre presente buonumore, ogni tre pagine Francesco Pona riporta un morto ammazzato, uno squartamento, un pazzo delirante regicida, una pulce schiacciata dalle morbide e sensuali carni di una donna, un bambino sbattuto con la testa contro il muro e altre infinite morti e tragedie, volte a ripulire la razza umana dalla feccia immorale che si lascia trascinare dagli impulsi incontrollati dell'eccesso. Insomma, Pona nella *Lucerna* fa una strage. È un maniaco, le cui vittime sono quasi sempre fanciulle appena sbocciate all'amore, e attraversate dai primi istinti sessuali. Non c'è pietà per nessuna: morte e distruzione si abbattono su tutte.

La seconda considerazione riguarda il suo posto all'interno della letteratura italiana. Infatti all'interno degli studi di questa, si guarda a Francesco Pona con un irrispettosa noncuranza: lo si cita superficialmente solo quando si tratta di parlare della novella del Seicento, e qui e lì quando si parla del romanzo. Ora, calcolando che del Seicento italiano non parla quasi nessuno, e meno che niente della novella, Francesco Pona è per lo più conosciuto solo dagli specialisti, e dai più masochisti lettori di anticaglie libresche. Ma, a dirla tutta, è un vero peccato, perché questo è un autore che ha commesso il solo errore (per dirla banalmente) di essere nato nel periodo e nel paese sbagliato. Se infatti fosse nato in quegli stessi anni in Inghilterra, o in Spagna, o ancora meglio in Francia al tempo dei grandi tragici, staremo ancora qui a cercare di catalogare l'immensa bibliografia a lui dedicata, e invece essendo nato in Italia e alla fine del Cinquecento, si trova a scontare il generale giudizio di decadenza culturale che appartiene a tutto il secolo, e in particolare alla novellistica. Giudizio peraltro sacrosanto e pienamente condiviso dal sottoscritto per quanto concerne *Il Fuggilozio* di Tommaso Costo.

Detto questo, il buon Francesco Pona si profila come uno di quelli in cui più si riscontra la consequenzialità equilibratrice di carattere morale.

La *Lucerna* è stata più volte inserita in quelle opere che richiamano più vivamente una concezione caotica dell'universo. Si prendono a pretesto di questa interpretazione le continue e reiterate dichiarazioni da parte dell'anima-lucerna sulla mancanza d'ordine delle sue reincarnazioni e sul fatto che non si capisce la logica che gestisce il passaggio da un corpo all'altro. D'altra parte, l'anima lucerna ripete in più episodi che "la sorte *l'*incarcerò"[161] in questo o in quel corpo, lasciando implicitamente intendere che l'unica forza a regolazione di quelle

[161] *Ivi*, p. 14.

trasmigrazioni fosse il caso, oppure quando, in riferimento all'insieme delle sue reincarnazioni, dichiara:

> non voglio obligarmi all'ordine de' successi, né prender ad abbracciarli tutti col mio parlare; perché quello sarebbe un voler riformare il caos e questo più tosto una noiosa speculazione[162].

Il caos dunque.
Ma di contro a questo, la stessa anima-lucerna parla della "porzione di quel fuoco che risplende là su nel convesso de' cieli: che per ciò con celeste providenza sa e può le cose, quantunque a venire molto lontane, antivedere e conoscere"[163], riconoscendo da un lato la presenza di una celeste provvidenza, e dunque di un principio regolatore, e allo stesso tempo affermando la sussistenza di un ordine universale, dal momento che è possibile "antivedere e conoscere" quanto accadrà.
Inoltre, analizzando il modo con cui le varie reincarnazioni sono tra loro collegate è riscontrabile un nesso nel passaggio dall'una all'altra, e soprattutto una causalità, in alcuni casi diretta in altri inversa, tra caratterizzazione del personaggio e morte che a questo è dedicata.
Ad esempio, il primo corpo che la l'anima "informa" (nel senso di "prendere forma") è quello di una fierissima leonessa[164],

> sotto i cui velli più fere e più uomini lacerai che non si contano foglie in bosco[165],

e che altrettanto atrocemente morirà:

> fui da uno spaventevole dragone in sanguinosa battaglia lacerata e uccisa[166].

Per cui colei che uccideva, lacerando, è uccisa lacerata. C'è dunque un contrappasso per analogia.
Ma non è tutto, perché la seconda reincarnazione la vede animare una bellissima ninfa[167], il cui legame con la leonessa fierissima è sottolineato, per opposizione, dall'anima stessa che così si esprime:

---

[162] *Ivi*, p. 13.
[163] *Ivi*, p. 9.
[164] *Ivi*, Sera Prima, p. 14.
[165] *Ivi*, p. 14.
[166] *Ibidem.*

> Altretanto molle poi e piacevole fu la mia forma susseguente, quanto la prima fiera e orribile[168].

La bellissima fanciulla è così caratterizzata:

> ne' primi anni così dedita agli affetti amorosi che nel più verde fiore dell'età mia, perché non bastarono vezzi e bellezze ad allettare leggiadrissimo giovinetto, caddi finalmente in odio a me stessa, e senza intervalli con amorosa febre affliggendomi, venni a sciorre quest'anima da quelle membra nelle quali, per i contesi diletti, provava un inferno di miserabili ardori[169].

Mi sembra chiaro il nesso, anche in questo caso per analogia, tra la ninfa dedita agli amori, e la morte per amore.

In due reincarnazioni sono dunque riscontrabili legami per analogia tra peculiarità del personaggio e morte dello stesso, e per opposizione nel passaggio da un corpo al successivo.

Tra la seconda e la terza reincarnazione non è rinvenibile alcun rapporto logico, entrando l'anima nel corpo di Silla[170], che nulla c'entra con la ninfa. Questa assenza non è però un problema, perché è possibile che i nessi fossero costruiti dall'autore seguendo un ordine binario, cioè di due a due[171]. E infatti è così, perché la quarta reincarnazione riguarda una delle pulci che hanno divorato Silla, dunque nesso per contrapposizione.

Inoltre la morte del dittatore romano, caratterizzato come crudele, dissoluto e esaltato dai fasti, per bocca dell'anima, dichiara:

> E veramente poco stette a seguire la morte mia, la quale per esser misero contraposto de' fasti che pur dianzi ti raccontai non posso senza grave ribrezzo rammemorare[172].

Il "misero contraposto" di una vita vissuta nei fasti e nelle "dissolutezze di conviti e di meretrici"[173] si concretizzerà nella comparsa di una moltitudine di pulci a rodergli le carni e le

---

[167] *Ivi*, Sera Prima, p. 14.
[168] *Ivi*, p. 14.
[169] *Ibidem.*
[170] *La Lucerna*, Sera Prima, pp. 15-18.
[171] Disposizione binaria, la cui frequenza di utilizzo peraltro è già stata riscontrata, a mio parere non sempre con successo, per ciò che concerne le novelle degli Incogniti, da B. Porcelli, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di «dispositio» barocca*, in *Struttura e Lingua.* cit., pp. 396- 433.
[172] *La Lucerna*, p. 17.
[173] *Ibidem.*

viscere, “onde ogni veste, il bagno, la mensa, il cibo da largo esercito di quella sordidezza si vedeva inondare”[174], che mi sembra sia di chiara opposizione: fasti/sordidezze.
La reincarnazione successiva presenta ancora un contrappasso per contrasto, dal momento che la pulce di cui l'anima vive l'esistenza, avrà ancora l'identità di Silla, e manterrà di quello gli istinti e la caratterizzazione, stavolta però più approfondita sul piano sensuale, tanto che la pulce verrà schiacciata dalle candide carni di Valeria, moglie del dittatore.
Quattro reincarnazioni dunque e quattro nessi logici, all'interno dei quali è rinvenibile una consequenzialità di tipo razionale, soprattutto nelle ultime due, in cui è chiarissimo il rapporto di Errore-Castigo.
Con l'avanzare degli episodi i rapporti tra le reincarnazioni si fanno più ardui da riscontrare, ma sussiste la logica di legame tra comportamento immorale e punizione conseguente, e inoltre si ripete continuamente lo stessa schema diegetico: a) l'anima informa una giovane donna; b) la giovane donna non controlla i sensi, lasciandosi trascinare da quelli; c) la giovane donna muore.
E già questo basterebbe a includere Pona tra quelli che percepiscono un ordine metafisico e provvidenziale nel mondo.
Tuttavia arrivati alla novella della figlia di Smiter si verifica qualcosa di strano.
Ma proseguo con ordine. Innanzitutto prima di questo episodio, l'anima racconta di essersi reincarnata in un topo e Pona coglie l'occasione per lanciare la prima stoccata alla società.
Eureta, lo studente proprietario della lucerna-anima, esclama:

> Oh quante segrete cose veder dovesti in tal forma, per esser d'animal famigliare che osserva e non è osservato![175],

al che l'anima risponde:

> Non è materia da entrarci: ei sarebbe uno abisso. […] Basti dirti che vidi vergini meretrici, vedove maritate, vecchi fanciulli, ricchi falliti, poveri facultosi, ciechi con occhi d'Argo, Arghi ciechi, innocenti tradimenti, innocenze traditrici, e di quelle meraviglie insomma che ad un occhio che tutto osserva e a cui nulla si vieta vedere in ogni tempo e in ogni luogo possono esser palesi[176];

il commento successivo di Eureta non lascia dubbi:

---

[174] *Ibidem*.
[175] *La Lucerna*, p. 28.
[176] *Ibidem*.

> Non mi dire, ch'io ti credo più di quello che mi accenni, poiché le corti, i consigli, i palagi, le stanze più segrete non si tengono chiuse a topi[177].

L'episodio del topo, nonostante sia solo accennato e si limiti alle poche righe che ho citato, segnala uno scarto: fino a quel momento la narrazione non aveva contemplato alcun riferimento che si allontanasse da una generica critica morale. Il tutto rimaneva nel chiuso di una logica moralizzante che rifiutava l'eccesso, punendolo atrocemente. L'introdurre all'interno dell'opera una così chiara polemica sulla società dell'apparenza e sulla falsità dei rapporti umani porta il discorso alla contemporaneità e apre a una ancora leggera polemica sociale.
Con la vicenda della figlia di Smiter ci si rende invece conto che la tematica sociale non sarà più secondaria e probabilmente andrà a integrare quella morale.
Sintetizzo velocemente la vicenda.
Smiter è un mercante che ha sempre desiderato un figlio maschio su cui fondare una discendenza nobilissima. Gli nasce però una figlia femmina. Nonostante egli non sia contento, cresce la figlia insegnandole l'arte della mercatura, gli studi e "tutte quelle virtù che possono illustrare non solo femina singolare, ma segnalatissimo uomo"[178], dopodiché per interesse la concede in sposa a un anziano avvocato. L'avvocato però non può soddisfare le esigenze sensuali e naturali che infiammano una fanciulla appena adolescente. La giovane resiste, fa di tutto per non tradire il marito, ma alla fine, vinta dall'insoddisfazione e dalla passione, si trova un amante, giovane e bello come lei. Il vecchio avvocato se ne accorge, ne parla con Smiter, e in nome dell'onore e della rispettabilità della famiglia, causano la morte della ragazza, facendo sembrare l'accaduto un triste incidente.
Anche solo dalla sintesi, ci si accorge che qualcosa non funziona, qualcosa a livello di forza equilibratrice non ha funzionato. Oltretutto è continuamente ribadito dall'anima che la sua era una passione naturale e che non c'era nulla di male nel suo voler soddisfare delle esigenze umane e riconosciute. E ancora nella stessa direzione giustificatoria, a morte avvenuta, l'anima così commenta l'omicidio:

---

[177] *Ivi*, p. 29.
[178] *Ivi*, p. 30.

> Non mancavano a me, Eureta, nelle case paterne nutrimenti e vestiti, perché avessi altronde a cercarli. Lascia giovinetta il seno e i vezzi de' genitori per trovar vezzi e seno più caro presso l'amante consorte, non per languire tra piume vedove e sconsolate[179].

Insomma, Pona fa di tutto per far sì che il lettore consideri la morte della figlia di Smiter come un'ingiustizia immeritata. E nonostante poi Eureta cerchi di riequilibrare il discorso, giudicando giusto l'omicidio secondo i principi d'onore, ci si rende conto che la voce dell'autore è quella dell'anima-lucerna.

Ma allora, se la figlia di Smiter era innocente, perché Pona permette che muoia? O meglio, perché non interviene quella consequenzialità equilibratrice che finora aveva gestito il livello morale dell'opera, punendo i colpevoli e salvando gli innocenti?

Inoltre, dal momento che lo schema consequenziale salta, è lecito chiedersi se quello poniano sia realmente un mondo ordinato, o se invece, diversamente da quanto si è detto finora, non ci si trovi di fronte a un cosmo in cui ogni cosa avviene casualmente, e le vite dei personaggi sono gestite dalla sorte, dalla fortuna, o da qualsiasi altra forza irrazionale o indifferente all'uomo.

È possibile azzardare una risposta riconducendo l'episodio di Smiter all'interno del contrasto Natura-Società, tipico di coloro che, come Giussani o Pallavicino, equilibrano le spinte caotiche di origine sociale con tendenze ordinatrici.

Infatti, a meno di non giudicare *La Lucerna* un'opera in sé contraddittoria, il cui autore ha inserito episodi a casaccio, senza considerare il precedente col successivo, la logica Errore-Castigo continua a reggere lo sviluppo narrativo delle vicende, tuttavia essa finora è intervenuta in funzione esclusivamente punitiva. Riconosce l'errore e lo punisce: chi muore ha la colpa di aver avuto un comportamento immorale o di non esser riuscito a moderare gli impulsi naturali.

Si capisce che non è questo il caso della figlia di Smiter, i cui istinti risultavano estremi, eccessivi, solo perché costretti alla frustrazione continua di non essere gratificati. La natura della giovane era stata rinchiusa nei vincoli matrimoniali, ma senza che ad essa potesse essere concessa soddisfazione. Qui non si tratta di eccessi che si spingono oltre il limite naturale, ma di impulsi repressi, annullati dall'esterno, al principio del loro esprimersi. Le esigenze naturali si trovavano così recluse da limiti di tipo sociale, peggio ancora di tipo etico-sociale (l'onore).

Ora, se si considera la vicenda dal punto di vista dell'onore e della società, una logica consequenziale è presente: la fanciulla tradisce il marito, macchia la rispettabilità della famiglia,

---

[179] *Ivi*, p. 36.

e dunque va punita. A grandi linee, sembra uno schema logico a chiave punitiva come quello morale: chi macchia l'onore, paga.

Tuttavia questa consequenzialità di tipo sociale non coincide con quella di tipo morale-naturale, e in effetti risulta abbastanza chiaro che l'Errore-Castigo che ha funzionato finora è alternativo all'Errore-Castigo che ha gestito questa vicenda, tanto che secondo la logica sociale a sbagliare è stata la fanciulla, mentre secondo la logica morale, l'errore è quello del padre e del marito.

Nel far risultare vincente lo schema di riequilibrio sociale, ma connotandolo in senso negativo, Pona marca una distanza tra Società e Natura, che va tutta in favore della seconda, lì dove la prima viene invece caratterizzata come repressiva e non adatta nemmeno alla felicità degli stessi esseri umani. In questo senso allora la fine tragica, che è sempre espressione di caos e di mancanza d'ordine, è imputata proprio alle istanze di tipo sociale, qui giudicate frustranti e superflue.

La spinta armonizzante sta proprio in questo: nel mostrare ancora una volta che non è la natura a mancare di logica e armonia, ma l'uomo e il complesso di norme che egli ha creato. L'opposizione tra legge naturale e legge sociale va proprio in questa direzione, e il Cielo è ancora una volta assolto.

Su questo fronte, continuava ad aver ragione Giussani: non è il Creatore a dover essere corretto, ma le creature.

Non è più l'universale a rappresentare la crisi, ma il rapporto tra l'uomo e l'universale, e quello tra l'uomo e l'uomo, con la gestione stessa degli ordinamenti umani.

In autori come Francesco Pona, Brusoni e lo stesso Pallavicino, la caratterizzazione caotica del reale è tutta interna alla società. L'universo, il mondo non hanno colpa. La realtà per loro si divide in armonia celeste e disarmonia sociale. Sta all'uomo risolvere il problema.

II
OLINDA, OLINDO, MIRILDA

L'uomo è un'invenzione
di cui l'archeologia del nostro pensiero
mostra agevolmente la data recente.
E forse la fine prossima.
Michel Foucault, *Le parole e le cose*.

Suppongo che i nomi di Olinda, Olindo e Mirilda non dicano molto a nessuno. Certamente non si tratta di Astolfo che con l'ippogrifo va sulla luna, di Andreuccio da Perugia, o di Ser Cepparello-Ciappelletto, al nome dei quali chiunque abbia un minimo di cognizione letteraria riuscirebbe a individuare l'opera di riferimento, o addirittura l'autore.
In un certo senso, dire Amleto è dire Shakespeare, ma dire Olinda de' Rossi? A chi e a cosa rimanda?
Probabilmente nemmeno gli specialisti saprebbero rispondere al quesito, così d'impatto. Un minimo di concentrazione, un'occhiatina agli appunti, alle note potrebbe forse aiutare, ma non ne sarei poi così sicuro. E si consideri che ho qui scelto tre nomi abbastanza comuni, tre nomi riscontrabili in più di un caso nella produzione letteraria del Seicento, tre nomi di cui almeno due sono sicuramente ancora oggi in uso, Olinda e Olindo, e forse il secondo in misura maggiore che il primo. Non nego che sull'uso di Mirilda anch'io abbia i miei dubbi, ma allo stato delle mie conoscenze onomastiche (che comunque non sono specialistiche) non mi risulta sia ancora attuale. Nonostante tutto, come si vedrà, ha un senso porre Olinda accanto a Olindo e di conseguenza accanto a Mirilda. Diciamo che se singolarmente questo o quel nome possono risultare estremamente generici e astrusi, disposti invece l'uno accanto all'altro dovrebbero richiamare alla memoria qualcosa di più definito, o definibile, ovviamente almeno per quei secentisti che si sono occupati di novellistica, sempre che ce ne siano ancora.
Di questo passo, al modo di Don Abbondio potremo continuare a chiederci: “Olindo (o Olinda, o Mirilda) chi è costui?”, e non se ne uscirebbe.
Quando si tratta di parlare di sconosciuti passa in men che non si dica la voglia e la fantasia. In molti casi poi si tratta di illustri sconosciuti, in altri nemmeno di illustri. Il caso di Olinda, Olindo e Mirilda è sicuramente quest'ultimo. E chiarisco immediatamente che si riuscirebbe a

vivere beatamente anche senza saperne nulla, come peraltro ho fatto io fino a poco tempo fa, o chiunque altro si sia occupato nella propria esistenza di argomenti ben più pregnanti, ben più seri. E non che la letteratura sia cosa poco seria, tutt'altro, e anzi va trattata col massimo della serietà, senza mai dimenticare però che si tratta di letteratura appunto, cioè di un gioco, di una rappresentazione ricostruita del reale.

Chi si occupa del Seicento, e soprattutto della novella del Seicento tutto questo lo sa, e se non lo sa lo impara presto, anche perché la maggior parte delle volte si ritrova a parlare di cose che solo lui conosce, testi che solo lui ha letto, e insomma alla fine il mondo un po' lo rifiuta, e gli altri ti trattano come una specie di ossessionato appestato. Niente a che vedere col trattamento riservato ai boccaccisti, a chi si occupa del *Decameron*, o a chi ha speso la propria fatica allo studio della *Commedia* dantesca. C'è una chiara classifica, una gerarchia di decenza, me ne rendo conto, si tratta di una questione di dignità: è chiaramente più degno, più utile, più presentabile uno che si occupa di Dante di uno che si occupa di Brignole Sale. Probabilmente è anche più bello esteticamente quello che si occupa di Dante.

Il secentista di fronte a questa vivacità intellettuale, di fronte all'estrema competenza del trattatore di Dante non può che rassegnarsi col tempo al proprio destino di solitudine. Rimane nell'angolo, al buio, seduto da solo e, così come i personaggi delle novelle che non smette di leggere, aspetta, osserva, cospira, fin quando non ha un sussulto di dignità, fin quando non può anch'egli gonfiarsi di ambizione, potendo finalmente ostentare, lui solo e solo lui, la conoscenza atta a rivelare chi siano finalmente Olinda, Olindo e Mirilda. Il mondo pende dalle sue labbra: solo in quell'istante egli detiene il potere. Un potere che, a conti fatti, è ben poca cosa. È allora abbastanza normale che in quelle rare occasioni, la suspence vada mantenuta il più possibile e le luci si soffermino ancora un pochettino su di lui. D'altra parte i misteri non vanno svelati subito, bisogna arrovellarcisi un po' su, come con le piramidi e gli Ufo.

Inoltre, tralasciando per un attimo gli effimeri piaceri del secentista, c'è da dire che i novellatori del Seicento non è che facessero poi questo grande sforzo affinché i propri personaggi passassero alla storia, o fossero per lo meno ben identificabili. I nomi con cui battezzavano i protagonisti delle loro intricate e convulse vicende si caratterizzano per la loro intrinseca e peculiare proprietà di non essere affatto memorabili. Sono quanto di più complicato si possa incontrare alla lettura.

Ad esempio, chi potrebbe mai districarsi nelle vicende di uno che si chiama Niarpe[180]? Per non parlare dei vari Moralbo o Cloricia[181], o Irlando[182], o Armigella[183].

La prima operazione che dovevano compiere questi raffinati scrittori doveva senz'altro essere quella di scegliere un nome il più possibile astruso e difficile da pronunciare.

Il Pomo chiama il protagonista della sua I, 17 nientepopodimeno che Agisulfo, con questo suo ripiegarsi su un aggrovigliamento di palatali e sibilanti sorde sonore; Carmeni in I, 29 si lancia in due meraviglie onomastiche, Elpinda e Antirno; il Belli, del resto completamente ininfluente su qualsivoglia argomento, narra la storia di Filandro e Lirinda in I, 14, e di Gesmina in I, 15[184].

Tra i nomi impossibili poi, il più gettonato sembra essere Alminda, scelto sia da Francesco Pona[185] e da Rocchi in I, 10[186]. Lo stesso Pona arriva a intitolare il suo romanzo *Ormondo*, e nella *Lucerna* usa la variante femminile, Ormonda, che uno per non perdere il filo durante la lettura non può esimersi almeno una volta dal pronunciarlo come Armando, tanto per ricollegarlo a un suono familiare.

Ma la lista potrebbe essere ancora lunghissima: compaiono infatti qui e là Tesimiro[187], Gelinda[188], Fiordaura[189], Epolio[190], Eurilla[191], Alvida[192], etc.

E che dire poi dei vari anonimi? Dopo il realismo boccacciano ci si aspetterebbe di ritrovare nella novellistica successiva, che necessariamente non può fare a meno dell'esempio

---

[180] *Incogniti*, nov. I, 25.

[181] *Ivi*, nov. I, 11, G. B. Moroni, pp. 78- 80: "La crudeltà di Cloricia in un ballo si muta in affetto amoroso verso l'amante Moralbo, che invitato va per goderla, ma inavertentemente da lui promossi in lei furori di gelosia, ella tenta d'ucciderlo, e poscia ferisce se stessa a morte, onde succede, ch'ella gli dienti moglie".

[182] *Ivi*, nov. I, 26.

[183] *Ormondo*, nov. I, pp. 340-353.

[184] *Incogniti*, nov. I, 15, F. Belli, pp. 103- 5: "L'amicizia fra Fiorillo e Leonindo degenera in amore fra quelli e Gesmina moglie di questi. Doppo essersi più volte amorosamente goduti, soprapresi da Leonindo, per improvvisa e astuta invenzione di Gelmina, sono liberati dal pericolo e che loro soprastava".

[185] *Ormondo*, nov. III.

[186] *Incogniti*, nov. I, 10, G. B. Rocchi, pp. 67- 77: "Invano s'affatica la nutrice di Clorisia vedova innamorata, perch'ella divenga moglie di Carminio giovinetto cavagliere, mentr'egli persuaso da Alminda sua diletta, ingannando le speranze di Clorisia, e l'avarizia del Padre, fugge, e da Alminda perseguitato, doppo varij sinistri incontri seco resta in nodo di matrimonio legato".

[187] *Ormondo*, nov. I.

[188] *Ibidem.*

[189] *Ibidem.*

[190] *Ivi*, nov. II, pp. 354-367.

[191] *Incogniti*, nov. I, 16, L. Motense, pp. 106- 116: "Eurilla amata e servita senza corrispondenza da Silvio vien maritata in Roleone, che con lo trasferirsi alla guerra abbandonata la moglie, cagiona in lei amorose inclinazioni verso Silvio,le quali, fermentate da Persilea favorevole all'amante degenerano in ardentissimo amore. Eurilla per levar l'occasione a maledici di mormorar de suoi affetti verso Silvio, l'amoglia a Gerecinda, ma poscia pentita non può non mostrarsi intepidita verso Roleone al suo ritorno, onde n ati in lui sospetti dela sua disonestà, fomentati da false relazioni, la precipita in un fiume. L'infelicissimo Silvio doppo qualche tempo trova moribonda sotto abito di pellegrino l'amata Eurilla, per lo dolore della cui morte divien pazzo".

[192] *Ivi*, nov. I, 12, G. B. Moroni, pp. 81-2: "Ricardo viene assicurato da Federico con guardia notturna nel godere Alvida di lui moglie, ma scoperto doppo qualche tempo l'inganno, resta morto Federico,e Riccardo sposa Alvida".

decameroniano, non dico il realismo spaziale e geografico di quello, ma almeno l'identificazione certa dei protagonisti delle trame narrate. E invece no.

Accanto a Gelinda, Clorimante e Agisulfo ruotano tutta una folla di non identificati, né identificabili. Personaggi senza alcuna rilevanza nominale, esseri che non hanno meritato nemmeno la fatica di essere chiamati con un nome, individui talmente reietti da essere dimenticati dall'anagrafe letteraria.

È questo il caso del Campeggi nella già citata novella della moglie infedele, o il Malipiero, alla cui I, 18[193] va la palma della novella più insipida della raccolta degli Incogniti. Novella, questo è bene ricordarlo, in cui la protagonista è anonima e definita per l'intera vicenda come l' "Infanta" o "la principessa", e la madre di questa, protagonista anch'essa, è chiamata costantemente la "Duchessa" o "la Madre", in cui l'unico essere vivente che abbia un minimo di caratterizzazione è un servo che si chiama Viglino, ma poi più avanti è scritto come Viglieno, per tornare poi a chiamarsi Viglino; novella in cui per creare l'anagramma di Venezia, l'autore non trova di meglio che Ziavene (che però nella rubrica corrispondente è riportato come Zianeve).

Ma quello che sull'anonimato li batte tutti è Giussani.

In tutto il *Brancaleone* agisce una ciurma di operai, ortolani, mercanti, villani, somari, asini, volpi e dottori che non hanno alcun nome, e che sono continuamente definiti come "un certo", "certi", "quel", etc. Lo stesso protagonista della vicenda è chiamato "asino sardo" e acquisisce un nome solo sul finale. Tutta questa non identificabilità comunque un po' di confusione la porta. E allora, per risolvere il problema, il buon Latrobio si lancia in parafrasi che non alleggeriscono minimamente il racconto, arrivando a identificare i personaggi per il carico trasportato o per la merce che mettono in vendita, tanto che due contadini arrivati in città per il mercato vengono definiti come "quello del cavallo", e "l'altro dei bovi", oppure per mezzo della professione: il rigattiere, il mercante di lana, i due usurai etc; o addirittura con aggettivi caratterizzanti, quali il "miglior dottore", l'uomo "semplice", "devoto", "avaro", fino a dover identificare tra i furbi "il più furbo", che pur spiccando sugli altri non è degno dell'attenzione anagrafica giussaniana.

Ci sono però delle eccezioni.

---

[193] *Incogniti*, nov. I, 18, F. Malipiero, pp. 124- 34: "La Duchessa di Belprato tratta con troppo severi rigori la principessa sua figlia, che per malinconia infermatasi, riceve rimedio al suo male da una ferita amorosa cagionatale nel cuore dal merito di un suo suddito figliuolo del Marchese di Monte ingemmato, ove si trasferisce la principessa con la Madre a risarcire i pregiudicij della sanità. Vuole la Duchessa maritar la figliuola, che per non mancar di fede all'amante, seco fugge, e doppo mille pericoli, e infortunij, fattasegli moglie, ricovranno sotto l'ombra della protezione d'un nobile di Ziavene".

Il *Brancaleone* presenta almeno tre casi (e non mi sembra di ricordarne altri) in cui l'autore si fa interamente sacerdote (cosa che peraltro era nella vita) e battezza un Accatabriga[194], un Zenobio Zuccabusa[195] e un Ceccolino[196]. Tutti e tre identificati, come si vede, con lo sprezzo sarcastico di quello che se ne tiene ben a distanza. D'altra parte, Ceccolino è un povero demente ingenuo, Zenobio Zuccabusa si caratterizza per il suo essere una testa vuota, e di Accatabriga si dice "perché andava cercando brighe e le facende per parere una persona di portata e di grandissimo valore e di quelli che sostentano il mondo con gl'omeri loro"[197]. Inoltre di questi tre c'è da sottolineare che solo Ceccolino è effettivamente il protagonista della trama narrata, mentre gli altri due, pur avendo ricevuto l'onore del battesimo, fanno la loro breve comparsa e poi spariscono senza più agire, o essere ricordati all'interno di una vicenda che ruota tutt'attorno ad altri individui e altre situazioni.

Nemmeno Francesco Pona va troppo leggero con l'uso degli anonimi. Nella continua e puntualmente organizzata strage che egli persegue nella *Lucerna*, in parecchi casi non si sa nemmeno il nome della poveretta a cui è destinata la triste fine. È il caso della figlia di Smiter ad esempio, o della fanciulla sedotta nell'episodio della promessa non mantenuta, o in quella della principessa persiana.

Questa perdita di connotati identificativi dovrà pur avere un senso. E così anche la scelta di nomi fastidiosi come Agisulfo.

La spiegazione più ovvia potrebbe essere che si tratta di nomi storici, nomi oggi in disuso, ma attuali nel Seicento e per nulla dissonanti col gusto di allora. Eppure gli autori di queste originali invenzioni onomastiche avevano tutti, eccetto Liberal Motense, dei nomi abbastanza normali: Pietro, Francesco, Carlo, Federico, Antonio, Celio (o Orazio: Malespini barava anche sul nome), Giovan Francesco, e così via. Ci si può fermare casomai su Ferrante, il nome di Pallavicino, e aspirare quella certa aria di anticaglie, ma in fin dei conti siamo sempre nel novero della pronunciabilità. Insomma niente a che vedere con i vari Clorimante[198], o Retalba[199].

---

[194] *Il Brancaleone*, p. 61.
[195] *Ivi*, p. 64.
[196] *Ivi*, p. 72.
[197] *Ivi*, p. 61.
[198] *Incogniti*, nov. I, 22.
[199] *Ivi*, nov. I, 8, G. Croce Bianca, pp. 54- 60: "Sollevato Clitoneo da un accidente impensato alla fortuna d'esser gradito da una Dama, con lo sottoporsi un nome finto, si sottrae da quei godimenti, e insieme da quelle sventure, nelle quali incontra quelli, di cui egli s'era usurpatoo il nome, e determinato il marito alla Dama il meritato castigo, è prevenuto dal Cielo con la di lei morte".

In alcuni casi certamente la scelta del nome è legata alle caratteristiche del personaggio, ed è ciò che accade per Eureta Misoscolo che significa "Inventore Nemico dell'Ozio", o per Pistofila[200], letteralmente "Amante della Fedeltà", entrambi nella *Lucerna*, oppure i già ricordati Accatabriga e Zuccabusa nel *Brancaleone*; e credo sia anche il caso dei nomi che tendono a creare una suggestione, caratterizzante alcuni aspetti del personaggio, come avviene in Fiordaura[201], Deadora[202], Lucidoro[203], Euridea[204], o Armidoro[205] per citarne alcuni.

Molti di questi suonano come vere e proprie assonanze ai nomi dei personaggi cavallereschi, Alminda, Erminia, Clorimante, Florinda, e non è detto che non siano stati creati o ripresi a esempio di quelli.

In sostanza, per ciò che riguarda le identificazioni nominali siamo lontanissimi dal riferimento alla realtà (anche quella a loro contemporanea) e abbastanza vicini a un'onomastica di chiara derivazione letteraria.

Celio Malespini su questo fronte rappresenta l'eccezione che conferma la regola, ma il suo è un chiaro caso di autore improvvisatosi letterato e che nulla sa quindi (e lo mostra) del fare letterario organizzato su livelli superiori a quello della mera fattualità. Per tutti gli altri invece i personaggi sono identificati, quando non sono anonimi, per mezzo di nomi non riscontrabili concretamente nella realtà, o per lo meno non tra i più diffusi, ma attraverso identificazioni di origini letterarie, che ne sottolineano la particolarità e in qualche modo ne evidenziano l'eccezionalità e la tipicità.

Si potrebbe affermare che già da questo particolare è abbastanza evidente un grado bassissimo di realismo letterario, fosse anche solo per ciò che concerne la mimesi onomastica, tuttavia quello del realismo è un argomento che affronterò più avanti. Per ora, mi limito a confermare l'origine tutta letteraria dei nomi, ricordando che almeno nel caso degli anonimi l'assenza dell'identificazione può avere significati altri, direttamente collegabili alla funzionalità che via via gli autori attribuiscono al loro comporre novellistico.

*

[200] *La Lucerna*, Sera Prima, pp. 25-27.
[201] *Ormondo*, nov. I.
[202] *Novelle Amorose*, nov. Terza.
[203] *Incogniti*, nov. I, 21.
[204] *Ivi*, nov. I, 25.
[205] *Ivi*, nov. I, 20, G. Brusoni, pp. 140-2: "Invitato una sera Armidoro ad entrare in una casa, si trova in pericolo della vita, dal quale liberato, incontra in un altro, ma valorosamente diffendendosi, serve poscia di mezano per felice aggiustamento di nozze tra Ricciardo e Lisetta Amanti".

In tutto questo, non ho ancora rivelato l'identità dei su citati Olinda, Olindo e Mirilda, e dal momento che i misteri portati troppo per le lunghe annoiano, credo sia bene dire che Olinda de' Rossi è la figlia di Odoardo, un ricco mercante di Verona, che Olindo è un soldato italiano che combatterà nelle file dell'esercito danese, a fianco del principe Alcindo di Danimarca, e infine che Mirilda è la sorella del Duca di Epoli. Inoltre tutti partecipano alle vicende narrate da Carlo Pona nella I, 27 degli Incogniti.

È abbastanza evidente che i tre personaggi appartengano a tre strati sociali distinti, a tre classi, se è possibile così definirle, diverse. Olinda, in quanto donna e in quanto figlia di un mercante, è certamente la rappresentante più umile, quella che, per quanto ricca, ricopre il ruolo più basso della scala sociale qui presentata; Olindo è un militare e, da quanto si capisce, appartiene a una famiglia non modesta, ma se anche così non fosse, il suo essere uomo e soldato in una società patriarcale e incentrata sull'uomo, lo pone su un piano superiore rispetto a quello di Olinda; in ultimo, sopra tutti c'è Mirilda, duchessa e poi regina di Danimarca.

Già così, tutti e tre offrono un panorama abbastanza vario della società dell'epoca. Quello che qui interessa è proprio questa varietà. Non è infatti superfluo che Carlo Pona abbia voluto rappresentare in maniera così differenziata ed eterogenea i protagonisti della sua novella, tanto che in altri autori troviamo per lo più un appiattimento o completamente verso l'alto o totalmente verso il basso.

Il primo caso è riscontrabile nella maggior parte delle novelle del Loredan o del Bisaccioni, tutte giocate su gentiluomini e gentildonne, in cui seppure compaiono esponenti di classe più umile non si può dire che abbiano un ruolo primario. Lo stesso, a grandi linee, si può dire di Francesco Pona, in cui, esclusi pochi casi ben identificabili, la sua *Lucerna* è un fiorire di principesse, regine, nobili gentildonne, dittatori o ninfe, per poi appiattirsi definitivamente sul regale con le novelle dell'*Ormondo*.

Un appiattimento verso il basso è invece quello del Giussani, il quale, quando non parla di asini, leoni, volpi o cani, narra le gesta di ortolani, contadini, villani imbecilli, spadari etc.

Più in generale, si può affermare che in gran parte della produzione novellistica sono personaggi non umili ad agire; in molti casi si tratta di appartenenti all'alta società, marchesi, duchi, gentiluomini vari, oppure a una borghesia medio-alta, come quella di Olinda appunto, o quella della famiglia Smiter. In altri casi, chi non è ricco e anzi, a ben vedere, deve vendere il pranzo per comprare la cena, come il caro poeta Agisulfo, riesce ad acquistar col tempo fortuna fino a divenire Re di Hibernia, e una sorte simile è riscontrabile anche per Ormonda, nel relativo episodio della *Lucerna*.

Insomma, se nel complesso prendendo l'intera produzione novellistica di fine Cinque e inzio Seicento si può parlare di società varia e presentata in tutti i suoi aspetti, presi singolarmente gli autori si mostrano abbastanza omogenei. Risultano allora interessanti quei casi in cui l'autore mostri una più vasta apertura alla differenziazione sociale, facendo interagire tra loro villani, servitori e nobili.

Il povero Malipiero a questo proposito ha qualcosa da dire, perché proprio nella novella che sopra è stata tanto bistrattata, egli inserisce solo personaggi di gran spicco in tutta la prima parte, per poi aprire la seconda parte a una commistione che vede servitori guidare con l'intelletto esponenti della nobiltà, principesse decadute divenire le spose dei più temibili corsari, e insomma nel suo piccolo anche il Malipiero ci mette del suo.

La molteplicità, rinvenibile pienamente nel mostrarsi e nel nascondersi della realtà, la varietà con cui essa si disperde in figure diverse per modi e aspetti, non sembra trovare allora riscontro nella scelta dei tipi che agiranno all'interno delle varie novelle. O meglio, una certa varietà è riconoscibile, ad esempio in autori come Brusoni, una vivacità diversificatrice di situazioni e ambienti nello stesso Carlo Pona, ma sembra maggiore la spinta a una omologazione verso l'alto degli eroi operanti in queste contorte trame novellistiche.

Tutt'altra situazione è ovviamente quella che presenta Malespini.

Nel suo *Ducento Novelle*, c'è un miscuglio delle più alte classi sociali con i più bassi e umili: gentiluomini che giocano e beffano servitori, commercianti che vengono trattenuti su barchette da briganti gentili, intellettuali che comprendono l'inganno ai loro danni dalle parole di guatteri brutti e puzzolenti, Granduchi che vengono presi a pedate da scenografi disperati, e insomma tutti interagiscono con tutti, e le novelle malespiniane risultano le più idonee a offrire un quadro totale della società secondo cinquecentesca e inizio secentesca.

Per quanto Carlo Pona possa presentare una duchessa poi regina, un soldato, e la figlia di un mercante non arriverà mai al grado di varietà raggiunto dal novelliere malespiniano. E a ben vedere nessuno dei novellieri del XVII secolo potrà eguagliare il risultato del *Ducento Novelle*, anche solo perché una tale confusione era difficilmente ripetibile. Ma è proprio in questa variegata umanità sociale e nel suo agire all'interno di un mondo sempre caotico e dinamico che il novelliere malespiniano può considerarsi un vero e proprio capolavoro.

Presentare l'alta società e la bassa in interazione continua, l'opporre alle azioni degli esponenti più nobili, quelle, poche novelle più avanti, del più bieco falsario, l'arrabattare alla meno peggio le vicende di un maestro di montagna, e poi l'omicidio dell'amante di Bianca Capello, è cosa

mai più riuscita dopo il *Ducento Novelle*, e prima riscontrabile, ma sublimata, solo nel *Decameron*.

Nella sua completa insipienza letteraria, il Malespini è riuscito lì dove nessun altro ha avuto fortuna. Il risultato nel suo caso è chiaramente casuale, ma innegabilmente superbo. Eppure, di fronte a tutto questo, il *Ducento Novelle* rimane ancora non degnato di una edizione moderna, mentre il *Fuggilozio* del Costo è stato inspiegabilmente ripubblicato recentemente dalla Salerno[206]. Misteri dell'editoria.

Ancora sui personaggi, credo sia interessante notare che la percentuale delle eroine donne e quella degli uomini si attesta su una media parità. Ovviamente anche in questo caso, ci sono autori che si occupano dell'uno o dell'altra in via esclusiva, come Francesco Pona ad esempio che si dedica principalmente alle donne, tanto che, nella sezione soggettiva della *Lucerna*, pochissimi sono i protagonisti maschili, lì dove la scena è pienamente invasa da donne di tutte le età e le bellezze.

La situazione contraria è invece presente nel *Brancaleone* di Giussani, nel quale compaiono solo due donne: la mamma dell'asino (e il fatto che sia un'asina già rende l'idea), e la protagonista della novella di Ceccolino. Per il resto domina la virilità in tutti i suoi aspetti, soprattutto quelli peggiori.

Negli autori più attenti agli argomenti di carattere sociale, l'elemento femminile acquisisce inoltre una maggiore importanza, per le tematiche continuamente trattate del matrimonio disuguale, e della monacazione coatta, tanto che nel Seicento mi sembra sia proprio l'apertura alla denuncia di queste pratiche, non sempre condivise, a permettere una centralità così forte del protagonismo muliebre, per lo più a finale tragico. E qui, come si diceva, Francesco Pona la fa da padrone.

Le vicende di queste novelle sono dunque attuate (o subite) da esponenti di classi per lo più medio-alte, e in maniera proporzionalmente divisa tra uomini e donne. La varietà di tipi umani e sociali non è così frequente, anche se in taluni casi singoli possono contarsi delle eccezioni, come nella novella di Carlo Pona da cui sono partito, e all'interno della quale interagiscono un soldato, una duchessa e la figlia di un mercante. E quanto detto sopra vale ovviamente anche dopo aver svelato che Olinda, Olindo e Mirilda, nel loro essere donne e uomini, duchessa, soldato o mercante, sono in realtà la stessa persona.

*

[206] Mi riferisco alla già citata edizione: T. Costo, *Il Fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Salerno Editrice, Roma 1998.

Se il reale è mutevole, o percepito come tale, mascherato, molteplice che sia, anche l'uomo che lo percorre deve farsi tale per potervi sopravvivere, per poter agire in esso, e avere dunque un atteggiamento dinamico, divenire egli stesso altrettanto indefinibile, coprire sé stesso di ambiguità, senza lasciare per il suo essere effettivo alcuna definizione che lo costringa a un ruolo o a una identità fisse.

L'uomo è lo specchio della realtà che lo circonda, da qui l'esigenza del travestimento, del mascheramento, origine e allo stesso tempo conseguenza di una identità instabile e sempre meno definita.

È questo il modo in cui agisce Olinda de' Rossi, travestitasi da uomo per accompagnare il padre alla Fiera di Anversa, e rimasta poi sotto le spoglie maschili per sopravvivere al rapimento dei briganti, e divenire poi Olindo, soldato e gentiluomo alla corte danese; e ancora, cercando sempre affannosamente di sfruttare la realtà a suo favore, decidere di tornare nelle vesti di una fanciulla, per poter finalmente sposare Alcindo, principe di Danimarca, scegliendo però di non riesumare la sua reale identità bensì, affrontando un ulteriore mascheramento, entrare definitivamente nei panni di Mirilda, sorella del defunto Olindo, duca di Epoli, poiché solo un titolo nobiliare le permetterebbe di diventare regina.

Olinda è quanto di più instabile nella novellistica del Seicento.

Se la novella di Lindori apre la molteplicità alla pratica dei travestimenti, presentando una donna sotto diversi e plurimi mascheramenti, tutti però ricondotti infine alla vera e unica identità, la I, 27 di Carlo Pona sfugge a qualsiasi ordinamento e l'identità di Olinda andrà persa per sempre, non verrà mai più ristabilita. Nessuno eccetto se stessa e la zia Felicita sapranno che Olindo è anche Olinda, e che la bellissima Mirilda era stata fino a poco tempo prima il defunto Olindo. Nemmeno il principe Alcindo, sposo della giovane, saprà mai la verità.

Solo così l'incanto delle trasformazioni potrà resistere e solo così quello stesso incanto potrà essere accettato all'interno del gioco sociale. Perché, a conti fatti, i travestimenti, le identità multiple e instabili hanno un legame profondissimo con la società, e con le regole che la ordinano.

In tutti gli autori sono presenti mascheramenti. Il travestimento è un topos letterario che arriva da lontano, e che solo a fine Cinquecento si riempie di un valore fortemente polemico nei confronti dell'ordine stabilito.

Travestimenti, inganni e finzioni sono presenti anche in de' Mori, o in Lorenzo Selva, ma solo dal Malespini in poi si percepisce una distanza tra ciò che si è e ciò che si vuole essere, una

distanza che è polemica, che è denuncia di uno stato di fatto, e che benché narrata giocosamente, con tono scherzoso, coperta dalla beffa ai danni di questo o quello, mantiene però la provocazione di offrire un'immagine di contrapposizione tra l'io e il mondo, di instabilità sociale, laddove la rigidità regolatoria tendeva a schematizzare ordini, classi, ruoli.
Il travestimento offre la possibilità di superare i limiti sociali imposti, attraversa gli schemi e apre una prima breccia all'interno della rigidità sociale. Quella stessa rigidità sociale che Giussani non smette mai di affermare come corretta, giusta, segno dell'armonia dell'opera di Dio, che va ristabilita:

> bisogna aver pazienza in questo mondo, contentandosi della tua sorte e dello stato nel quale t'ha posto il Creatore del mondo[207],

e ancora:

> se gli asini sono nati per lavorare e per portare la somma continuamente, perché stimiamo noi che si possa terminare, o mutare, lo stato e la condizione nostra?[208].

L'uomo deve accettare il proprio posto nel mondo, dunque. E già il doverlo ripetere e ricordare indica che quell'ordine sociale ideale a cui egli si richiama, nella fattualità non c'è, non è attuato. Quello proposto dal Giussani nel *Brancaleone* è un mondo statico, immobile, senza sbavature, che non coincide con la realtà, e allo stesso tempo deve però opporsi alla dinamicità e alla precarietà del mondo. Siamo di nuovo dunque all'interno di quelle tendenze d'ordine di cui si è parlato precedentemente. E del resto, potrei richiamare i tentativi, anch'essi già illustrati, in tutta Europa, di sistemare, di ordinare la società da parte della politica del tempo, dei teorici, di ricondurre il caos all'ordine di schemi siano essi medievali o semplicemente organizzati per mezzo di contestualizzazione geografica.
Quanto questo problema dell'identità sia connesso alla società può essere illustrato da un brano del Malespini, tratto dalla novella I, 51:

> un certo Napoletano che per ottenere un certo beneficio era seco [cioè con il genovese] […], quale essendo piacevolissimo e faceto, cantando diverse belle Napolitane, gentilmente gli tratteneva, e in così fatto modo si acquistò di ambedui la grazie e la benevolenza […]. Onde

---

[207] *Il Brancaleone*, p. 57.
[208] *Ivi*, p. 162-3.

> essendo lontani due miglia dalla città di Narni, là dove dovevano la notte albergare, avvicinatosi alle ceste, nelle quali essendo il Gentiluomo alquanto stanco, non guari dianzi vi si era ricoverato, gli disse: "Favoritemi, io vi prego, signora Caterina, che così ella aveva nome, poiché colà innanzi sono comparse in quelle due ceste due donne dal buon tempo, e da spendervi pochi quattrini […]. Onde io vedendo diligentemente, e considerando tutte queste azioni; ritrovandomi più di uno lupo affamato di mercanzia tale, volentieri io ne beccarei de' rimasugli loro. E perché io sono tutto cenci, si come vedete, senza cangiare cuoio, difficilmente mi riuscirebbe il pensiere mio, di goderla questa notte, se voi non mi prestiate alcuno de vestiti vostri, che io so che voi n'avete a dovizia […] ma se voi mi accomodarete di qualche veste, con la quale io possa comparire, o che corpacciata buona" […] Quando udirono preghiere simili, e proposte si pose fortemente a ridere. E non solo gli promisero di compiacerlo, ma vollero anco passare più là, dicendole la Signora: "Quando noi saremo usciti fuori dalle ceste, venirete nella camera nostra, che io aprirò una valige, e ne cavarò una veste lunga di raso incarnato, foderata di velluto verde o opera, e guarnita di passamani d'argento […] e noi vi chiameremo Don Lopes de Guzman de Silva, onorandovi fino al Cielo e esaltandovi[209].

Il passaggio del Napoletano da una situazione di degenza e umiltà a una più agiata ed elevata passa attraverso il cambio d'abito. Egli sostituisce i cenci con gli abiti da gentiluomo, perché altrimenti "senza cangiare cuoio difficilmente mi riuscirebbe il pensiere mio di goderla questa notte"[210].

Si tratta ovviamente di un gioco, di uno scherzo, che però ben evidenzia una disparità sociale che si intende superare, e che si palesa in senso formale: gli abiti. L'importanza dell'esteriorità in questo tipo di meccanismo è fondamentale e ne parlerò più avanti, per ora mi preme però sottolineare che il confronto tra ciò che il napoletano è in un primo momento e ciò che egli diventa subito dopo si colora di tutto un'insieme di dinamiche sociali, per cui, come si è visto, la Dama stessa, complice del trucco, dirà: "noi vi chiameremo Don Lopes de Guzman de Silva, onorandovi fino al Cielo e esaltandovi", e più avanti il compare del napoletano presenterà il finto Don Lopes come "personaggio grande spagnolo"[211].

Il cambio d'abito dà dunque il via a una serie di operazioni complementari, facendo sì che si modifichi il modo stesso con cui ci si rivolge all'uomo, e allo stesso tempo attuando un meccanismo per mezzo del quale è il travestito stesso che deve adoperarsi verso gli altri, coerentemente al suo nuovo stato. La giovinetta vittima della rappresentazione sarà ovviamente affascinata da questo nobile gentiluomo che le si rivolge in spagnolo:

---

[209] *Ducento Novelle* I, 51, pp. 135r- 136r.
[210] *Ivi*, p. 136r.
[211] *Ivi*, p. 136r.

> Vallame Dios, que es linda muchacha, yolgome della muncho – e rivoltosi poi verso i due amanti, soggiunse: - Que non parece Senores de tanto bueno encuentro[212].

L'attuazione di questi meccanismi è la conseguenza di un'esigenza di riconoscimento più ampia. La stessa esigenza, innanzitutto formale, ma caricata di altri significati, che si riscontra nella I, 27 di Carlo Pona, nel momento in cui Olinda ricostruisce per sé un passato coerente con il suo essere Olindo ed essere accettata a corte, e che in un secondo momento fa sua per ottenere la mano del principe di Danimarca:

> Ma che pro se l'avanzarsi in grado e in fortuna era perdita? Mentre i talenti aurei si convertivano in piombo di mortifera tristezza. Per esser Moglie d'Alcindo, bisognava prima esser Regina. Mancando la corona, tutto mancava. Signora de' popoli, era suddita a Gismondo, e per conseguenza ad Alcindo a cui non era lecito di abbassarsi verso lei: e dato ch'ella havesse a nche havuto un Regno, come potea fuori di sospetto d'impudica lungamente girato il Mondo, manifestarsi per Donna?[213].

È il riconoscimento sociale che le occorre per essere accettata pienamente dalla legge. Diventare Mirilda sarà per lei ottenere tale riconoscimento. E così, se Olindo era trattato come un fratello dal principe Alcindo, la duchessa Mirilda, sorella di Olindo, verrà invece accolta immediatamente come una possibile pretendente, nella quale solo lontanamente saranno ravvisabili i tratti del defunto duca.

> Era presente il principe Alcindo quando Mirilda s'inchinò al Re. Quale rimanesse nel veder Olindo in lei, e oltre Olindo, Venere e Amore, non è possibil descrivere. Ei si sentì riempire d'ossequio, di desio, di timore, e di qual altra passione possa destarsi nell'animo di chi ama[214].

Accettazione e riconoscimento. Questi i due elementi chiave del travestimento. C'è una chiara spinta verso il caos e il molteplice, che paradossalmente però mira a ristabilire a suo modo un ordine, un ordine altro ovviamente, più umano, più accettabile.
Inoltre, come ho già detto sopra, al cambiamento di identità deve corrispondere un coerente cambio di azioni, modalità, gesti, perché a ogni gruppo riconosciuto corrisponde uno schema di

---

[212] *Ibidem.*
[213] *Incogniti*, nov. I, 27, p. 213- 4.
[214] *Ivi*, p. 215.

comportamento preciso. Il caso di Don Lopes e di Olinda mostra chiaramente come la società vari la modalità di accoglienza e interazione a seconda del gruppo in cui l'interlocutore si pone. Questa dinamica risulta ancora più palese nella novella I, 22 di Cialdini, che narra i casi di Florinda e Clorimante, innamorati e nobili, ma costretti a fingersi fratello e sorella e a prendere gli abiti di poveri pellegrini a causa dell'ostilità delle famiglie.
Fuggiti insieme, i due arrivano in Sardegna e vengono accolti da un vecchio cavaliere che li metterà al suo servizio con mansioni amministrative.
Il declassamento è evidente, e altrettanto evidente sarà però il cambiamento di comportamento che il cavaliere e sua moglie attiveranno dopo aver scoperto la reale identità dei due giovani:

> Allettata da tante finzioni, si lasciò condurre al castello, in cui con generosa affabilità fu ricevuta dalla Padrona con accoglienze molto differenti da quelle, con che l'accolse la prima volta, quando la stimava povera pellegrina e di bassa condizione[215].

In questo caso si ha un passaggio dall'alto al basso, ma sono frequentissimi i casi in cui si attua la tendenza inversa, prospettata anche sullo schema di mascheramento DONNA-UOMO, che sebbene non influisca necessariamente sull'ordinamento sociale, in quanto non interagente sul sistema di strato economico, richiama comunque una eterogenità dei ruoli che le differenze sessuali ricoprivano all'interno della società. È sempre il più debole che assume i panni del più forte, e raramente viceversa. Se ciò non può indicare la presenza di una cosciente spinta sociale verso l'alto, per lo meno denuncerà un'instabilità dell'ordine-sistema in atto, e dunque una tendenza alla riformulazione degli assetti che non esclude nessun livello sociale.

*

Questo costante richiamo a identità diverse mi sembra possa fornire anche altri spunti di analisi.
Il cambiamento continuo di identità implica, nel suo stesso profilarsi di volta in volta, la perdita delle connotazioni personali più caratteristiche, e con esse l'affievolirsi del senso di appartenenza: ogni identità specifica produce necessariamente la coscienza di appartenere a una più ampia identità collettiva, secondo il principio di inclusione dell'uguale ed esclusione del diverso, inteso qui in senso sociale. Ora, la dinamica che vede la ripetuta modifica dell'identità segnala un'alterazione dei meccanismi di inclusione ed esclusione, e provoca una

[215] *Ivi*, nov. I, 22, p. 166.

precarizzazione del sé a seconda del contesto e del travestimento, conducendo così a una situazione di confusione e smarrimento.

In sostanza, la percezione dell'assenza di un ordine finisce per condizionare la consapevolezza di appartenere a un posto specifico all'interno della società. Ne consegue una dispersione dei tratti peculiari, distintivi di ogni gruppo, e da soggetto a soggetto, oppure la loro afferrabilità soltanto in quanto elementi esterni, appariscenti, formali. L'identificazione si riduce così a una questione prettamente formale, gestita esclusivamente sull'esteriorità, e aprendo in tal modo alla possibilità di ripetere, falsare, riorganizzare i connotati specifici di uno o dell'altro gruppo.

Il Seicento insegna che non c'è nulla di più instabile e falso dell'apparenza. Il passaggio da una identificazione definibile esclusivamente per caratteristiche esteriori a una falsa identificazione è molto breve. Quello che ne deriva è una maggiore fragilità nella definizione del proprio sé e di quello degli altri.

Il discorso è in verità più semplice di quanto si crede, ed è ben illustrato dalla novella loredaniana del Conte di Villafranca, in cui le peculiarità che identificavano la contessa, ovvero il nome e la calligrafia, risultano invece tutt'altro che distintive e personali, dal momento che in quella stessa forma appartenevano anche a un'altra ragazza.

O ancora, nella novella di Epidoro e la maschera[216], anch'essa del Loredan, Epidoro riconosce sotto la maschera la presenza di Leena, per mezzo di alcuni ornamenti che egli interpreta come personali e peculiari di quella, ma anche in questo caso dietro quegli stessi ornamenti si nasconde la serva di Leena, e dunque donna di tutt'altro genere ed esperienza.

Il problema è stato già affrontato ed è tutto centrato sulla indefinibilità e sul molteplice. È il rapporto tra l'io e il mondo, e dunque tra il sé e il ruolo che quel sé può occupare all'interno del sistema a cui si fa riferimento. Ed è appunto ciò che si evince anche dai casi di Don Lopes, o ancora più concretamente dalla giovane prostituta che inganna Angelo Ingegneri già ricordata.

Insomma, l'apparenza come fattore identificativo è un elemento scardinante. E che la questione sia critica soprattutto per ciò che concerne la definizione dell'identità, lo dimostra l'intervento di Carmeni, all'interno della novella I, 30[217], quella di Darineo e Vittoria:

---

[216] *Novelle Amorose*, nov. Seconda, pp. 17- 25: "Epidoro, giovine fiorentino, s'innamora incautamente di una maschera, senza conoscerla. Credutala Leena, nobilissima dama, la tenta di amore con mille prieghi. Incontrata corrispondenza, mentre si persuade goderla, viene ritrovata tra le braccia di una cameriera, la quale per propria salvezza è costretto a prendere in moglie".

[217] *Incogniti*, nov. I, 30, F. Carmeni, pp. 233- 38: "Il conte Darineo, ingannato da un amico e dalla sua diletta, si vendica".

> sicuro di riuscir sconosciuto, mentre che non mai sottoposti i peli del volto al rasoio, era fatto tanto dissimile da se stesso che si potea creder annulato, non che estenuato, quando che dentro alla luce d'un specchio rimirando se medesimo non sapea ritrovar che un'ombra. Considera, o uomo, chi tu ti sia, quando che per conoscere quale tu ti sia ti servi della fragilità d'un vetro e della fugacità d'un'ombra. Si pose in istrada sott'habito di pellegrino[218].

Questa perdita di tratti essenziali e la conseguente possibilità di una ri-connotazione sono abbastanza presenti nella novellistica secentesca.

Possono ad esempio configurarsi attraverso lo schema dello scambio di persona, come accade nella I, 20 di Brusoni, e nella I, 8 di Croce Bianca, o del non riconoscimento al buio dell'amato, riscontrabile nella I, 12 di Moroni, nella I, 23 di Campeggi e infine nella novella sesta delle *Novelle Amorose* del Loredan[219], o ancora attraverso la falsificazione totale del proprio passato in coerenza con la nuova identità, nella I, 27 di Carlo Pona

> Parve […] di farsi chiamare Olindo, e interrogatolo chi egli si fosse e d'onde da lui ritrasse, ch'egli era Italiano, che scorto da calda brama d'apprender valor e mercar Gloria, s'era sin da prim'anni tolto dalla casa paterna, varie città e costumi varii attentamente osservando, con sollecita cura appresa la militar disciplina, e che finalmente da propizia fortuna scorto, seguendo i voli d'una celebre fama, s'era condotto a veder quella corte inclita e ad inchinar un tanto re sotto i cui felici auspicii sperava in guerra segnalar il proprio nome[220],

o infine per mezzo della costruzione di un nuovo sé, semplicemente cambiando il proprio nome, abbastanza evidente in I, 8 di Croce Bianca e nella I, 30 di Carmeni.

E se il nome ha una così chiara importanza nella precarietà identificativa di questo scorcio di secolo, altrettanto fondamentale e rilevante sarà il non avere alcun nome.

L'anonimo è identificabile esclusivamente attraverso caratteristiche esteriori, ma non essendo più così stabili nemmeno quelle, egli finisce col perdere qualsiasi proprietà personale, qualsiasi peculiarità distintiva, laddove nemmeno la società gliele riconosce. La figlia di Smiter ad esempio non ha nome e in effetti non esiste. Francesco Pona la chiama costantemente per mezzo di questo suo legame col padre: ella è la figlia di Giovanni Smiter e non ha altra caratteristica individuale. La sua esistenza può essere accettata e riconosciuta all'interno della

---

[218] *Ivi*, p.236.

[219] *Novelle Amorose*, nov. Sesta, pp. 56- 67: "Eudosia con severa censura invigila sopra a' delirii di Dercella sua figliuola. Mentre le trova una lettera amorosa nelle mani s'innamora del di lei amante, il quale invita a dormir seco, fingendosi Dercella. Ma ingannata da un altro dà campo alla figliuola di godere il suo, e finalmente poi ambedue si maritano".

[220] *Incogniti*, nov. I, 27, p. 211.

società soltanto se ella persegue la volontà del genitore, e non è un caso che, nel momento in cui decide di agire autonomamente, mostrando quindi una propria volontà, venga uccisa. Come si è già dimostrato nel precedente capitolo, la polemica sociale è fortissima.
E si può citare l'episodio di Flaminia[221], ancora nella *Lucerna*, per confermare quanto detto. Flaminia è costretta alla monacazione coatta dal padre, ella però fugge e cerca di vivere col suo innamorato, ma questo muore accidentalmente. Alla fanciulla allora non rimane che prendere gli abiti da uomo e arruolarsi, perdendo definitivamente il suo essere donna, per trasformarsi in Flaminio e combattere per lungo tempo nella guerra delle Fiandre, fino alla morte.
I connotati identificativi perdono il loro valore semantico per trasformarsi in semplici etichette significanti, avulse da un rapporto diretto e realmente valido con quanto dovrebbero definire. È necessaria allora una rigenerazione dei significati, la creazione di un nuovo nesso tra significato e significante che trovi un concreto riscontro non solo nel reale, ma nella percezione stessa di quel reale da parte dell'essere umano.
Insomma, è la rifondazione dell'uomo che si sta preparando: l'uomo in quanto essere moderno, psicologicamente pregnante, non uniforme, ma vario. Aveva allora ragione Michel Foucault[222], quando parlava dell'evidenza di una ri-organizzazione del rapporto più intimo per l'uomo, il più importante, quello tra le parole e le cose[223].

*

Quando il rapporto tra l'io e il reale risulta critico sul piano della definizione del sé, a me sembra che tale criticità possa essere riscontrata anche a un livello più prettamente soggettivo, intimo. L'indefinibilità, proiettandosi nell'individuo dalla realtà esteriore, va a condizionarne necessariamente il mondo interiore e dunque anche la rappresentazione che di quel mondo interiore danno i novellatori secenteschi. Si diffonde un senso di precarietà.
Generalmente si tende a considerare *La princesse de Clèves* (1678) come il primo romanzo a fondo psicologico, in cui risulti rappresentata l'attuarsi di una problematicità interna al soggetto. In questi casi si parla di lacerazione dell'animo, e senza dubbio tale giudizio appare abbastanza giustificato e condivisibile. Tuttavia un processo di approfondimento nello studio degli stati

[221] *La Lucerna*, Sera Seconda, pp. 124-8.
[222] M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2006.
[223] *Ivi*, p. 23: "il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi".

dell'animo, e conseguentemente un interesse anche letterario alla descrizione più compiuta di quel mondo interiore, è rinvenibile già nei primi decenni del Seicento (se non prima) e in un genere letterario per quei tempi un po' scaduto, come appunto si presentava la novella[224].

L'affermazione può sembrare un po' azzardata, fors'anche infondata, ma l'analisi dei testi mi sembra possa fornire una prova abbastanza certa di quanto affermo, o per lo meno offrire qualche spunto di discussione.

Innanzitutto ho parlato di difficoltà di identificazione del soggetto all'interno del reale, e di impossibilità di afferrare e comprendere nella sua interezza la realtà, ho poi cercato di evidenziare che buona parte di questa problematicità definitoria passa certamente attraverso la percezione che l'individuo ha dell'ambiente in cui è inserito. In conclusione, ho affermato che si può quindi parlare di un rapporto critico tra io e mondo.

Mi rendo conto che parlare di scissione Io-Mondo sia un discorso più familiare quando si parla di Ottocento e di Romanticismo, ma, come ho spiegato precedentemente, mi è assolutamente impossibile concepire un determinato secolo, nella sua complessità, come portatore di un'unica tendenza artistica, e allo stesso tempo definirne gli impulsi e le spinte interne, anche contraddittorie, partendo da periodizzazioni precostituite.

Inoltre, mi chiedo, la sensibilità ottocentesca dovrà pure aver avuto origine, si sarà dovuta sedimentare, e insomma per divenire dominante avrà certamente dovuto aver radici nei secoli precedenti. Francamente non mi pare che nulla nasca dal nulla, né tanto meno mi sono note particolari evoluzioni antropologiche nell'essere umano in questi ultimi quattro secoli, tali da poter giustificare l'esplosione a livello continentale di una specifica sensibilità culturale del tutto slegata dal passato, e il suo repentino diffondersi di nazione in nazione senza che fossero presenti, all'interno della storia culturale di quei paesi, delle spinte preparatorie, ancora non

---

[224] Interesse riscontrabile già in Bandello, come segnalava anche S. Battaglia:"E mentre il Boccaccio si adoperava a costruire ferme psicologie di personaggi e a spiegare razionalmente i moventi delle azioni e dei fatti, il Bandello inclina verso le nature psicopatiche, segnate da malinconie e tetraggini congenite: e pertanto il suo mondo narrativo si svolge in una dimensione patologica e irrazionale. Le sue migliori novelle mettono sulla scena ipocondriaci, dementi, introversi, maniaci, dissociati, irresponsabili. [...] il mondo è popolato d'individui dalla psiche malata, abnorme, inconsulta; i loro gesti e le loro decisioni sono i più delle volte imprevedibili e incoerenti; essi vivono e muoiono senza un criterio ben preciso, ma segnati da un destino strano e inconscio, che spesso li porta a soluzioni tragiche e immotivate. [...] Nel *Decameron* l'esperienza degli uomini, anche la più romanzesca e drammatica, finisce sempre col restaurare un disegno, una catarsi, una pacificazione; e invece nelle novelle del cinquecentista quel che prevale è lo squilibrio, la dissonanza, il fondo cieco e incontrollato dell'istinto, del sangue nero e guasto, della mente alterata o sconvolta o intorpidita. Il Cinquecento va scoprendo nella prosa del Bandello la frattura tra l'uomo e la vita, fra le sue successive brame e l'angustia delle reali risorse che gli concedono la natura e la società […]. È per l'appunto il temperamento che può giustificare la diversa condotta dei personaggi, di cui, altrimenti, non si saprebbe come motivare gli opposti stati d'animo. Senza dire che è per merito della pluralità di queste complessioni originarie che la vita e l'esperienza si arricchiscono continuamente di tipi e di eventi, permettendo al narratore di registrarne la varietà e la novità" (S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana* cit., p. 312-13); e della stessa idea anche Porcelli: "L'osservazione dei fatti, subordinandosi a quel principio nobilitante, cessa d'esser disorganica e frammentaria, e l'indagine psicologica si fa più complessa" (B. Porcelli, *La novella del Cinquecento* cit., p. 37).

dominanti, ma sicuramente già sedimentate nel tempo. Nessuna evoluzione antropologica dunque, casomai, guardandomi attorno oggi, una regressione delle capacità intellettuali.

Fatte le dovute precisazioni, a mio modo di vedere, la scissione tra io e mondo pone le proprie prime radici circa due secoli prima, nella frattura che l'essere umano percepisce tra ciò che era e ciò che gli sembra di essere diventato. Siamo alla fine del Quattrocento: il processo sarà lungo, è chiaro, ma irreversibile. A livello letterario le prime manifestazioni si hanno nei testi del primo Cinquecento[225], ma una più compiuta consapevolezza vi si riscontra solo all'interno della novella primo secentesca.

Qualche tempo fa qualcuno[226], cercando di mostrare la dominante estetica dell'Ottocento romantico ne rinveniva le prime tracce nelle liriche del Seicento, tuttavia declassava poi quelle tracce a semplice prodotto dell'ingegno, limitandone la portata originaria, ed escludendole allora da un possibile moto storico-evolutivo. Si diceva, se ben ricordo, che nel Seicento tale tendenza era di derivazione razionale, un gioco dell'intelletto insomma, mentre nell'Ottocento il tutto diveniva di chiara origine emotiva[227].

In quel caso, pur ripudiando le periodizzazioni, alla fine se ne faceva comunque uso attraverso la divisione tra ragione ed emotività, cosicché la periodizzazione che era stata cacciata dalla porta si presentava mascherata dalla finestra. Ora, io non voglio polemizzare con quelle conclusioni (peraltro sarebbe inutile, dal momento che il critico a cui mi riferisco è morto), ma sottolineare invece che parlare di prodotto dell'ingegno e di prodotto dell'emotività non ha poi molto senso. O per lo meno, se un senso c'è, io non lo capisco.

Qui, pur riconoscendo l'utilità delle catalogazioni manualistiche, cercherei però di non lasciarmi limitare da quelle, con tutto il bagaglio di tendenze, dimostrazioni critiche e sensibilità specifiche che si portano dietro. Non dico ovviamente che nell'Ottocento non fosse presente la scissione Io-Mondo, o che una certa sensibilità in quel senso non fosse dominante, ma più semplicemente affermo che nel Seicento una tale tendenza fosse altrettanto riscontrabile, e soprattutto che c'è la concreta possibilità che avesse proprio in quel periodo una prima germinale presenza letteraria.

Comincerei in primo luogo con il sottolineare la totale irrilevanza nel XVII secolo di quanto viene solitamente definito paesaggio-stato d'animo, basato sul nesso riconoscibile tra interiorità

---

[225] Fondamentale a riguardo, ancora una volta, il saggio di M. Santoro, *Fortuna, ragione e prudenza* cit.

[226] Il riferimento è chiaramente a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano 2008.

[227] *Ivi*, p. 43: "Quando Alessandro Adimari snocciola il suo rosario di «scherzi e paradossi poetici sopra la beltà delle donne fra' difetti ancora ammirabili e vaghe», nessuno vorrà immaginare che la sua sensibilità fosse in gioco. L'Adimari evidentemente mirava solo a stupire i lettori mostrando come un difetto potesse torcersi in pregio, e la sua gara di belle non è altro che una sorta di corsa con handicap".

del soggetto e mondo esterno. Il paesaggio-stato d'animo infatti è possibile solo lì dove esiste ancora un legame d'unione tra l'individuo e ciò che lo circonda, o meglio dove tale legame è percepito: in tale caso, la realtà viene filtrata dal soggetto e diventa in qualche modo la tavola su cui quello va a proiettare il proprio mondo interiore[228].

In tutta la novellistica del Cinque-Seicento non mi sembra di aver riscontrato che rarissimi casi di tale pratica rappresentativa, tanto che il più evidente esempio è quello della novella I, 1 del *Ducento Novelle*[229] in cui l'afflitto pastore protagonista vive il mondo vegetale della selva in cui si è ritirato sotto il filtro della sua disperazione. Tuttavia la novella I, 1 non è originale, ma tanto per cambiare, il Malepini l'ha tradotta da una coeva novella spagnola (oltretutto in ottave)[230], per cui la singolarità di tale corrispondenza tra paesaggio e percezione soggettiva, almeno in questo caso, è più ascrivibile ad altre ragioni[231] che a quelle di una effettiva sensibilità diffusa. Oltretutto, analizzando l'intera opera malespiniana, quel tipo di rappresentazione sarebbe comunque un'eccezione, dal momento che la realtà del *Ducento Novelle* è essenzialmente caotica, distinta e distante dall'uomo, il quale circola al suo interno completamente soggiogato da un insopprimibile senso di estraneità e disorientamento.

Dunque già nel Malespini è evidenziabile un primo punto critico, sebbene lo stesso autore non lo sappia, e potrei spingermi ad affermare che il sentore di un'individualità del tutto separata dal mondo esterno è riscontrabile già in Bandello con quell'agire impulsivo e imprevedibile dei suoi personaggi, sempre troppo spinti da moventi interiori più che da effettive cause esterne.

Altri due esempi di paesaggio-stato d'animo sono riconoscibili nell'*Ormondo* di Francesco Pona, e anche in questo caso l'uso di tale pratica è indicativo.

Senza citarlo, il primo è chiaramente presente nella novella di Lindori, il secondo invece è ravvisabile nel seguente brano della novella I:

---

[228] La natura (e il paesaggio in particolare) è per lo più utilizzata come strumento essenziale di complicazione diegetica, divenendo in tal modo elemento fondamentale alla narrazione dinamica sullo stampo dei romanzi alessandrini, e dunque perdendo qualsiasi movente scenico-sospensivo di derivazione lirica. Della stessa idea, Getrevi, in merito all'*Eromena* del Biondi: "Si aggiunga semmai il sintagma di una natura che diventa strumento per controllare il narrato e non, per esempio, un vettore per amplificare uno stato d'animo dei personaggi. Allora, una tempesta assumerà il valore di un vero e proprio intervento predisposto dall'autore. Con l'identico proposito funzionale dell'arrivo di un messaggero e dell'incontro coi pirati" (P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Angeli, Milano 1986, p. 25).

[229] *Ducento Novelle* I, 1, pp. 1f- 9r: "Amori prima felici, poi infelici di Selvaggio e Alcida".

[230] La novella malespiniana corrisponde all'*Historia de Alcida y Sylvano*, tratta da opere di continuatori della *Diana* del Montemayor.

[231] Ad esempio alla maggiore pregnanza letteraria che la pratica del paesaggio-stato d'animo ha nella lirica, o generalmente nelle composizioni in versi, per motivi di ripresa tradizionale innanzitutto, ma anche perché un testo in ottave o una lirica d'amore si pone in minima parte, almeno rispetto alla novella, il problema di rendere una rappresentazione del reale accettabile, quanto piuttosto gioca sul ripetersi e rifinirsi di una serie di sensazioni e suggestioni riconoscibili.

> Gli ululati delle fere avrebbero accresciuto spavento alla semiviva, se non fossero stati i sensi totalmente sopiti nel suo dolore. Passò la notte in un pianto, accompagnato da tutte quelle amarezze che possan renderlo funesto. Nel sopravenir l'aurora, non la consolò: accrebbe gradi alla sua pena, mostrando l'orrore a' suoi occhi che celò la notte con gli orrori. Vidde la reggia luminosa cangiata in un bosco tetro: dove appena acconsentiva entrar il sole, schivo di toccar co' raggi quelle orridezze funebri. Qui vedea un cerro, là un faggio; poco lungi una quercia, un abete, un pino, alle cui radici intorno germogliavano con melanconico verde gli aconiti, i napelli e gli altri veleni in fronde. Strisciava l'aspido altero inanzi i suoi piedi, e con maligno occhio mirandola minacciava d'avventarlesi[232].

Come si vede, tutta la descrizione è rivolta all'esterno e non all'interno della protagonista Dorispina. Tuttavia anche in questo caso, è la produzione intera del Pona a portare la controprova di un'eccezionalità altrove non riscontrabile.

Soprattutto nella *Lucerna*, Francesco Pona è quello che maggiormente preme sull'analisi psicologica, soprattutto in funzione antisociale, arrivando a livelli di approfondimento interiore non rinvenibili in nessun altro autore. Se ne dà peraltro testimonianza fin dall'apertura nelle parole con cui Eureta si rivolge all'anima-lucerna:

> Vedi che sai non solo articolatamente parlare, ma eziandio penetrare i più interni ripostigli de' cuori, concentrandoti a spiarne i più segreti pensieri[233];

i "più interni ripostigli de' cuori" e i "più segreti pensieri", il rimando a un mondo totalmente nascosto e soggettivo mi sembra abbastanza palese.

L'*Ormondo* ha invece una storia a sé.

Il romanzo è del 1630 e si profila come una delle opere più appiattite sulla morale corrente di tutto il primo Seicento, del tutto contrariamente quindi a quanto accadeva fino a tre anni prima con *La Lucerna*.

Nell'*Ormondo* si perde qualsiasi volontà polemica, tanto che le novelle al suo interno si caratterizzano sotto più punti di vista come un vero e proprio passo indietro rispetto agli innumerevoli e strazianti episodi dell'opera precedente.

La distanza tra i due testi è evidente anche nel brano su citato, o, come si è mostrato altrove, nella novella di Lindori. Nel riproporre il paesaggio-stato d'animo infatti, Francesco Pona

---

[232] *Ormondo*, p. 344-5.
[233] *La Lucerna*, p. 10.

conferma con l'*Ormondo* la volontà di eliminare qualsiasi criticità nel rapporto tra uomo e mondo, ricostruendo tra il primo e il secondo un legame di corrispondenze e di sintonie. In sostanza, qualcosa era indubbiamente cambiato dai tempi della figlia di Smiter, e il germe di tale cambiamento è rinvenibile nella più concreta e profonda adesione che l'autore attua alla proposta d'ordine di provenienza cattolica.

Infatti lì dove si riconosce la legittimità e il fondamento di una moralità di tipo metafisico, e soprattutto quando si tenta di offrire tale morale come modello (che è l'intento specifico dell'*Ormondo*), si perde qualsiasi possibilità di contrasto interiore. La scissione psicologica è infatti la testimonianza di un individuo non integro, contrastato, fragile, per nulla esemplare, inoltre la presenza di un contrasto interno andrebbe a legittimare la possibilità di un vero e proprio giudizio critico sul mondo, e questo in un'opera che si pone come dimostrazione di un ordine superiore e di una moralità redentrice e salvifica non è possibile. Dove si accettano in toto le categorie ferme della morale, deve necessariamente mancare contrasto psicologico, e così accade nell'*Ormondo*.

A questo punto appare chiaro che il passaggio dalla *Lucerna* all'opera successiva è molto delicato. Sussistono tendenze comuni alle due opere, certamente, e allo stesso tempo profonde differenze. Ciò che qui interessa è che la *Lucerna*, soprattutto quella della Terza edizione, tocchi il punto più profondo dell'analisi psicologica nella caratterizzazione dei soggetti operanti, quelle sfortunate fanciulle che hanno dato le proprie forme all'anima-lucerna. Queste profondità andranno però poi a colmarsi di nuovo nelle novelle dell'*Ormondo*, denotando una regressione di complessità dei tipi umani rappresentati.

Fatta eccezione per i casi riportati, i soggetti che agiscono all'interno delle vicende narrative sono mostrati nel ripiegamento su se stessi, tanto che l'esterno finisce per non avere più alcuna rilevanza nel definire il loro stato d'animo. Al massimo, il mondo esteriore può provocare sentimenti di smarrimento e confusione, ma anche in questo caso si tratterebbe ancora una volta della conferma di una scissione in atto e non di un legame di corrispondenza.

La prima lacerazione è dunque quella tra l'individuo e il mondo, tanto che non sono rari nemmeno i casi in cui nelle vicende appaiano personaggi visionari, deliranti, ingannati dal sogno o dalla loro stessa follia. Non è più la realtà effettiva a intervenire su di essi, ma ciò che è al loro interno, un mondo alternativo, onirico, fondato su una soggettività distorta, delirante[234].

---

[234] Non si è quindi in accordo con Getto, quando sostiene: "Non si vuole certo pretendere da questi nostri romanzi l'esplorazione abissale nelle notturne profondità dell'anima di un Dostoevskij. [...] Ma i personaggi di questi nostri romanzi sono per lo più figure generiche e inconsistenti. Anche i numerosi discorsi che essi pronunziano e le non rare lettere che scrivono non rivelano paesaggi interiori, ma informano su fatti esterni o effondono esclamativamente la pena

L'episodio di Ravaillac nella *Lucerna* offre l'esempio più palese, ma se ne potrebbero citare altri.

> Aveva già trapassata l'adolescenza, quando la Furia che giorno e notte mi accompagnava assalì a discoperta guerra le luci mie, e mostrommisi in quelle forme che solo saprebbe imaginazione di Stige rappresentarsi […] L'anima se l'intelletto, sua principal potenza, non regge il tutto, facilmente si dà a seguire le temperie del corpo; così lo mio spirito, ora stupido ora troppo elevato, andava con piè incostante vacillando in vari pensieri[235].

Inoltre, accanto alla perdita dei connotati identificativi, che si è dimostrata essere un aspetto fortemente problematico nel rapporto tra il sé e l'ambiente in cui quel sé dovrebbe agire, si pone la strutturazione stessa della personalità di questi personaggi.

Si è costantemente di fronte a soggetti con tratti scarsamente spiccati, tutti ambiguità e indecisione, continuamente in bilico tra il fare e il non fare. Queste caratteristiche aprono le porte a un conflitto che dall'esterno comincia a configurarsi come tutto interno, gestito su un'instabilità emotiva continuamente in evoluzione, ma mai diretta a una effettiva soluzione. Si tratta sempre di personaggi tragici, anche quando si ha un lieto fine, laddove è possibile definire la tragicità come l'espressione di una complessità interiore fondata sulla scissione e sulla sovrapposizione di più strati di coscienza.

E insomma, il mondo interiore risulta caotico almeno quanto quello esteriore, e questo i novellatori del Seicento lo sanno, tanto che, abbandonata la rappresentazione soggettiva del paesaggio come stato d'animo, si soffermano sui conflitti interni all'individuo, ne sottolineano le conflittualità tra passioni, tra impulsi contrastanti, tra ragione e senso, e in conclusione determinano quale caratteristica portante dei loro personaggi, anonimi, ambiguamente definiti, folli, precariamente identificati, la lacerazione dell'animo.

*

---

del cuore o dissertano sulle questioni più diverse o per lamentazioni o lezioni e discussioni o discorsi e lettere d'affari [...]. I personaggi sono tutti rigorosamente selezionati sul piano sociale e sul piano etico." (G.. Getto, *Il Barocco letterario in Italia* cit., p. 255); né con Getrevi: "L'autore demiurgo, italiano bisogna aggiungere, non dispone ancora dello strumento psicologico da usare nella fenomenologia narrativa. L'invenzione dell'interiorità romanzesca, che sarà propria del racconto borghese, non si è ancora costituita [...] Il problema è sempre quello di dare ai personaggi un certo spessore di credibilità realistica, ma il romanziere barocco non dispone del controllo della psicologia fatta scrittura narrativa, per cui lo sostituisce con un'altra totalità, quella geometrica." (P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 25).

[235] *La Lucerna*, pp. 291-5.

In primo luogo è riscontrabile all'interno di tutti i testi il prevalere di un senso di confusione e smarrimento di fronte a un reale meraviglioso e imprevedibile, che indirettamente conferma quanto è stato finora detto sulla caratterizzazione della realtà, e allo stesso tempo configura uno stato emozionale continuamente messo sotto pressione dalla dinamicità degli eventi. Non c'è mai un momento di calma, mai un momento di stabilità emotiva. I personaggi passano da una condizione di confusione a una di speranza, a una di timore, e sono perennemente combattuti da un rifluire di emozioni, impulsi, a volte conseguenti l'uno all'altro, opposti fra loro, altre volte simultanee e destabilizzanti.

La confusione o lo stupore sono comunque le condizioni più frequenti, siano esse dovute al trovarsi di fronte a una inimmaginabile bellezza, siano conseguenti a una notizia o a un evento inaspettato. A tale proposito, si può cominciare dal Malespini della nov I, 50 in cui Angelo Ingegneri, venuto a conoscenza dell'inganno di cui è stato vittima:

> restò confuso molto, e meravigliato, non sapendo che si dire, ne che si fare[236].

Interessante la giustapposizione dei due aggettivi "confuso" e "meravigliato": il primo a connotare l'instabilità, la sospensione emotiva, lo smarrimento; e il secondo, in questo caso da non intendere nel suo valore positivo, volto a indicare l'incomprensibilità del reale, lo stupore di fronte a qualcosa che non era stato affatto previsto.

La novella di Arsinda, settima nelle *Novelle Amorose* del Loredan[237] offre uno spunto equivalente. La donna arriva all'osteria in cui si trova l'amato conte ormai morente:

> Appena Arsinda l'udì parlare che soprapresa da insolito stupore che le cagionò non so se la maraviglia o il timore cadé priva di sentimento senza poter esser sostenuta[238].

L'"insolito stupore" dovuto a un'indefinibile succedersi di emozioni, il timore o la meraviglia, "sopraprende" la donna che cade svenuta. In questo caso è una situazione altamente emotiva a generare la confusione e il personaggio non riesce a trattenersi, non riesce ad arginare il senso di disorientamento.

---

[236] *Ducento Novelle* I, 50, p. 134f.

[237] *Novelle Amorose*, nov. Settima, pp. 80- 91: "Vedova rimasta Arsinda dà parola di matrimonio al Conte di Rocca Battuta. Ma ingannata da una lettera finta del Marchese Odorico ricusa le prime nozze, e le conclude col Marchese. Finalmente scoperto da una sua damigella l'inganno, ricusa di prender il Marchese, e corre a celebrare l'essequie del Conte, che credeva morto. Ma ritrovatolo vivo, e seguita dal Marchese, muoiono tutti infelicemente".

[238] *Ivi*, p. 78.

E ancora in Loredan, stavolta nella novella di Giacinta e don Pietro, ottava delle *Amorose*, lo smarrimento tutto interiore, intensissimo della giovane, che provoca un sentimento di straniamento, la chiara impossibilità di definire quanto le accade intorno e nel proprio sentire:

> La causa del mio amore nasce solamente dalla mia imaginazione, né ha altro essere che 'l non essere: onde mi tormento e non so perché; mi doglio e non so di chi; temo quello che non è: e spero quelle che dipende dall'impossibile[239].

L'esempio successivo è tratto dalla novella I, 18 di Malipiero, il cui orientamento fortemente moderatore non ostacola del tutto il susseguirsi nella principessa di una serie di dubbi, nonostante poi si faccia in modo che la stabilità emotiva sia presto raggiunta e l'equilibrio immediatamente ristabilito:

> fra mille dubii involta e da mille ondeggiamenti di pensieri abbatuta senza risposta alcuna per un poco la principessa lasciò che la ragione moderasse ogni violenza di furore, e trovandosi a luogo dove la sua modestia non permetteva una assoluta negativa, finse di piegarsi a i voleri di sua madre[240].

Quello seguente di Liberal Motense è forse il brano più loquace in questo senso, poiché mostra come da uno stato di confusione si generino poi una serie di dinamiche interiori tra loro in opposizione, ingestibili per l'essere umano, e portatrici di tormenti. È uno dei casi in cui il personaggio, rinchiuso in sé stesso, vive in modo imponente la contraddizione del suo mondo interiore, essendo completamente vittima. Si tratta della nov I, 16, con protagonista Eurilla:

> Fu assalita ad un tempo dalla confusione, dall'Amore dalla disperazione. Confondevasi d'haver con troppa facilità declinato da gli affetti maritali di Roleone agli affetti illegittimi di Silvio, e ne tumultuavano entro al suo cuore, col rimorso delle passate vanità mille tormentosi pensieri, ma impossessato Amore troppo altamente di quell'anima ammaliata, non vedeva come potesse lasciar di vivere a Silvio per restituirsi a vivere a Roleone, onde disperata aborriva la vita[241].

La sensazione è quella di un animo confuso, assalito dall'incertezza e bloccato in una situazione di stallo dalla quale non sa risolversi a uscire: da un lato, non sa come procedere, dall'altro non

---

[239] *Ivi*, nov. Ottava, p. 83.
[240] *Incogniti*, nov. I, 18, p. 130.
[241] *Ivi*, nov. I, 16, p. 111.

può tornare sui suoi passi. La confusione non fa che avvilupparsi ai pensieri della giovane, portando, poco più avanti, a una totale contraddittorietà psicologica:

> nella solitudine riscaldata dalla considerazione che quella pur l'hora in cui ne natali dell'altrui gioie si celebravano l'esequie alle ultime sue speranze, pentita d'aver a suoi mali ministrato veleno in vece d'antidoto, e scordata de soliti rispetti e del dato consiglio, risolse, quasi caduta in amoroso delirio, di scriverli che si fosse con troppa leggerezza lasciato persuadere alle nozze di Gerecinda, troppo tosto condotto ad affettuarle, l'haver acconsentito, la celerità in eseguire, testimoni troppo espressi; che nell'animo suo non s'era ben radicato, come professava quell'amore, che diceva di portarle, ne sollevarlo il pretesto d'haverla obbedita[242].

Il disorientamento delirante di Eurilla porta il discorso dritto al grado successivo di approfondimento psicologico di queste novelle, gestito sul piano del contrasto interiore.
In alcune occorrenze si tratta di un contrapporsi di volontà, di desideri, o più semplicemente nell'incertezza tra due possibili azioni; in altre, ci si trova di fronte a una vera e propria scissione intima di carattere prettamente emozionale.
Entrambi i casi sono conseguenti a una situazione di instabilità e dunque vengono normalmente generati da un senso di smarrimento, tuttavia è molto difficile poter stabilire se sia la scissione a scatenare il disorientamento o se invece essa ne sia la conseguenza. Certamente, in un caso o nell'altro, si è su un piano di complementarietà, dal momento che l'una non può comunque fare a meno dell'altro. L'effetto drammatico che ne consegue è in diverse occasioni potentissimo.
Innanzitutto, partirei da alcuni esempi raffiguranti il contrasto di volontà.
Francesco Pona offre la possibilità di evidenziare la questione da un doppio punto di vista, interiore e poi esteriore. Il suo episodio della principessa persiana testimonia questo secondo modello, dando così anche la prova della consapevolezza di questi autori in merito a quanto stavano rappresentando.
La giovane principessa è immediatamente caratterizzata come una personalità incerta, insicura, passiva. Ha due spasimanti, ma non sa quale dei due scegliere:

> accendeva di ambi [i due spasimanti] le fiamme con eguali fiati di speranze e di favori[243].

---

[242] *Ivi*, p. 112.
[243] *La Lucerna*, p. 129.

Questa indecisione proseguirà per l'intera vicenda, tanto che ella, pur arrivando infine ad accettare il favore di uno dei due, si mostrerà comunque passiva, poco profonda, del tutto impotente, e così nello scontro tra lo spasimante prescelto e quello rifiutato, trovandosi nel mezzo, verrà letteralmente squartata in due parti:

> Così tanti traendomi d'ogni parte, sì dal timore attonita e sì dalla gagliardia de' competenti qua e là stirata, lasciai tra le braccia degli amanti crudeli il contenzioso corpo sbranato e lacero[244].

Quello che Francesco Pona rende in modo manifesto in questo caso, mostra invece su una sfera del tutto soggettiva nell'episodio della levatrice[245], in cui il contrapporsi di volontà è tutto giocato sull'opportunità delle proprie azioni in riferimento a ciò che si è e a ciò che si vuole.
La levatrice infatti è una donna anziana:

> il vedermi imbiancato il crine e sparso di rughe il volto, con un petto ormai cadente e con la dentatura disuguale e non più candida[246],

che si ritrova:

> a piangere amaramente la svanita gioventù, dolendomi maggiormente che indarno covavano sotto le ceneri della chioma le vive brace del cuore, non meno per se stesso dato gli amori di quello che già si fosse nel più bel fiorire dell'april della vita[247].

E il contrasto è talmente forte che ella non può resistere:

> col guadagno dell'arte mia comperava l'opera di qualche ruvido, sì ma nerboruto bastagio[248].

Su uno stesso piano di scontro volontà/desiderio è il personaggio di Agisulfo nella novella I, 17 di Pomo, combattuto dall'amore che egli prova per Rosmonda e dalla fedeltà che però deve all'autorità rappresentata dal crudele tiranno:

---

[244] *Ivi*, p. 131.
[245] *Ivi*, Sera Terza, pp. 172- 176.
[246] *Ivi*, p. 173.
[247] *Ibidem*.
[248] *Ibidem*.

> combattevalo da un canto il debito di favorito l'auttorità risentita natura di Crudarte e dall'altro l'inesplicabile repugnanza che sentiva il suo cuore in procurare l'altrui quella vita che impetrata di necessario conseguente veniva a togliere a lui[249].

Quanto mai significativa è ancora la novella I, 16 di Motense, già citata, nella quale Silvio, venuto a conoscenza della morte dell'amata Eurilla, così reagisce:

> Mori, abbandonato Silvio mori. È morto ogni tuo bene […]. Mori misero Silvio mori, Eurilla non vive[250],

per poi contraddirsi e dire:

> Ah Silvio adolorato, che pensi? Che dici? No, che non devi morire, troppo debile testimonio dell'infinito Amore che portasti ad Eurilla, che Eurilla portò a te è una sol morte. Vivi angustiato Silvio, vivi, ma per continuamente morire[251].

O ancora la I, 6 di Bisaccioni, che ben mostra la connessione tra confusione e contrapporsi di due volontà:

> Partì Manilio non senza confusione, perché quantunque non volesse far onta all'amico, sentiva nondimeno non poter dar ripulsa ad un nascente amore[252].

e più avanti:

> egli non che ardesse estremamente di lei, ma per mera fede verso Ludovico non precipitava se medesimo nelle contentezze, che desiderava e in un tempo ricusava[253].

Accanto al dubbio e all'opposizione tra due distinte volontà, si pone la scissione emozionale, a mio parere, molto più realistica e soprattutto indice di un livello di approfondimento psicologico maggiore.

---

[249] *Incogniti*, nov. I, 17, p. 120.
[250] *Ivi*, nov. I, 16, p. 116.
[251] *Ibidem*.
[252] *Ivi*, nov. I, 6, p. 36.
[253] *Ibidem*.

In questo caso, due sensazioni, impulsi, passioni, sorgono simultaneamente e, essendo tra loro in opposizione, provocano la lacerazione emozionale del personaggio, assalito da un sovrapporsi di sentimenti francamente ingestibile.
Le *Instabilità dell' ingegno* offrono un buon punto di partenza, con la già citata novella di Alboino e Rosimonda:

> Ma Rosimonda, la quale al comparir del teschio venerabile s'intenerì, al profanarsi empiamente dall'atroce marito s'inorridì, quando finalmente stimolata anch'ella a bere sel vide porgere, restò tra i confini dell'essere e del non essere; variò mille affetti in un momento, anzi mille cuori, peroch'ogni affetto era con estremo da volere un cuor da per se; hebbe l'anima composta nello stesso tempo di ripugnanze; tutta pietà, tutta sdegno, tutta ardore, tutta vendetta. Le harebbe cotanta zuffa fatto scoppiar il petto per aprirvi pietoso sepolcro a quel teschio, che fu suo fonte; ma a pugna così stretta assai tosto si congiunser le passioni, che nel sito d'un punto solo davansi fra loro intensissimi colpi; e conciosiacosa che pugnasser rabbiosamente niuna vinta, ritirandosi dal luogo della battaglia, sopra del sembiante, non si vide fuggire: onde la donna estrinsecamente rimase immobile[254].

Quel "restò tra i confini dell'essere e del non essere", il variare "mille affetti in un momento, anzi mille cuori", provocato da un simultaneo intenerirsi e inorridirsi, portano la regina a una "pugna", a una battaglia tutta interna (che altrove Francesco Pona chiamerà "disegual battaglia"), resa ancora più straziante e intensa da quel suo non potersi né volersi mostrare, che acuisce il contrasto interni, trasponendolo in un'ulteriore opposizione tra interiorità e apparenza.
Ma gli esempi sono numerosissimi, tanto che potrei citare l'episodio di Porzia[255] nella *Lucerna*, in cui:

> menava intanto costei la più dura vita e angosciosa che menar si possa per calda amante, né più oltre sopportando del caro vago dimorar priva, andavasi imaginando maniera come senza fidarsi di persona e senza generar ne' fratelli sospetto potesse far intender all'amante il dolore che sentiva e 'l desire di che ardeva[256],

o quello, ricostruito e riscritto, di Argenide[257], ancora nella *Lucerna*, dal quale si ricava la scissione interiore, peraltro molto controllata sintatticamente, di Arcombroto:

---

[254] *Le instabilità dell'ingegno*, p. 307.
[255] *La Lucerna*, Sera Prima, pp. 20- 24.
[256] *Ivi*, p. 21.
[257] *Ivi*, Sera Prima, pp. 43- 83.

> Stando adunque in festa tutta la soldatesca, Arcombroto solo tutto affannato si stava, vedendosi sopraggiunto un rivale degno d'esser amato da mio padre e da me non meno. E quasi ansioso di tener in veglia le sentinelle, si ritrasse sopr'un argine lungo e ivi, passeggiando la rabbia, discorreva tra se stesso della competenza di Radirobane e di Poliarco. Questi come assente e, secondo lui, sconosciuto, anzi privato, gli dava minor fastidio. Ma Radirobane, con l'armi in mano, anzi con un grosso esercito in servigio del re, grandemente lo travagliava: onde rimproverava egli a se stesso l'esser così solo venuto a corte e non più tosto, per comperare in tanto bisogno la grazia mia, con grosse schiere di genti armate, com'era avvedutamente ingegnato di fare Radirobane. Tuttavia consolavasi col proporre seco stesso d'avvantaggiarsi col far prove sopraumane; e col pensiero che Radirobane, troppo più molle di portamento di ciò ch'a guerriero s'acconveniva, sarebbe potuto facilmente restar morto nel furor della battaglia[258].

Fino alla esplicita dichiarazione di una giovane e ancora ingenua fanciulla, poi divenuta una famosissima cortigiana[259]:

> volgeva intanto con affanno misto di gioia tra me stessa e il successo e con dolci larve girò il pisano nelle mie luci tutto lo spazio di quella notte. S'egli mi fosse stato presente, mi pareva che il timore mi sarebbe servito di sicurezza e 'l travaglio di gioia; così variava nella mia mente un pensier dolce-amaro[260].

Un pensiero dolce-amaro, dunque, o gli innumerevoli "contraposti" di Cleopatra[261], o ancora la confessione di una giovane cameriera in un episodio[262] della Sera Terza:

> io penava e godeva[263],

ancora della *Lucerna*.
Esempi potrei trarre però anche da Pomo:

> Crudarte non so se mi debba dire più tiranneggiato dall'ambizione o dall'Amore. E com'io mi creda che queste due passioni egualmente lo dominassero nell'eccesso, così mi persuaderei di

---

[258] *Ivi*, p. 60.
[259] *Ivi*, Sera Seconda, pp. 97- 123.
[260] *Ivi*, p. 100.
[261] *Ivi*, Sera Seconda e Sera Terza, pp. 131- 159.
[262] *Ivi*, Sera Terza, pp. 176- 184.
[263] *Ivi*, p. 178.

> leggero che meno assai dell'amorosa lo tormentasse l'ambiziosa, poiché di questa pur consolavasi con esercitarne il comando tal'hora, ma di quella sitibonda mai sempre[264].

e dal Loredan, terza delle *Novelle Amorose*:

> tiranneggiata da gli affetti amorosi, non ritrovava altra quiete, che nell'inquietudine. Introduceva a consulto nell'anima tutti i suoi affetti, i quali però finalmente sentenziavano a favore di Lovanio; onde necessitata da quella forza che non conosce che cosa sia ragione e che là opera con maggior empito[265].

A questo punto si potrebbe contestare questo tipo di scissione come elemento di novità nel panorama letterario secentesco, adducendo la considerazione che i contraposti sono già riscontrabili nella lirica due-trecentesca con un accumularsi addizionante quasi delirante nella poesia petrarchista del Cinquecento. Il contrapporre due sentimenti in opposizione infatti è abbastanza frequente un po' ovunque nella letteratura italiana dalle origini a oggi: in fondo, si potrebbe dire, siamo pieni di calori freddi, di gioie dolorose, di dolori gioiosi, etc.
L'osservazione sarebbe assolutamente pertinente e quanto mai veritiera, tanto che, nel ricercare, annotare, e analizzare i vari esempi, sono stato io per primo a chiedermi se si poteva effettivamente parlare di un apporto originale, almeno nella considerazione che di esso si aveva, o se invece ci si trovava semplicemente di fronte a una pratica già vista, già sentita, un mero gioco letterario insomma.
Tuttavia, dopo essermi posto il problema, ho anche riflettuto per risolverlo, e in effetti credo che l'impressione di un'originalità, o meglio di un apporto più consapevole e profondo nei confronti dell'utilizzo dei contraposti, sia giustificato.
Innanzitutto, come ho ripetuto fino all'esasperazione, è difficile che da un secolo all'altro possano verificarsi delle vere e proprie innovazioni, o possano svilupparsi dal nulla nuove tendenze e nuovi usi letterari, per cui necessariamente la scissione interiore qui analizzata pone le sue basi sul topos letterario dei contraposti. Ciò non significa inoltre che tale topos indichi per forza un atteggiamento esclusivamente letterario, eliminando così qualsiasi possibilità di un uso consapevolmente descrittivo nei confronti di una soggettività tormentata. Questa idea che i topoi descriverebbero una realtà non specifica, non veritiera e non contestuale non la condivido. A mio parere è molto più probabile che in molti casi un topos, proprio in quanto tale, riesca a

---

[264] *Incogniti*, nov. I, 17, p. 119.
[265] *Novelle Amorose*, nov. Terza, p. 30.

descrivere una situazione base ripetibile, e dunque diventi il modo più nobile e completo per rappresentare uno stato di fatto effettivo. Si usa lo schema topico per finalità retoriche, stilistiche, ma nessuno può accertarsi che dietro tali finalità non si nascondano situazioni esistenti e reali.

In secondo luogo, ciò che pone il reiterarsi di questa scissione interiore su un piano differente rispetto ai contraposti due-tre-quattro e cinquecenteschi è la contestualizzazione che all'interno delle vicende narrate viene attuata, ovvero il percorso biografico che il novellatore delinea in un determinato personaggio, per poi arrivare a rappresentare quella specifica contrapposizione emozionale. D'altra parte, nella novella di questo periodo, la scissione emozionale non è mai inserita in contesti singoli e acontestuali, o in riferimento a un generico sentimento d'amore, ma sempre partecipe di una più ampia evoluzione psicologica vissuta dai tipi umani rappresentati. Come dirò più sotto, il più delle volte ci si trova di fronte a un percorso a tappe.

Non è dunque il manifestarsi in sé del contrasto psicologico a testimoniare un maggiore scavo interiore, ma l'inserimento di quel contrasto all'interno di una gradualità di sviluppo che, rappresentando il personaggio in modo dinamico, e non monocorde, ne delinea le caratteristiche più profonde a livello soggettivo.

Un esempio può chiarire la situazione più di ogni altra spiegazione.

L'episodio della promessa non mantenuta, nella *Lucerna*, narra la vicenda di una giovane fanciulla sedotta e ingannata dall'uomo presso cui lavora. Le attenzioni di quello cominciano dopo la morte della moglie e la ragazza le vive e le recepisce secondo tre diverse fasi consequenziali.

In un primo tempo, ella molto ingenuamente, crede che le affettuosità che l'uomo le mostra siano dovute al ricordo della moglie che ella suscita in quello:

> il che credeva io nascere perché col vedermi si raccordasse la morta sposa[266],

poi comincia a comprendere che si tratta di altro:

> Nella quale opinione perseverata sarei, quando con troppo aperti segni non mi avesse certificato che per la viva sospirava, non per la estinta; perché spesso più del solito richiedendo me a' servigi anco della persona, […], con piacevolezza più tosto d'amante che di signore mi chiamava figlia, sirocchia, e talvolta vita, cuore e speranza[267],

[266] *La Lucerna*, p. 177.
[267] *Ibidem*.

a questa nuova consapevolezza si aggiungono una serie di testimonianze che ella apporta, segno che il suo interesse nei confronti dell'uomo sta crescendo, si sta trasformando in qualcosa di più importante, dal momento che ora nota particolari a cui prima non faceva attenzione:

> perché mentre egli pigliava qualsivoglia cosa dalle mie mani, o mi premeva le dita o mi solleticava la palma, e poi stringendo le labra e sospirando forte si volgeva in un altro lato[268].

Finora la scena è stata descritta quasi interamente dall'esterno. È l'uomo ad agire, e la giovane assiste, guarda, fa da spettatrice. Sappiamo che nella prima fase ella è indifferente all'uomo, e che via via il suo interesse comincia ad aumentare, finché non si attua un passaggio fortemente soggettivo nel momento in cui la fanciulla arriva a confessare di sentire:

> un sangue che bolliva e che internamente commoveva l'animo[269],

e dunque che

> io penava e godeva[270].

La scissione emozionale è preparata passo dopo passo; si parte da un'ingenuità complessiva a una consapevolezza della situazione che la vede però ancora semplice testimone delle attenzioni dell'uomo, finché non diventerà anch'essa partecipe dell'amore, si innamorerà e si concederà a quello.
Lo stesso accade in un altro episodio della stessa opera, quello relativo ad Armilla.
Il cambiamento dello stato psicologico della fanciulla è descritto anche qui in tre fasi. La prima si delinea dopo il rapimento e la seduzione. Armilla così si esprime:

> ora io, deposta la virginale selvatichezza e allacciata dalla soavità degli amplessi del bello e gagliardo amante, scordatami della madre, ch'era morta per la morte del mio onore, mi viveva lietamente, accarezzata e servita da regina[271],

---

[268] *Ibidem*.
[269] *Ivi*, p. 178.
[270] *Ivi*, p. 177.
[271] *Ivi*, p. 85.

ma immediatamente interviene un sommovimento interiore a destabilizzare la situazione:

> E già l'amore, che per me pacificamente reggeva l'animo di Tebaldo, cominciava a tiranneggiare il mio ed empiermi di gelosia […]. Già temeva io d'ogni donna, benché vizza e deforme, la concorrenza. E parevami che quel bello ch'io aveva fatto idolo alle mie voglie fosse parimente dagli altri cuori adorato[272].

finché non si giungerà all'estremo della gelosia e del sospetto, che porterà la fanciulla all'esasperazione e alla pazzia:

> E quanto più mi si mostrava Tebaldo affettuoso negli abbracciamenti e ne' baci, io tanto più sospettava non questo fosse per artificio, per celare i suoi interessi con altra femina. Questa diffidenza amorosa, che cagionava in me una smania insopportabile, cagionò anche che io, per isfogarmi, […] dirottamente piangendo[273].

Nell'episodio di Armilla, la scissione interiore non è la conclusione del percorso evolutivo, ma ne rappresenta la sezione centrale, nondimeno risulta fondamentale all'interno di tutta la gradualità psicologica per la rappresentazione dell'origine della disperazione della giovane, poiché sarà proprio quel contrastarsi tra pace e timore a generare il sospetto, che condurrà al delirio amoroso e a quanto ne seguirà.
Questo percorso psicologico, col suo procedere per fasi, riesce a risemantizzare il contraposto, caricandolo di un valore veridicizzante e dando l'impressione di un maggiore realismo psicologico, cosa che, a ben vedere, non mi pare di riscontrare in altri novellatori precedenti alla seconda metà del Cinquecento.

*

Concludo riprendendo ancora l'episodio poniano della figlia di Smiter, perché ben mostra la capacità di potenziamento della denuncia sociale che appartiene all'approfondimento delle dinamiche psicologiche.
Non mi soffermerò di nuovo sulla vicenda, peraltro già sintetizzata in precedenza, ma riporto le fasi di evoluzione psicologica che nel corso del brano interessano la giovane.

---

[272] *Ibidem*.
[273] *Ibidem*.

All'atto del matrimonio con l'anziano oratore, ella ammette:

> io non dimeno non ancora sentiva stimoli di desiderio[274],

la ragazza è acerba, in lei non ha ancora avuto inizio il naturale bisogno di un soddisfacimento degli impulsi sessuali. L'ammissione è chiara e indica uno stato del tutto infantile: si può quindi parlare di fase iniziale. È una situazione stabile in cui non interviene per il momento alcuna particolare caratteristica psicologica.
Tuttavia subito dopo la fanciulla aggiunge:

> Ma quando cominciarono al quinto decimo anno, spuntare i fiori dell'età giovenile, correndo gli anni alla meta degli amori acerbamente maturi, mi si cominciarono a far sentire le passioni degli affetti; tanto più che lo adulto sposo, con l'additarmi da lunge le dolcezze di Venere, me ne veniva invogliando senza non dirò satollarmene, ma né pur cibarmene parcatamente[275].

Che ci sia un passaggio graduale è confermato dalle reiterazioni del verbo "cominciare": "quando cominciarono", "mi si cominciarono a far sentire"; e dalla serie di riferimenti temporali progressivi: "al quinto decimo anno", "i fiori dell'età giovenile", "correndo gli anni". Il bisogno comincia dunque a manifestarsi. E questa può essere considerata la fase due.
L'insoddisfazione, peraltro immediatamente denunciata dalle mancanze dello sposo, nonostante venga di continuo repressa, acuisce l'innato desiderio, che si trasforma presto in un ardore irrefrenabile:

> Quindi fu che sentii d'una fiamma inusitata così accendermisi il sangue che, non conoscendo quasi il mio male, mi sentiva struggere miseramente e languire, se non quanto la presenza di qualche giovine vago mi consolava e, nell'abbracciarlo col pensiero, apportava qualche picciolo refrigerio al mio grande ardore[276].

Il grande ardore è definito "male" e porta con sé una sofferenza struggente e un languore incontrollabile. La fase terza si conclude con la convinzione da parte della fanciulla che

---

[274] *Ivi*, p. 31.
[275] *Ibidem*.
[276] *Ibidem*.

> a credere fermamente essere per una giovine l'epilogo [il sesso] di tutte le dolcezze e beatitudini della terra[277].

Si delinea un percorso ascendente. Oltretutto la convinzione espressa è chiamata "segreto ammaestramento della natura e di amore", e riconduce l'intero percorso nel novero dei bisogni naturali. Inoltre la ragazza ripete che:

> tutta abbandonata in seno del mio Titone procurai di assaggiare almeno un picciolo sorso de' soavissimi latici delle pafie fontane. Ma che succhi poteva compartirmi una selce arida e orrida? Egli mi era un morir di sete in un diserto[278].

Il riferimento all'impossibilità del marito di soddisfarla sessualmente crea l'opposizione tra quell'impellente bisogno naturale e l'ordine sociale. Inoltre l'accostamento tra l'esigenza di un soddisfacimento sessuale e la necessità del bere, con quell'ultima espressione "Egli mi era un morir di sete in un diserto", riconduce nuovamente il problema a un richiamo di ordine naturale, e dunque del tutto normale.
Finalmente la giovane conosce Lucido, il ragazzo che ne diventerà l'amante, e allora ha inizio una nuova fase:

> principiando a vivere un'altra vita, per avere cangiato sede all'anima, cominciai anco a desiderar nove cose. Anzi una sol cosa cominciai a desiderare: l'abboccarmi con Lucido, rimproverargli la rapina […] Gl'interni discorsi miei tutti versavano intorno a questo. I fantasmi notturni altro non mi sapevano alla immaginazione rappresentare[279].

A questo punto il percorso evolutivo è compiuto e, come si sa, la figlia di Smiter verrà scoperta e uccisa.
Nel capitolo sulla (Dis)Harmonia Macrocosmica si è visto come la logica dell'Errore-Castigo venisse qui sostituita da uno schema punitivo di tipo sociale, e nella non coincidenza tra Natura e Società veniva infine spiegata la sensazione di ingiustizia che derivava dalla morte della fanciulla. Ora, lo studio della gradualità psicologica porta a due ulteriori considerazioni che vanno a confermare le precedenti e le completano.

---

[277] *Ibidem*.
[278] *Ivi*, p. 32.
[279] *Ivi*, p. 33.

Innanzitutto, la sensazione di ingiustizia che a fine lettura colpisce il lettore è data dalla scelta del punto di vista del narratore. Pona non racconta la vicenda dall'esterno, ma fa raccontare i fatti direttamente dalla protagonista e dunque facendo sì che lo sviluppo degli eventi proceda seguendo un ordine soggettivo, che certamente coincide con quello cronologico, ma che viene filtrato costantemente dall'interno. Da qui allora i riferimenti continui al desiderio come bisogno naturale e giustificato, e alla colpevolizzazione del marito, poco adatto ai rapporti coniugali.

Tuttavia, la polemica sociale non può limitarsi al fatto che la vicenda sia narrata in prima persona, dal momento che nella *Lucerna* tutti gli episodi sono raccontati da un punto di vista interno, ma non tutte presentano questa potenza polemica, e mi riferisco ad esempio alla vicenda di Brunichilde[280] o a quella di Ialissa[281], regina indiana. E qui arrivo alla seconda considerazione.

Ciò che manca all'episodio di Brunichilde e della regina indiana è una precisa descrizione degli stati d'animo nella loro evoluzione e nel loro sovrapporsi. Brunichilde e Ialissa infatti sono sì donne disperate, ma monocordi, appiattite su un solo sentimento. Ed è quanto accade anche alle eroine dell'*Ormondo*, compreso il protagonista della novella di Lindori.

L'episodio della figlia di Smiter, e così quello di Armilla o della giovane della promessa non mantenuta, nell'inserirsi della gradualità psicologica, vede potenziata la connotazione sociale, perché non si limita a mostrare l'influsso dell'ambiente esterno sull'esistenza infelice di un personaggio, ma sposta l'attenzione dall'esterno all'interno e dunque amplifica le conseguenze del condizionamento ambientale, evidenziando il modo in cui esso è percepito da chi lo subisce, ne sottolinea i contrasti, le contraddizioni tra morale imposta e esigenze naturali, illumina finalmente uno spazio solitamente lasciato all'oscuro.

Non siamo più di fronte alla semplice descrizione consequenziale della dinamica Società-Uomo, impostata in senso orizzontale e dunque volto a illustrare la superficie fattuale della vicenda, ma all'uso consapevole di una pratica di approfondimento con andamento verticale, che si spinge in profondità e che, avendo predisposto le caratteristiche di ordine sociale agenti sull'individuo, le analizza poi nel loro scardinare la soggettività di quello, ponendo a confronto impulsi e regole sociali, passioni e freni soggettivi.

Che Francesco Pona fosse consapevole di una tale modalità retorica è dimostrato dall'episodio della cortigiana, ancora nella *Lucerna*.

---

[280] *Ivi*, Sera Terza, pp. 185- 189.
[281] *Ivi*, Sera Seconda, pp. 160- 5.

Nel suo svolgersi fattuale l'episodio della cortigiana non aggiunge nulla di nuovo alle medesime trame cinquecentesche: una giovane viene sedotta da un uomo, che poi l'abbandona. Ella allora per sopravvivere comincia a prostituirsi fino a diventare una famosa cortigiana. Si innamora infine di un ragazzo che la sfrutta, come lei aveva sfruttato i suoi clienti, dopodiché si ammala e muore in solitudine. Le linee diegetiche, come sono qui presentate, erano tutto ciò che ci si potesse aspettare da chi volesse denunciare la limitatezza e l'oppressione sociale nel Cinquecento. Inoltre, sia chiaro, la cortigiana non era la vittima, ma l'artefice del danno sociale, e la polemica era solitamente incentrata su essa, in quanto prodotto immorale di un ambiente degenerato. Si era dunque di fronte a un tipo di polemica morale che solo lateralmente attaccava anche l'impostazione sociale.

Nella *Lucerna* la faccenda cambia.

Come ricorda Giorgio Fulco, anche qui i riferimenti sono innumerevoli e principalmente del secolo precedente, ma l'apporto originale del Pona è ben delimitabile e consiste nella sezione "iniziale che arricchisce di motivazioni psicologiche la facile formula del condizionamento ambientale"[282]. Ed è proprio di questo arricchimento che stiamo parlando.

La cortigiana nella *Lucerna* è descritta inizialmente come una fanciulla ingenua, innocente, abbastanza immatura. Essa è, e rimane fino all'incontro con il pisano che la sedurrà, una bambina. Nulla la distingue dalle varie figlie di Smiter, o Armilla, o giovani sedotte da vedovi più anziani, tanto che il sentimento che, nel riepilogare la sua infanzia, la fanciulla stessa richiama è un amore infantile, affannoso, confuso, ma scevro da qualsivoglia caratterizzazione sensuale:

> volgeva intanto con affanno misto di gioia tra me stessa e il successo e con dolci larve girò il pisano nelle mie luci tutto lo spazio di quella notte[283],

e ancora:

> mi pareva che il timore mi sarebbe servito di sicurezza e 'l travaglio di gioia […] pareami che ne' suoi abbracciamenti io avessi molto acquistato; anzi pure mi sembrava di aver recuperata la metà di me stessa, ch'io però non mi raccordava di avere altre volte perduta[284].

---

[282] *Ivi*, p. 97-8, n. 3.
[283] *Ivi*, p. 100.
[284] *Ibidem*.

L'ingenuità della fanciulla è esplicitamente ammessa al momento in cui il pisano decide di portarla nella sua stanza:

> Io gli risposi che volontieri, non pensando che cosa importasse l'allontanarsi dalla madre[285]

o ancora più manifesta al momento della deflorazione:

> ragionando tuttavia meco, nella disegual battaglia mi superò, non senza vantare sanguinoso il trionfo. Io ne piansi dirottamente e poi, inesperta (s'io debbo narrar il vero) temei morire della riportata ferita[286].

Questi apporti soggettivi, in alcuni casi probabilmente volti a sottolineare quasi in modo esagerato l'ingenuità della giovane, hanno però il merito di ribaltare l'impostazione del discorso polemico.

La cortigiana diventa non più la rappresentante di una degenerazione dei costumi, ma la prima vittima di una serie di circostanze ambientali che ne hanno pregiudicato il destino. Ovviamente, nella seconda parte della novella, questa ingenua fanciulla non avrà scrupoli a trasformarsi nella crudele e avara cortigiana di aretiniana memoria, ma in tutta la sezione, per così dire giovanile, l'autore non fa altro che evidenziarne la fragilità muliebre e infantile.

Inoltre in questa novella, ma anche nelle altre, l'approfondimento soggettivo non fa che evidenziare di volta in volta una delusione, un'insoddisfazione, una paura, portando gli sviluppi non più a essere incentrati su una causalità esterna, tutta fatti, ma a prevedere un più ampio campo di indagine, e dunque di evoluzione. La società è colpevole di aver provocato tali paure, tali delusioni, tali insoddisfazioni. È in questo che si esplicita il suo non essere adatta all'uomo, almeno per come è impostata, il suo essere anzi antinaturale, antiumana.

L'approfondimento psicologico si concentra sulla vittima. È la vittima, l'innocente capro espiatorio che si vuole qui prendere come fulcro narrativo. E affinché l'episodio della cortigiana funzioni, deve mostrare, sotto i belletti e gli artifici che questa donna navigata e astuta frappone fra sé e gli altri, il suo essere vittima.

L'intento della *Lucerna*, almeno in novelle come questa, è porre l'attenzione su una sofferenza indicibile, causata dall'esterno. La vicenda è costruita unicamente per analizzare quei condizionamenti nel loro procedere interno al personaggio.

---

[285] *Ibidem*.
[286] *Ibidem*.

La complessità dell'animo umano è così indagata al fine di offrire un quadro funzionale alla polemica giocata tra Natura e Società, e volta a esaminare, e in alcuni casi reintegrare, la frattura tra l'uomo e il mondo, ormai imprescindibile.

III
ELPINDA IMMOBILE

Lo studio della bellezza
è un duello
in cui l'artista urla di spavento
prima di esser vinto.
Charles Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*

Questo capitolo non ha alcuna intenzione di assumersi la responsabilità di trattare esaurientemente un argomento delicato quale la definizione di un'estetica generale del Seicento.
In fatto di estetica infatti, la novellistica da sola non può pretendere di fornire alcunché di esauriente, al massimo può evidenziare alcune tendenze rappresentative, che vanno poi confrontate con un panorama più ampio, sia a livello teorico sia a livello pratico, ponendo via via a confronto tra loro le diverse modalità di espressione artistica.
Le novelle possono tracciare una direzione, certo, possono mostrare le eccezioni, alcune vie laterali che si distinguono in un modo o nell'altro da una casistica dominante, e insomma possono inserirsi all'interno di un percorso di definizione estetica del soggetto attante, che però ha necessariamente bisogno di avere poi una controprova diretta nel romanzo, nella lirica o nella pittura.
Nel caso specifico, per quanto le mie competenze me l'hanno consentito, ho cercato di raffrontare di volta in volta i vari generi artistici, arrivando a quella che mi sembra una buona approssimazione di quanto poteva definirsi "bellezza" nei primi decenni del Seicento, e in particolare di quella che potrei chiamare "bellezza muliebre". Con riferimento principale al suo comparire all'interno della novellistica qui esaminata.
La donna sarà dunque l'argomento principale di questo capitolo, o meglio il modo in cui la donna viene descritta nelle sue forme esteriori. In realtà, bisognerebbe poi chiarire che dalla trattazione dell'esteriorità fisica non può essere esclusa quella dell'interiorità, intesa come concezione morale, sistema di valori, e integrità psicologica. Insomma, come si vedrà, il più delle volte al discorso sul bello si lega anche quello sul buono, secondo nessi che non sono sempre univoci, immutabili o direttamente consequenziali.

Affrontando il discorso più direttamente, non posso fare a meno di sottolineare la presenza di due estremi, che peraltro vengono da lontano, e che almeno nel Cinque-Seicento rappresentano quelle spinte tra ordine e disordine, di cui si è parlato fino alla disperazione.
A un estremo si posiziona la bellezza "regale", all'altro la bellezza "sensuale".
Ovviamente, rimanendo esse saldamente ancorate nella loro rigidità polare, sarà più interessante la trattazione della fascia tra loro compresa, del punto (o dei punti) mediani, di quella rappresentazione muliebre cioè che non si pone interamente né da un lato, né dall'altro di questa immaginaria retta estetica. Tale fascia mediana io ho definito bellezza "instabile", o forse più precisamente bellezza "mobile", partendo appunto dal presupposto che sia la bellezza regale che quella sensuale si caratterizzano come prettamente immobili, statiche, fisse.

*

Innanzitutto la bellezza regale. E dunque Elpinda.
Siamo nella novella I, 29 di Carmeni, di cui riassumo brevemente le vicende.
Nell'isola di Cipro, il tiranno Antirno si distingue per la sua crudeltà e ferocia. Conosce Elpinda, figlia di uno dei notabili del regno, e se ne innamora. Tenta di sedurla in tutti i modi possibili, prima coi regali, poi rapendola, ma la giovane non cede, si rivela un estremo esempio di purezza e onestà. Disperato, Antirno la inganna, fingendo di essersi pentito e le propone di sposarlo. Elpinda allora inizialmente accetta, ma prima delle nozze, scoperto l'inganno, decide di uccidersi piuttosto che mettere a rischio la proprio purezza.
Come si vede, Elpinda si configura come un personaggio tutto castità e moralità. La sua coerenza è invincibile, il suo sistema di valori è interamente livellato sull'onestà e sull'integrità di comportamento. In una parola, Elpinda è il modello ideale della donna morale, per come la società del Seicento immaginava che dovesse essere. Ed è tuttavia anche vero che esempi di donne martiri di tal fatta sono ritrovabili anche a inizio Cinquecento, mi viene in mente la Giulia da Gazzuolo del Bandello, o nella seconda metà dello stesso secolo, ad esempio nel Giraldi Cinzio, o nel de' Mori.
La moralità di Elpinda è strettamente legata alla descrizione fisica che Carmeni fornisce di essa:

> In età fiorita fruttava maraviglie de intatta honestà e se biondeggiava nel crine incanutiva nel seno. I principii della costei bellezza non ch'altro si diffondevano in tesori. Parlo di quella testa che formata in onde d'oro sembrava un mare c'havesse per tributarii i soli flutti dell'Idaspe, e

> del Tago. Al Sole degli occhi precorreva per Alba il candor della fronte, a cui succedevano le ciglia inarcate per lo stupore di vedersi superiori a luci sì belle. Fiorivano su la guancia la rosa e' l giglio agli influssi di gemminati soli e d'un'Alba unica più per la qualità che per lo numero. Sotto Oriente così sereno perle Orientali apunto formate in denti si racchiudevano in grembo ad una conca di porpore. Nel seno s'animavano i colori degli alabastri più fini come preludii dell'interne durezze e candori. Non ardisco dire che le gratie perfezionassero queste condizioni perché sarebbe non senza oltraggio di quella bellezza, che non amò mai cosa dipendente di Venere. Fu Elpinda una massa di neve, che in faccia agli ardori di chi l'amava non havrebbe perduto il candore senza perdere nello stesso tempo l'essenza[287].

Ma per comprendere interamente questa irrigidita eroina è essenziale analizzarne anche il concreto agire nelle varie circostanze. Ad esempio, all'insistenza di Antirno, ella così risponde:

> Poscia precipitata in un dirottissimo pianto, esclamò: - Chi m'insidia all'honestà m'uccide. Il Re è per vedermi sul volto più tosto i pallori della morte che i rossori dell'offesa purità[288];

oppure quando quello le invia "per prezzo della virginità un diamante, che splendeva in paragone d'una delle più lucide stelle, e valeva in equilibrio alla metà d'un Regno"[289], Elpinda rifiuta:

> S'è ingannato il Barbaro, e poi tacque, riffiutando infin con gli occhi quel dono che con esserle comparso inanti legato si confessava per reo[290];

o ancora, dopo che Antirno l'ha fatta rapire, la sua reazione è dello stesso tenore, se non più eroica:

> m'offende che ti possa vivere in seno un cuore ardito così che vaglia a persuaderti ch'io sia per violar giamai le leggi dell'honestà[291].

Altra caratteristica della giovane è poi riconoscibile nel modo in cui gli altri la percepiscono, e nel modo in cui questa percezione influenza chi le sta intorno. Così parla a se stesso Antirno della sua Elpinda (sua, per modo di dire):

---

[287] *Incogniti*, nov. I, 29, p. 224.
[288] *Ivi*, p. 225.
[289] *Ibidem*.
[290] *Ibidem*.
[291] *Ivi*, p. 227.

> Quell'anima però di scoglio, c'havea potuto stare immersa in mari di sangue, senza bagnarsi neppur d'una lagrima, non poté non tramandar da gli occhi una fonte ad inaffiar la speranza, ch'inarridiva. Determinò violenze. Ma 'l cuore non così tosto gli raccordò Elpinda per indegna d'esser oltraggiata, non che violata, che raffrenando gli impeti, si portò a passeggiar ne giardini[292].

Essa non permette oltraggi. Il suo corpo è percepito come sacro, intoccabile. C'è qualcosa di misterioso, di divino che traluce da quella fanciulla.
E ancora, all'attuarsi della simulazione del re che la chiede finalmente in sposa, mostrandosi pentito, così una Damigella le si rivolge, portandole la notizia:

> Raffrenate, o Signora, i sospiri come quelli ch'escono indegnamente da un petto da Regina, alla cui mano la sola virtù ha innestato lo scettro. L'ire castissime de' vostri vigori v'hanno donato il Regno. Antirno persuaso dalle vostre durezze vi brama sua sposa. Cipro v'implora per sua Regina. Et io a nome del Re, e del Regno vi depongo a piedi il diadema di quello stato, ch'incominacia a detestare le memorie del Dominio di Venere, mentre è per sottoponersi agli arbitrii di una Diana. Quest'isola attende un'età d'oro da voi, che ne portate le sembianze su la chioma[293].

E così si procede fino alla scoperta dell'inganno e alla tragedia finale, in un contorcimento di moralità, onestà, bellezza casta, verginità ostentata, etc.
Ora, analizzando il personaggio di Elpinda nel suo apparire e nel suo interagire con gli altri, possiamo delimitare alcune caratteristiche essenziali proprie di questo modello ideale di castità e purezza.
In primo luogo, l'aspetto estetico: Elpinda è bellissima.

> i principii della costei bellezza non ch'altro si diffondevano in tesori[294].

È bionda ("biondeggiava nel crine"), ha carnagione chiara, bianca ("incanutiva nel seno"), e insomma, capelli ondulati lunghi, gli occhi lucenti, la fronte candida, le ciglia inarcate, le

---

[292] *Ivi*, p. 228.
[293] *Ivi*, p. 228- 9.
[294] *Ivi*, p. 224.

guance rosee, i denti bianchissimi come perle e le labbra rosse come la porpora. Il seno anch'esso bianco e sodo.

In sostanza, nulla di questa descrizione si allontana dalla donna angelicata di trobadorica memoria. Elpinda è proprio questo: un angelo.

Inoltre il continuo confrontarne le forme, le parti anatomiche, i capelli, con corpi celesti, fiori, perle, Albe, tutto dà alla sua bellezza una caratterizzazione sovrannaturale, non umana. Tanto che più avanti la Damigella che la metterà al corrente della proposta di Antirno, parla dei capelli biondi di lei come di un tratto preannunciatore dell'avvento prossimo dell'età dell'oro, e la corona stessa che essa otterrà grazie al matrimonio con Antirno sembra stata creata apposta per l'oro di quei capelli.

Elpinda è quanto di più bello il genere umano abbia prodotto, quanto di più ideale si possa immaginare. In lei non c'è difetto.

A conferma dell'idealità di tale descrizione si potrebbe anche apportare la considerazione che in fin dei conti, di Elpinda noi abbiamo un'immagine solo tratteggiata. È vero che è bionda coi capelli lunghi, ha la pelle chiara, le guance rosse etc, ma nel suo aspetto fisico non appare nulla di particolare. Anche dopo la descrizione infatti, di essa si ha la semplice idea di un essere certamente meraviglioso, ma abbastanza indefinito. Quello che di Elpinda si può dire, fisicamente parlando, è che è bella, e basta.

A questa bellezza sovrannaturale si lega poi un atteggiamento morigerato e casto, come si è visto, forte, coerente, introdotto immediatamente dal Carmeni, in strettissima connessione con l'aspetto esteriore:

> In età fiorita fruttava maraviglie da intatta honestà[295];

e ancora si allontana da questa figura bellissima qualsiasi connotazione sensuale:

> quella bellezza, che non amò mai cosa dipendente di Venere. Fu Elpinda una massa di neve, che in faccia agli ardori di chi l'amava non havrebbe perduto il candore senza perdere nello stesso tempo l'essenza[296],

per potenziarne i sentimenti di purezza e castità, come è evidente dalle reazioni ai vari tentativi di seduzione di Antirno.

---

[295] *Ibidem*.
[296] *Ibidem*.

Ma la moralità di Elpinda si definisce innanzitutto anche nel suo caratterizzarsi come "salvifica", o meglio come ribaltatrice del senso in virtù, dell'immorale in morale, come forza in grado di agire sull'uomo e portarlo al ravvedimento. È in questa caratterizzazione tutto il potenziale divino e religioso che la perfetta moralità può apportare in una società allo sbaraglio del senso.

> La sola virtù ha portato allo scettro[297].

Quella virtù che nel suo manifestarsi non può essere toccata, né danneggiata, perché in essa si definisce interamente il vero bene: Elpinda è indegna di essere oltraggiata. Sarà proprio il crudele tiranno a riconoscerlo.
Il comportamento di Antirno risente profondamente di quanto Elpinda rappresenta, e sarà egli stesso a confessare, nonostante stia dissimulando, che la purezza della fanciulla, la sua coerente onestà, ha avuto su di lui un influsso imponente.
Antirno mente, è vero. Egli sta fingendo, ma mentendo esclama:

> Non pochi v'hanno fra mortali che naufragati nelle colpe se ne sollevano per mezzo del pentimento: conditione degna di lode in chi che sia, ma necessaria nel Re, che nato ad esemplificare a gli altri, deve sentirsi la mano agravata dallo scettro, quanto pronta al commando, altrettanto inclinata all'oppressione dell'humane leggerezze. Ho errato nol niego, fintanto che nella primavera dell'età più acerba, non si sono maturati i frutti del senno, che da progressi del tempo sento disposti, e obligati alla perfezione […] Elpinda che mortificando con la virtù i vanti di nascite regie merita più efficacemente la Corona di quello, che la corona meriti Elpinda[298].

E proprio in questa confessione egli riconosce che il potere salvifico di quella moralità ha avuto effettivamente un condizionamento, una influenza. Antirno ammette e conferma il potere moralizzante di Elpinda.
La scoperta che si tratta di un inganno, che egli non è affatto pentito, non toglierà nulla dell'eccezionalità riscontrabile nella fanciulla, e anzi la sua morte per suicidio ne ribadirà la veridicità, la pregnezza morale. Elpinda con la morte salva la sua verginità e la sua moralità, e

---

[297] *Ivi*, p. 229.
[298] *Ivi*, p. 230.

la riconferma, lì dove l'inganno di Antirno aveva tentato coi fatti di trasformarla in qualcosa di esclusivamente superficiale.
Elpinda è la bellezza regale per eccellenza, e appare evidente il suo contenersi in un estremo, mai messo in discussione, e che proprio per questo ha un che di ultraterreno, di divino, eccezionale. Elpinda è immobile nel suo essere un angelo, non si muove, non cresce, non fa nulla. Rimane Elpinda e basta.
Prendendola come riferimento del punto più avanzato verso il bene, si possono definire tre caratteristiche di questo tipo di bellezza: a) una bellezza sovrumana, con costanti riferimenti al cielo, alla natura e al divino; b) una corrispondente moralità di comportamento inattaccabile, che a tratti sembra rigidità e ottusità. Un'integrità senza macchia che la porta all'estremo sacrificio di coerenza; c) il rispetto che il suo corpo e la sua onestà suscitano in chi ha con lei qualsiasi tipo di contatto. Il potere salvifico di generare il pentimento negli ingiusti, e di acquietare il senso negli impetuosi.
La bellezza regale è una bellezza prima di tutto morale. La novella di Carmeni conferma allora che il bello è accompagnato al buono, che tra bellezza e moralità esiste un legame diretto di corrispondenza, inscindibile. D'altronde Elpinda è l'unica in tutta la vicenda di cui si offre una descrizione estetica volta ad esaltarne le grazie e la bellezza, ed è chiaro che, rappresentando un modello, deve necessariamente avere di quello l'eccezionalità a tutti i livelli.
La bellezza di Elpinda caratterizza la sua moralità, almeno quanto la moralità esalta quella stessa bellezza. Si ha allora un rapporto di complementarietà tra l'una e l'altra.
Descritta Elpinda, ci si può chiedere a questo punto che posto occupi la bellezza regale all'interno della sensibilità cinque-secentesca e in che modo venga a giustificarsi anche teoricamente; se ci sono eccezioni, e se è essa stessa un'eccezione.

*

Senza scomodare troppo le novelle cinquecentesche, è possibile trovare un riscontro sulla presenza di bellezze regali nelle novelle dell'*Ormondo* di Francesco Pona, in Pomo (nov I, 17), in Loredan (novella Quarta), e nella *Lucerna*, essenzialmente nella figura di Ialissa, oltre naturalmente alla già ricordata Elpinda dell'incognito Carmeni.
Il quadro risulta poi completato se si aggiungono a questa selezionatissima schiera le quattro dame novellatrici delle *Instabilità dell'Ingegno* di Brignole Sale.

Le tre caratteristiche individuate sono confermate in tutti i casi, così ad esempio la regina Rosmonda della novella di Pomo è

> Era bellissima Rosmonda, e sul fior de gl'anni tingendo di gentil porporino il bianchissimo volto, l'animava di due nere vivacissime pupille, e nella Maestà di un naso graziosamente aquilino incoronando la fronte di fosca e ricciuta capigliatura mostravasi con impero egualmente partito Tiranna de Cuori e Regina degl'huomini[299].

con il chiaro riferimento alla maestà, e più avanti nella percezione di Agisulfo:

> soprafatto dallo stupore di quell'aspetto da lui creduto divino, non cadesse in deliquo o ch'almen assalito di repente da un'infocato parosismo amoroso non passasse al delirio[300]

e ancora:

> di raccogliere nuovi spiriti di vita dall'aspetto di quelle bellezze ch'essendo divine, non potevano cagionare in altrui effetti mortali[301].

La divinità di quella bellezza, il suo effetto benefico sul poeta, il rimando a un'esaltazione dello spirito in chi la guarda, volto a effetti non mortali, fanno di Rosmonda una donna maestosa, onesta, regale nei fatti (è regina) e nell'aspetto fisico.
Andando avanti, ecco la regalità estetica e morale di Ialissa:

> fanciulla regia che poi riuscì la più bella e la più manierosa di quei paesi[302].

Essa è "poco piegata da amori"[303] e detesta "i laidi costumi della *sua* terra"[304]. E tale rimane fino alla morte finale per mano della sorella Telsiope.
Ancora nel Pona, ma stavolta direttamente dall'*Ormondo*, riporto la descrizione di Dorispina nella novella I:

---

[299] *Ivi*, nov. I, 17, p. 119.
[300] *Ibidem*.
[301] *Ivi*, p. 120.
[302] *La Lucerna*, p. 160.
[303] *Ivi*, p. 163.
[304] *Ivi*, p. 160.

> vergine la più bella e aggraziata che uscisse mai di sangue regio[305]

la cui regalità estetica arriva al punto di commuovere gli ingiusti e porsi direttamente come arma divina, provvidenziale contro il peccato, in uno scorcio descrittivo che sembra una raffigurazione della sconfitta del male da parte della Madonna:

> Le bellezze rare titillavano la disonestà de' sicari, e già volgeano per la mente di volersi felicitare nella delicatissima sventurata. Ma un tal rispetto al corpo, in cui già si compiacqui il re, e un augusto raggio di maestosa alterezza che usciva dal volto, ancorché afflitto, volgeva le libidini in riverenza e l'ardimento in compassione […] e guardandosi l'un l'altro, sospirando taciti e ammirabondi, impararono i cuori crudi la prima volta ad esser umani[306],

e più avanti:

> Strisciava l'aspido altero inanzi i suoi piedi, e con maligno occhio mirandola minacciava d'avventarlesi; e la vipera sdegnosa faceva pompa mortale delle sue lingue. Ma quello spirito che superò la fierezza degli omicidi, vins'anco gli angui[307].

Nello sviluppo della novella infine Dorispina sarà artefice della risoluzione felice della vicenda, tanto che la sua azione coincide direttamente con la "giustizia divina", trasformandola in un personaggio guidato in tutto dalla Provvidenza, e portatrice dunque, col corpo e con il comportamento, di un messaggio definitivamente moralizzante.
Comunque non è questo un caso singolo nell'*Ormondo*. Una bellezza regale è anche Erminda della novella II, che

> ripigliando bellezza e grazia, difficilmente potea sopprimere la maestà che nasce co' regi. Gli occhi spiravano comando mentre serviva, e le mani trasformavano in scettro le masserizie più abbiette, così le ingentiliva toccandole[308],

e la sensualità è talmente lontana da queste donne, pur essendo esse bellissime, che il Pona si trova costretto in questa stessa novella a incorrere in un paradosso semantico, descrivendo la lascivia di Erminda, atta a riconquistare i favori del re, in questi termini:

---

[305] *Ormondo*, p. 342.
[306] *Ivi*, p. 344.
[307] *Ivi*, p. 345.
[308] *Ivi*, p. 359.

> ella con maniera castamente lasciva soddisfece alla domanda[309].

Insomma ella riesce a essere allo stesso tempo casta e lasciva. Lo scontro semantico è imponente, soprattutto se si considera che il termine "casta" ricorre nel Pona con una rarità abbastanza insolita per la letteratura di quei tempi, e dunque acquisisce un valore chiave nel suo essere accostato a una parola di campo semantico opposto.
Ancora sulla rilevanza della bellezza nell'*Ormondo* posso aggiungere che nell'opposizione continua, in tutte le novelle, di tipi morali a tipi immorali ho notato che di questi ultimi non viene fornita alcuna connotazione estetica, presente invece in tutti i personaggi positivi. Di solito, gli immorali non vengono descritti che per mezzo dei vizi e dei loro eccessi. Essi non sono belli né brutti, né mediocri, insomma non hanno una definizione fisica.
Riporto a mo' di esempio il caso di Gelinda nella novella I:

> giovinetta d'animo cupo, di pensieri elevati, ma scaltra, più che alle virtù, alle tristezze[310],

il suo agire sarà attuato contro la propria sorella Dorispina attraverso "mezi indegni"[311].
Da opporre invece alle varie donne oneste e moderate, alle quali aggiungo Alminda, altra bellezza regale:

> in bellezza eccedessi l'altre dame. […] Io non ebbi di me tal concetto[312]

che si rivelerà poi un altro esempio di fedeltà coniugale e di estremo amore nei confronti di un marito disgraziato e sfortunato, costretto a fuggire a destra e a sinistra per tutta Italia.
La bellezza nell'*Ormondo* dunque è chiaramente connessa all'onestà. L'assenza di una connotazione estetica nei personaggi immorali sottolinea proprio che il fattore estetico non ha una funzione semplicemente letteraria, di caratterizzazione puramente estetica, ma che nel bello vanno a interagire un profondo legame con il sistema di valori positivo espresso dalle azioni del personaggio stesso.
In ultimo riporto la descrizione delle quattro dame[313] delle *Instabilità dell'ingegno*.

---

[309] *Ivi*, p. 364.
[310] *Ivi*, p. 343.
[311] *Ibidem*.
[312] *Ivi*, p. 368.
[313] *Le instabilità dell'ingegno*, pp. 32-33.

Interessante qui mi sembra l'assoluta mancanza di riferimenti espliciti a una moralità manifesta nelle fanciulle, giustificabile con il fatto che si considera già nei presupposti che tali dame siano estremamente morali, pure e oneste, e per questo meritano di essere le protagoniste di un'opera di così alto valore letterario.
Clarice è la prima introdotta. Di lei si sottolinea il languore:

> la beltà condita di una tal languidezza di moti che più amabile la rendevano, non men possente[314]

è una bellezza languida, fisicamente caratterizzata da un volto perfetto ma non tondo, occhi scuri e modesti, denti bianchi e uguali.
Segue Felicita, certamente la più particolare sia esteticamente che nei modi. Di lei Brignole Sale afferma immediatamente che

> Per lo contrario di Clarice entro a un corpo disposto, sortito avento per così dire un Amazonico Spirito, haveva essenza la bizzarria[315].

È atletica, altera tanto da comandare con lo sguardo. La si descrive con connotati marziali:

> Quale soldato d'esperienza, portava in volto minutissime cicatrici che servivano per atterramento de gli spettatori, mentre camminavano sentieri non piani[316].

Aurilla è la più piccola d'età, la più tenera, solare, ridente e innocente. Fisicamente è angelica almeno quanto Elpinda: capelli biondi, volto chiaro, viso rotondo e occhi azzurri. L'aggettivo più usato per descriverla è tenera (riscontrabile tre volte[317]) e fresca.
In ultima viene Flerida, la preferita del Brignole Sale che non smette di ripetere che solo ella è la più bella delle belle. È intelligentissima, ma di carnagione scura:

> La natura era a lei venuta meno d'esquisito candore […] col non esser candida ella non pareva men bella[318].

---

[314] *Ivi*, p. 32.
[315] *Ibidem*.
[316] *Ivi*, p. 33.
[317] *Ibidem* "L'Aurilla era tutta cara, tutta candida, tutta tenera. Tenera d'anni, tenera di membra, tenera di maniere".
[318] *Ibidem*.

Suppongo ora che dai brani riportati di Brignole Sale, ma anche da quello di Pomo, salti immediatamente agli occhi un particolare di non scarsa rilevanza. Esclusa infatti la giovane Aurilla, nessuna delle bellezze regali qui analizzate è una donna propriamente angelicata, e insomma i tratti delicati, i capelli biondi, la carnagione bianca e gli occhi luminosi di Elpinda non sono più ripresi, ma anzi a essi si sostituiscono le pupille nere, il naso aquilino, i capelli neri e ricci di Rosmonda, la carnagione scura di Flerida, la cicatrice di Felicita, virile almeno quanto un uomo. Particolari estetici che nei colori e nelle forme sembrano più una negazione dell'"angelicazione" piuttosto che una conferma, soprattutto se si ricorda il valore che la Damigella di Cipro riconosceva nel biondo oro dei capelli di Elpinda.

Si pone allora il problema di capire se tutte queste donne siano davvero bellezze regali o se il fatto che ci si trovi di fronte a tratti fisici così diversi, e tra loro perfino contraddittori, in qualche modo smentisca nei fatti la regalità dell'una o dell'altra.

In primo luogo, posso rispondere che se i criteri che caratterizzavano Elpinda e facevano di lei una bellezza regale sono corretti, essi valgono a definire come tali anche le varie Rosmonda, Felicita, Flerida, etc, dal momento che è possibile riscontrare tali criteri anche in esse; in secondo luogo, ciò che più di tutto connota una bellezza come "regale" è la corrispondenza nello stesso soggetto di qualità estetiche e di qualità morali, per cui, come ho già affermato, la bellezza regale è innanzitutto una bellezza totalmente morale, altro fattore chiaramente riscontrabile nelle donne prese in esame.

Si può dunque concludere che i tratti fisici possono anche variare, presentarsi sotto forme differenti e particolari, senza che la connotazione morale a essi connessa venga in alcun modo intaccata. Ciò che conta è la persistenza di una corrispondenza tra bellezza e moralità, in cui la bellezza non si definisce in un ideale fisico predefinito, ma può essere tanto generica, quanto particolareggiata, purché sia definibile come tale. La corrispondenza tra il bello e il buono, in fin dei conti, basta a se stessa.

A conferma di questa considerazione, riporto il fatto che solo in rarissimi ed eccezionali casi, tra cui quelli sopra riportati, si ha una vera e propria descrizione della dama bella nelle sue caratteristiche fisiche. La maggior parte delle novelle di fine Cinquecento e primo Seicento non accennano che in modo molto veloce e generale alla connotazione estetica, e per lo più si limitano ad accennare alla divina bellezza di questa o quella donna, senza dilungarsi troppo in descrizione dettagliate.

D'altro canto già dai brani dell'*Ormondo* si poteva evincere come bastasse una sintetica connotazione estetica in senso positivo e senza scendere troppo nei particolari per ciò che

concerne le eroine positive, e una totale assenza di riferimenti estetici, anche generali, per quanto riguarda quelli immorali.

Insomma la novellistica secentesca presenta bellezze a non finire in ogni vicenda, ma come poi siano concretamente queste bellezze, in che modo si caratterizzino fisicamente non lo dice, non le interessa. Ciò che importa è solo il legame tra il bello e il morale, su un piano quindi non realistico, ma piuttosto ideale.

La stessa corrispondenza tra aspetto estetico e valori morali persiste inoltre in tutta la casistica del brutto, assai scarsa a dire il vero, e sulla quale non mi soffermerò che in poche righe.

Innanzitutto si è prima affermato che gli immorali nell'*Ormondo* non sono connotati esteticamente, e ciò vale appunto per l'*Ormondo*. In tutte le novelle lette, i brutti compaiono al massimo cinque o sei volte, sono una vera rarità. In questo i novellatori del Seicento mostrano un senso del bello spiccatissimo: il brutto è escluso da più o meno tutte le vicende, e nei casi in cui compare, risulta chiaro il nesso che lega bruttezza e immoralità, tra deformità e degenerazione morale[319]. È poi inoltre interessante accennare al fatto che se è vero che il brutto è sempre immorale, non si può parlare di un immorale sempre brutto, ma su questo punto tornerò più avanti, per ora aggiungo che nemmeno nella caratterizzazione del brutto intervengono descrizioni precise, per lo più ci troviamo di fronte a esseri contraddistinti da una qualche deformità (il guattero della novella malespiniana di Angelo Ingegneri[320]), o una qualche sproporzione, insomma tutto ciò che non rientra generalmente in un modello abbastanza vago di ordine e simmetria.

Non è comunque notevole soffermarsi troppo su queste particolarità, ciò che importa è che un personaggio venga definito brutto, ma soprattutto che a questa bruttezza nominale siano legate le qualità della cattiveria, della perfidia, della falsità e dell'immoralità, in una chiara corrispondenza estetico-moralistica.

Tornando al bello, occorre ancora un chiarimento sulla presenza di quelle dame dalla bellezza così particolare: quella con la cicatrice, quella scura, quella cicciona, etc.

Infatti non vorrei passasse l'idea che nella novellistica secentesca ci si trovi di fronte a una casistica estetica normalmente varia e diversificata. Non è affatto così.

---

[319] Sostiene infatti Getto: "non si tratta di un brutto in funzione comica, che è cosa abbastanza comune nella tradizione della letteratura narrativa, ma di un brutto in funzione morale: cosa meno frequente. E non sorriso ma disgusto, e una lieve atmosfera di paura, si forma intorno a questa presenza del brutto. Del resto esiste anche il brutto in funzione estetica pura, come presenza fra le altre nello spettacolo infinitamente vario della vita, come ricerca di contrasto tonale, al di fuori dello stretto ambito del comico." (G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia* cit., p. 257).

[320] *Ducento novelle* I, 50.

Prima di tutto, ho già ricordato che le descrizioni sono rarissime e che basta la semplice definizione di bello ad accontentare questi autori. Inoltre è totalmente fuori dall'uso novellistico ciò che accade invece nella lirica del secondo Cinquecento, che canta la bella negra, la bella zoppa, la bella guercia e insomma tutta una serie di belle con nei, vecchi con o senza denti, etc, principalmente per una evoluzione particolare e laterale alla lirica petrarchista.
Queste variazioni estetiche appartengono esclusivamente alla poesia, e non hanno alcuna influenza sull'estetica del secolo, né in pittura, né nel romanzo, e tanto meno nella novellistica. Le quattro dame, una diversa dall'altra, presentate da Brignole Sale, sono una eccezione, e non è un caso che infatti proprio Brignole Sale fosse anche poeta lirico e componesse versi, peraltro veramente insensati e ripetitivi, su belle epilettiche, belle sciancate, e così via. L'uso che egli introduce nelle *Instabilità dell'Ingegno* deriva appunto direttamente dal suo comporre lirico, in una operazione inter-genere che non ha alcun seguito, e infatti sarà un caso isolato.
Il bello presente nelle novelle è tutt'altra cosa, rimanendo per lo più generico, senza caratterizzazione fisica realistica, e tutto legato ad aspetti morali. Aspetti che la bella sciancata, la bella negra, la bella con le bolle hanno perso definitivamente.
Volendo una conferma più concreta, mi sono andato a riguardare almeno due centinaia di dipinti databili dalla seconda metà del Cinquecento alla metà del Seicento. E appunto, da un'analisi del tipo muliebre raffigurato si evince una sostanziale omogeneità di caratterizzazioni rispetto al secolo precedente.
Le donne presentate ripetono per lo più gli stessi tratti estetici: carnagione candida, capelli tra il castano chiaro e il biondo, occhi grigio-castani, lineamenti delicati e posa calma, a tratti sensuale. I capelli leggermente più scuri, sul castano scuro, risultano addirittura una minoranza, e insomma non mi pare ci sia alcuna particolarità estetica evidenziabile. Il bello rimane abbastanza generico, legato a un ideale classico, sia nei colori che nelle forme, e si ripetono persino nelle vesti e nell'abbigliamento, come nelle acconciature, gli stessi elementi già riscontrabili nel secolo XVI.
Le raffigurazioni religiose (la Vergine, o Maria Maddalena) o di soggetti mitici (Venere, Diana, etc) presentano più o meno le stesse caratteristiche fisiche, e il tipo religioso coincide nei tratti con quello mitico. Possono esserci delle differenze nel vestiario, più o meno sensuale, nelle situazioni, ma a grandi linee, è difficile distinguere i colori del viso della Vergine da quelli della Maddalena, o da quelli della Poesia o della Musica. Sembra anzi che in alcuni dipinti in cui sia presente una collettività di donne, i tratti estetici vadano ripetendosi fino allo spasmo, e allora il soggetto principale si distingue dalla folla, esclusivamente per il posizionamento o per un colore

leggermente diverso della veste. Insomma, non c'è granché differenza, né in senso realistico, né tanto meno su un piano di particolarizzazione del modello, come invece avviene nella lirica.
Tale analisi è peraltro confermata da quanto sostengono teorici della pittura secenteschi, come Giovan Battista Agucchi (1646) e Giovan Pietro Bellori (1664), volti innanzitutto ad affermare un consolidamento delle tendenze classiciste incentrate sulla bellezza ideale, e la superiorità del bello ideale rispetto alla pedissequa imitazione del reale e alla sfrenata libertà fantastica[321].
E ancora, il collegamento con il secolo precedente è esplicitato tramite il platonismo pittorico (se così è definibile) di Giovan Paolo Lomazzo che nel 1590 in *Idea del tempio della pittura*, definiva la bellezza "una certa grazia vivace e spiritale"[322], emanata dal raggio divino (e dunque chiaramente in corrispondenza con la morale), riprendendo peraltro pari pari il Ficino del *Libro dell'Amore*, che nel 1491 definiva la bellezza "una grazia, vivace e spirituale, la quale per il raggio divino prima si infonde negli Angeli, poi nelle anime degli uomini, dopo nelle figure e voci corporali"[323], completando in tal modo il passaggio Dio-Anima-Corpo umano, e definendo i tratti fisici del corpo una diretta espressione del sentimento morale.
Mi sembra abbastanza evidente che finché sussistano queste basi teoriche la rappresentazione della donna non possa in alcun modo variare, poiché è il modello classico che dà forma all'ideale, e che quindi definisce la bellezza. Ciò ovviamente vale sia per la pittura, che per la novellistica. È poi chiaro che in quest'ultimo caso, la rappresentazione passi anche attraverso il canone boccaccesco. La lirica, già l'ho detto, è un caso a sé.
Oltretutto nel Seicento, continuamente tirato in un senso e nell'altro da dinamiche d'ordine e di disordine, la bellezza non può non acquisire il valore di un armonia riconosciuta.
Il Tesauro del *Giudicio*, ad esempio, nel 1625 definisce la bellezza "un tal conserto di parti in ordine al suo fine, sì che senza deformità nulla aggiugnere o torre o trasportar si possa"[324]. Concetto che trova conferma nel Brignole Sale, che soffermandosi ironicamente sul brutto[325], definisce il bello:

> il bello consiste nella proporzione, e la proporzione non si accoppia con la superfluità[326],

---

[321] E. Di Stefano, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, «Aesthetica Preprint» 79, Aprile 2007, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, pp. 7-86.
[322] G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 26, (rist. an. ediz. Da Ponte P. Gottardo, Milano 1590) Hildesheim, Olms 1965, p. 83.
[323] M. Ficino, *El libro dell' Amore*, Firenze 1491, Orat. V.
[324] E. Tesauro, *Il giudicio* (1625), inserito poi nei *Panegirici sacri*, appresso gli eredi di Gio. Domenico Tarino, Torino 1633, in *Trattatisti e narratori del Seicento* cit, p. 15.
[325] *Le instabilità dell'ingegno*, Giornata Quarta, pp. 129- 148.
[326] *Ivi*, p. 135.

o anche nell'*Ormondo*, con la descrizione di Erminda:

> l'esquisitezza del di lei bello (raro epilogo delle perfezioni d'un'armonica simetria) ma corse al tentare la rocca invincibile della reale onestà[327],

in cui continuano le corrispondenze tra bello e morale già trattate, e riscontrabili nello stesso Tesauro della *Filosofia morale*.

Più o meno coeva al trattato del Lomazzo è la pubblicazione del *De humana physiognomonia* del Della Porta (1586), riguardante la corrispondenza negli esseri umani tra i tratti estetici e il comportamento, e così la *Fisonomia naturale* di Giovanni Ingegneri (1585).

Come si vede il nesso corpo-morale è molto sentito, e viene sviluppato principalmente secondo un criterio di corrispondenza diretta: i tratti fisici confermano il comportamento, e viceversa. Se però la fisiognomica si inserisce interamente in questo contesto culturale, non si può affermare che essa abbia una qualche influenza sul discorso novellistico, proprio per l'assenza di tratti particolari che ho già evidenziato nella descrizione estetica dei personaggi. Oltretutto la fisiognomica si riferisce principalmente a una serie di casi umani, particolarmente caratterizzati per forma della testa, del naso, delle labbra etc, e quindi niente di più lontano da qualsivoglia rappresentazione del bello in quanto tale.

Certamente ha la sua importanza nella sussistenza della corrispondenza tra qualità estetiche e sistema di valori la riscossa morale della Controriforma, che a grandi linee percorre le stesse linee di tendenza già esposte nel *Cortegiano* del Castiglione (1513-14).

Ed è proprio al Castiglione che si può far riferimento nel trattare la connessione tra bello e buono. Nel *Cortegiano*, egli scrive

> dir si po' che 'l bono e 'l bello siano una medesima cosa, e massimamente nei corpi umani[328].

Non si potrebbe trovare una definizione più precisa e autorevole di bellezza regale. Il bello castiglionesco esprime il più alto livello morale, è grazioso, ovvero equilibrato, delicato, bastante a se stesso, perché moderato in quanto espressione diretta del divino. Siamo sulle posizioni del Ficino. È l'anima buona che rende bello il corpo, tanto che Castiglione continua:

---

[327] *Ormondo*, p. 354.

[328] B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Presso Aldo Manuzio, Venezia 1526, IV 59.

> la Bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo[329].

e più propriamente in riferimento alle donne:

> né ancor si debbano imputare alle donne belle quelle inimicizie, morti, distrucioni, di che sono causa gli appetiti immoderati degli omini. Non negherò già che al mondo non sia possibile trovar ancor delle belle donne impudiche, ma non è già che la Bellezza le incline alla impudicizia; anzi le rimove e le induce alla via dei costumi virtuosi per la connessione che ha la bellezza con la bontà[330]

A questo proposito occorre fare due riflessioni.
La prima è che come si vede il discorso è interamente incentrato su una indefinita bellezza, riconducibile a una generica idealità di stampo classicista, almeno nelle forme. Si parla di bello, ma non si definiscono i tratti estetici di quel bello, ed è lo stesso atteggiamento che ritroveremo anche nel Seicento. In sostanza, non è scritto da nessuna parte che la bellezza morale debba necessariamente essere bionda, e questo giusto per puntualizzare.
La seconda riflessione parte dalla possibilità, ammessa dal Castiglione, che possano trovarsi "delle belle donne impudiche", in cui cioè salta la connessione tra bellezza e onestà morale. Tuttavia tale considerazione risulta più un'eccezione che la regola, il che conferma la sussistenza di un legame tra bello e morale, ma soprattutto nello scagionare completamente la bellezza come causa determinante l'impudicizia, l'autore si lancia poi in un'analisi della possibile origine di tale impudicizia, e così si esprime:

> talor la mala educazione, i continui stimuli degli amanti, i doni, la povertà, la speranza, gli inganni, il timore e mille altre cause vincono la constanzia ancor delle belle e bone donne, e per queste o simili cause possono ancor divenir scelerati gli omini belli[331]

Insomma sono innumerevoli i motivi che possono causare l'impudicizia nella donna, e spezzare allora il legame tra bellezza e onestà.
Come si è dimostrato con la rappresentazione della bellezza regale, nel Seicento la corrispondenza tra bello e morale sussiste, senza che quel bello debba necessariamente essere

---

[329] *Ibidem.*
[330] *Ibidem.*
[331] *Ibidem.*

definito in un modo o nell'altro, tuttavia è pur vero che se già il Castiglione si poneva il problema di una possibile non corrispondenza, queste considerazioni diverranno più forti e pressanti alla fine del Cinquecento, lì dove comincia a farsi strada la possibilità di una falsificazione, di un'instabilità dei tratti fisici, o di una loro possibile modificabilità.
La bellezza diviene indefinibile, qualcosa di percepibile ancora, di riconoscibile in una serie di ordini e simmetrie del volto, dietro il quale però può nascondersi dell'altro. Il mascheramento, l'apparenza, la fragilità percettiva con cui l'uomo fa i conti da tutto il secolo si scontra ora con la realtà dei fatti, e non è più sempre vero, se non a livello teorico, che alla bellezza corrisponda necessariamente il buono.
Bellezza è anche grazia, si è detto. E la grazia rimanda a un certo modo di essere, di fare, di parlare. La grazia ha il suo punto di forza nelle "maniere". Maniere, che essendo parte di un atteggiamento esteriore, sono riproducibili, imitabili.
L'eccezione delle belle donne impudiche, richiamata nel *Cortegiano*, diventa qualcosa di più pressante, di più reale nelle novelle secentesche. Entrano in gioco altri elementi, tra i quali la possibilità di una effettività ingannatrice non ha un ruolo secondario.
Non è insomma un caso che Malespini nella nov II, 14[332] possa far esprimere un certo Genovese con queste parole:

> Ahi, quanto ingannano i bei visi[333].

Siamo allora di fronte a una tendenza contemporanea e parallela a quella della bellezza regale, una spinta di segno opposto, incentrata a sottolineare che di contro all'estremo del bello regale e morale, è possibile riconoscere il bello sensuale.

*

Per offrire un'immagine rappresentativa di ciò che intendo per bellezza sensuale[334], devo far riferimento al personaggio poniano della cortigiana, riprendendolo lì dove l'ho lasciato, ovvero nella casa del pisano con cui era fuggita dopo che quello l'aveva sedotta.

---

[332] *Ducento Novelle* II, 14, pp. 41f- 46f : "Come Nespola Comica fusse disprezzata da un cavaliere dopo di aver goduto dell'amor suo".
[333] *Ivi*, p. 45r.
[334]Figura riscontrabile già in Bandello, come sottolinea L. Russo: "è sempre questo mito della muliebrità, o della donna terribile, o della donna profondamente amorosa, che domina la fantasia del novellatore" (M. Bandello, *Novelle*, introduz. di L. Russo, Rizzoli, Milano 2002, p. 25).

Ovviamente Francesco Pona, tra disgrazie, morti ammazzati e stragi varie, non si smentisce nemmeno questa volta e fa cadere sulla testa della povera fanciulla la disgrazia dell'abbandono. Il pisano la caccia di casa e lei è costretta a tornare dalla madre. Questa, prostituta navigata di una certa esperienza, capisce la situazione e parte da Padova per Venezia dove comincia ad abitare in pianta stabile con la sfortunata figlia, indirizzandola alla sua stessa professione.

Come ho già accennato a suo tempo, l'intero episodio della cortigiana si divide in due sezioni: una prima, arricchita di moventi psicologici volti a sottolineare l'essere vittima della giovane nei confronti della società; e una seconda, che invece si rifà abbastanza coerentemente ai vari racconti di cortigiane presenti nella tradizione letteraria del secolo precedente. La sezione originale del Pona è ovviamente la prima, mentre la seconda riprende le linee generali di sviluppo più o meno da una fonte o dall'altra[335]. In questo caso, mi interessa il punto d'arrivo dell'evoluzione graduale, e dunque la cortigiana bella e fatta. Mi riferirò allora alla seconda sezione, la quale proprio perché legata al secolo precedente, può offrire un panorama abbastanza ampio di considerazioni.

Arrivate a Venezia, la fanciulla e la madre cominciano a trafficare segretamente, impiantando poco alla volta la mercimoniosa impresa di cui s'è detto sopra, e in men che non si dica la giovane diventa, per sua stessa ammissione, "la più famosa cortigiana del mio tempo"[336], trasformandosi definitivamente in una bellezza sensuale.

> Così, dato voce ch'ella [la madre] era una vedova forastiera […] Teneami intanto con gran riserva, e appena, quando alcuna si trovava a parlamento con lei, mi lasciava io vedere con un contegno di santissima donzella, mostrando di non saper alzar gli occhi.
>
> Cominciarono pur alcuni servi di gentiluomini a praticarci, recando manicine o collari per acconciare; a' quali pure talvolta permetteva la vista mia attraverso la stanza, dicendo due parolucce con un sorriso, quando allora sorta dal letto e con la veste discinta, per far una tal quale scarsa pompa delle mammelle non punto scasciate, quando fingendo che i capegli mi si slegassero, ne lasciava cader giù parte; e in quelli aveva io, Eureta, a dirti la verità, il colmo dell'ambizione, perché non è così biondo il sole com'era io. Talvolta fingeva che una pulce mi

[335] Così si esprime G. Fulco: "Se il suggerimento remoto per l'inserimento, nell'itinerario avventuroso della metempsicosi, di un profilo di cortigiana il Pona lo ha trovato nel *Sogno* di Luciano […] e indirettamente nei *Dialoghi delle Cortigiane* del medesimo autore, il repertorio tematico e il registro espressivo di cui si serve in vista del suo ritratto, originale per la costruzione in *iscorcio e di chiaroscuro*, è la vastissima produzione cinquecentesca sulla cortigiana, in cui un posto privilegiato, dall'angolazione del Pona, occupano la *Risposta de la Lucerna* di Nicolò Franco e in primis l'Aretino dei *Ragionamenti*. A quest'ultima opera vanno riportati direttamente gli spunti isolati ed un riferimento più consistente, l'episodio della temporanea convivenza della cortigiana con un amante fisso […]. La parte più personale della biografia esemplare è l'iniziale, che arricchisce di motivazione psicologiche la facile formula del condizionamento ambientale. La fine della cortigiana, invece, obbedisce ad una parabola obbligata" (*La Lucerna* cit., n. 3, pp. 97- 8).

[336] *La Lucerna*, p. 97.

> saltellasse per la calzetta, e nudando parte della ben fatta gamba e della coscia candidissima (mostrando negli atti di credere di non esser veduta) ne faceva alquanto di mostra, così alla sfuggita. Alcuna volta spiccava o frutto o caraffa d'acqua odorata che fosse appesa, perché in quel gesto la manica della camiscia, calando verso la spalla, lasciava del braccio scoperte le morbidezze; e questi e mille altri così fatti artifici usava[337].

Come si vede, caratteristica primaria ne sono le movenze sensuali, attuate dalla fanciulla, le "maniere" che ella adotta per affascinare gli uomini. Ogni gesto, ogni particolare azione è appositamente pianificata e messa in opera, secondo una finzione ben congegnata, a partire dalla falsificazione dell'identità della madre e propria: "mi lasciava io vedere con un contegno di santissima donzella".

I verbi utilizzati danno l'idea di quanto volontaria sia questa finzione: "permetteva la vista mia"; "fingendo"; "me lasciava cadere"; di nuovo "fingeva"; "ne faceva alquanto mostra"; "alcuna volta spiccava", e "questi e mille altri artifici riservava". C'è una regia sapiente nell'attuazione di questi artifici apertamente confessata, che sottolinea l'essere attivo del personaggio e il suo voler perseguire uno scopo ben preciso:

> affine che e quelle donne […] e quei servidori, per farsi i padroni più cari, le mie bellezze e i vezzi miei osservando, venissero a farsi mezzani con chi corresse a godermi[338].

Questa gestione di atti e movenze indica una totale consapevolezza delle proprie arti seduttive, e i riferimenti continui alle mammelle, ai capelli slegati, alla coscia candidissima, alle morbidezze della spalla e del braccio scoperte quasi involontariamente, caratterizzano la fanciulla come estremamente femminile, ma soprattutto come pura e semplice materia corporale. Non c'è alcun riferimento ad atteggiamenti spirituali, nessun cenno a noiose virtù o a una ostentata onestà, qui c'è semplicemente una che si concede, e che dunque deve sfruttare le proprie conoscenze seduttive. La descrizione della cortigiana ruota allora tutta attorno alla materialità delle sue parti anatomiche esibite, e alla funzionalità che ogni gesto può avere nei confronti di chi le è di fronte.

Il brano prosegue con la più logica conclusione:

> mia madre co' suoi artifici mi vendé più di sei volte per vergine[339].

---

[337] *Ivi*, pp. 102-3.
[338] *Ivi*, p. 103.

E alla domanda di Eureta se nessuno si accorgesse dell'inganno, sarcasticamente l'anima risponde:

> Sì, appunto. E con chi credi ch'avessero eglino a fare? Mia madre avrebbe con suoi argomenti fatto parer vergine una ch'avesse partorito dieci fiate; e io poi simulava atti così ritrosi, infingendomi talmente semplice e acerbetta, ch'ognuno avrebbe giurato fossi pulcella innocentissima[340].

In cui viene confermata la finzione identitaria e l'orchestrazione precisa di movenze e maniere atte a confermare tale finzione. L'apparenza è al centro della definizione della bellezza sensuale. Lo confessa l'anima stessa, dicendo:

> E quando si crede discernere tutto minutamente, allora nulla si vede. Eh, che altro rimedio non c'è che non toccar i carboni, chi non vuole tingersi o cuocersi[341].

Finzione e gestualità sensuale con finalità provocatorie, dunque. E già questo basterebbe a giustificare la scelta del termine "sensuale" per specificare questo tipo di bellezza. Tuttavia Pona non si lascia pregare e offre un ritratto ancora più attento sulla sensualità di quelle maniere, e un lungo scorcio sull'aspetto fisico della sua protagonista.
Il brano è assai lungo, ma offre un quadro complessivo e dettagliato degli artifici e del lavoro sull'estetica che opera questo tipo di personaggio. Come si vedrà non c'è mai un minimo accenno all'interiorità soggettiva, mentre fioccano riferimenti anche particolarissimi su parti anatomiche e relative cure cosmetiche.
Così ad Eureta che chiede:

> È credibile che tu fossi bellissima[342]

l'anima risponde:

---

[339] *Ibidem*.
[340] *Ivi*, p. 104.
[341] *Ibidem*.
[342] *Ivi*, p. 105.

> Quanto alle mie bellezze, non furono molto di sopra da mediocri; ma le maniere eran quelle che allacciavano gli uomini e gli recavano prigioni tra le mie braccia, perché io possedeva gli aforismi dell'arte in un modo che non varcava momento né usciva parola né occhio s'alzava o abbassava senza mistero. Insomma era fatta maestra nel falseggiare i sospiri, nel fingere gli affetti, nel girare gli sguardi, nell'inzuccherare le parole, nel far attrattivo il gesto, nel motteggiare con maniera, nel raccogliere tutt'i fiori delle lascivie in un riso e finalmente nel tacere e parlare a tempo. La simulata modestia era nel publico il condimento d'ogni mio vezzo, sì come poi con l'amante io era più lasciva che le Veneri tutte. Ne' conviti pareva ch'io vivessi d'aria e ognuno avrebbe creduto che l'odor solo delle vivande mi nutricasse, così parcamente ne assaggiava. Fui sempre parimente, nelle cene solenni, temperata nel bere, per non farmi giuoco de' convitati, come aveva osservato riuscire alcun'altra per la ebrezza. Dentro poi alle domestiche mura non è chi credesse con quanta voracità riempiva i spazii del ventre ingordo e quante laidezze il corpo mio ricettasse e generasse. Tal era poi il desiderio di avanzare tutte l'emule mie, che nel consigliarmi allo specchio consumava le ore intiere, richiedendolo in qual abito più comparisse la mia bellezza; in qual colore di vestimenta le mie carni più campeggiassero; come meglio sventolasse una ciocca de' capegli d'oro, ricadendo su le guance; come più acconciamente il resto della chioma avolgessi; come con più grazia movessi e chiudessi le labbra, come più gaio su la mia bocca s'aprisse il riso; come senza affettazione mostrassi alquanto del labro; come in profilo mi mostrassi, riuscendo in quello vaghissima; come il velo mi acconciassi sopra le poppe. Studiava insomma gli scherzi, i movimenti e non che altro gli sdegni, come più efficacemente soavi fulminassero dal mio volto. Tutto ciò che in me si trovava era fattura dell'artificio, il quale sì come con invisibile magistero ogni moi gesto animava, così le parti alla vista esposte fabricava e poliva con la sua mano. Egli con acque stillate la pelle mi tergea dalle panne e da' segni; con le cerusse e con solimati appianava le rughe e ci partoriva candori; con le porpore mi spargea la guancia, per sé pallida, d'ostri vivaci; col laudano faceva nere le ciglia; col rasente vetro le assottigliava; con l'incrocicchiate fila il temerario pelo della fronte sterpava; con la pomice, la sepia e ' corallo, le tumide gengive appianando, rendeva insieme candido il dente; con la squatina pesce o con la cicuta applicandoli al seno, raffrenava le mammelle troppo crescenti[343].

Il primo scarto rispetto alla bellezza regale si ha proprio nelle righe iniziali del brano: è una donna esteticamente mediocre, non troppo appariscente, dai tratti certamente non esaltabili. E questo ovviamente per quanto riguarda la sua bellezza naturale, di cui infatti non si hanno mai descrizioni compiute. Tuttavia non è nel semplice aspetto estetico la sua arma seduttiva; ma nelle maniere. Il "falseggiare" tali maniere carica il proprio corpo di un erotismo non

[343] *Ivi*, pp. 106- 7.

riscontrabile in alcuna delle donne regali e virtuose analizzate. La simulazione della modestia, la lascivia riservata ai clienti, tutto fa di lei un opposto delle belle e morali sopra descritte.
Lo studio di ogni gesto esteriore artamente costruito a evidenziare una moderazione e una temperanza che nei fatti non c'è, si scontra con quanto invece accade nei momenti intimi, quelli in cui ella si trova a casa da sola e non deve dunque fingere, e allora esplode la sua insaziabile voracità, la sua ingordigia, la sua laidezza.
Tale contrasto tutto incentrato su un'opposizione apparenza-realtà interessa anche per quella corrispondenza tra aspetto estetico e moralità. E in questo caso è chiaro che non ci sia alcuna corrispondenza. La laidezza, la lussuria, l'avidità del personaggio non lasciano dubbi sul suo sistema di valori.
Eppure non si può dire che ella non appaia bella, non può essere messa in discussione la sua attrattiva, la gradevolezza estetica che gli altri le riconoscono, anche quella raggiunta attraverso mezzi laterali, artifici, trucchi volti al camuffamento.
La ricercatezza della cortigiana nel truccarsi, nell'acconciarsi i capelli e nel vestire non sono caratteristici della sua sensualità, tanto che quegli stessi atti rientrano in un intento di valorizzazione estetica che apparteneva a tutte le donne del secolo, basti dare un'occhiata a certi dipinti, in cui perfino le sante si mostrano ben ornate e con acconciature all'ultima moda. Non è dunque negli artifici cosmetici che va ricercata un ulteriore elemento della sua immoralità, ma nel fine che la cortigiana persegue nel farne uso. D'altra parte, ella confessa apertamente:

> Tutto ciò che in me si trovava era fattura d'artificio, il quale sì come invisibile magistero ogni mio gesto animava, così le parti alla vista esposte fabbricava e poliva con la sua mano[344],

e più avanti:

> cento artifici per ingannare non che quelle degli altri ma le luci mie stesse che da tanti argomenti trasformata appena mi conoscevano. […] Conobbi in me stessa, o Eureta, le maraviglie di Circe, percioché altri mutava in leone, con l'empirlo di ferocità, altri in cane, col farlo ubbidiente a' miei cenni o inseparabil custode delle mie porte o di rabbia colmandogli il petto per gelosia; tale in lepre, rendendolo timoroso di dispiacer a me stessa o d'esser dagli altri amanti miei maltrattato, o in immondo animale, facendogli ogn'altra cosa aborrire fuorché il porcile di Venere[345].

---

[344] *Ivi*, p. 106.
[345] *Ivi*, p. 107.

Il suo fine è l'inganno, il controllo, l'accumulare ricchezze e gioielli. Tutto ciò che fa, il suo stesso apparire è volto esclusivamente alla soddisfazione di appetiti bassi e materiali.
È ben cosciente di ciò che fa e di ciò che è:

> Sveglia l'amore di donna bella e pudica i cuori a mill'atti illustri e dalla selce del cuore amante tragge scintille di virtù generosa. Ma l'amore di cortigiana svelle dal sentiero dell'onore e non solo dalle virtuti rapisce, ma i nascenti vizi tosto porta agli estremi[346].

E siamo dunque alla terza caratteristica della bellezza sensuale. Caratteristica che si profila come netto rovesciamento di quanto ho definito virtù salvifica nelle bellezze regali.
Se la donna bella e pudica innalza i cuori alle virtù, e ha effetto moralizzante in chi la mira, la bellezza sensuale opera inversamente, allontana dall'onore e dai valori, e conduce al vizio fino alle estreme conseguenze. Ed è proprio in questo rovesciamento di effetti che la bellezza va a legarsi inesorabilmente con la morte[347]. Sia nella vicenda della cortigiana, che in altre riguardanti bellezze di questo stesso tipo. Ciò che conta è il precipizio in cui cade colui che si fa accecare dalla disperazione di un amore sensuale non arginabile, immoderato, senza limiti.
Solo la bellezza sensuale, portatrice dell'amore-passione, conduce alla tragedia dell'amante, perché l'amore sensuale non prevede sacrifici, mentre quello regale si nutre del sacrificio del sé.
La bellezza sensuale è prettamente fisica e si oppone alla sua compagna più composta proprio perché la spiritualità di quella non la tocca minimamente. Da un lato c'è l'estrema materialità, dall'altro l'estrema spiritualità. Siamo comunque di fronte a un'estremizzazione, che nel caso della bellezza sensuale è di segno negativo.
Andando oltre, della bellezza al naturale della cortigiana non sappiamo quasi nulla. Possiamo però risalire a un ritratto dei suoi tratti fisici così come appaiono durante il trucco, e dunque di come doveva apparire la cortigiana a chi la guardava.
Risalire alla caratterizzazione estetica di queste fattezze consente di verificare innanzitutto l'ideale estetico riconosciuto, e soprattutto se c'è un nesso diretto tra il tipo particolare di bellezza e il modello sensuale, così come nel caso di Elpinda sembrava di riconoscere la bellezza regale nel modello dell'ideale angelicato.

---

[346] *Ivi*, p. 108.
[347] "Bellezza e traversia, bellezza e sventura sono i termini di una relazione, non nuova, ma coltivata qui con frequenza seppure con poco senso dell'arte. È un timido avvio alla concezione della bellezza maledetta, come in Carlo Pona (I, 27). Pure, è sempre presente l'intenzione moraleggiante" (C. Jannaco, *La prosa narrativa* cit., p. 508).

Innanzitutto, dal riferimento alla ciocca “de' capegli d'oro” si può dire che ella sia bionda, e sappiamo che tale colore non è affatto risultato di una tinta dal momento che anche nel primo periodo della sua fanciullezza sensuale a Venezia, ella afferma:

> non è così biondo il sole com'era io[348];

ha i capelli lunghi acconciati in modo che una ciocca ricada sulle guance, denti bianchissimi, pelle candida che non presenta macchie o segni, non ha rughe, guancia rosea, ciglia nere sottili, mammelle piccole e sode. Sono poche informazioni, senza dubbio, ma bastevoli a indicare una coincidenza abbastanza singolare con la bellezza di Elpinda.

Paradossalmente la bellezza della cortigiana è più vicina a quella della martire del Carmeni che a quella di Rosmonda, o a quella della su richiamata Felicita.

La verità è che la bellezza sensuale vuole apparire come una bellezza regale, ed è in ciò il suo inganno supremo.

Vista dall'esterno, analizzandone maniere, gesti e fisicità, la cortigiana appare in tutto una donna angelicata. La sua apparenza richiama l'elevatissimo ideale morale della bellezza regale nella sua forma tradizionale, senza però rivelarne la corrispondente sublimazione nel comportamento.

Ciò mi porta a confermare quanto già detto sulla bellezza regale, ovvero che in questa novellistica non è più riscontrabile un modello fisico predefinito che richiami immediatamente una coincidenza tra morale ed estetica. Infatti così come è possibile che una ragazza dai capelli corvini e ricci, il naso aquilino, o dalla pelle scura rappresentasse un ideale di bellezza e moralità, appare evidente che una bellezza esteticamente corrispondente alla donna angelicata non ne avesse invece le connotazioni morali specifiche.

I tratti fisici perdono valore semantico in senso morale, e a ben vedere, data la mancanza assoluta di descrizioni vere e proprie all'interno delle novelle, si può affermare che perdano qualsiasi valore identificativo, cosa d'altra parte già sottolineata nel capitolo sull'identità.

Il fatto poi che queste fattezze “angelicate” siano in parte riconducibili alla falsificazione del trucco serve esclusivamente a sottolineare la natura falsa e provocatoria della cortigiana, e dunque a esaltarne l'immoralità, ma non può essere considerato di per sé un tratto caratterizzante, dal momento che in altre bellezze sensuali, come Ormonda di un episodio che

---

[348] *La Lucerna*, p. 102.

citerò più avanti, tale elemento appare più sfumato, essendo quella dotata di una bellezza naturale che non richiede alcun aggiustamento artificiale.

Senza dubbio, la cortigiana risulta un estremo anche nel suo definirsi come bellezza sensuale. Si posiziona senza dubbio al limite più avanzato dell'immoralità e della sensualità, poiché in essa tutto è studiato, tutto è meditato e organizzato. Come ripeterà più spesso l'anima nel rievocare la sua esperienza in quel corpo, ogni gesto, ogni maniera, ogni accorgimento era volto a ottenere denaro e ricchezza. Nella cortigiana riscontriamo tutti i vizi e tutte le scelleratezze imputabili a un essere vivente: è lussuriosa, golosa, avara, abbandona il figlio, sfrutta gli amanti, è egoista, ingannatrice e falsa. Tutto è volto alla pure materialità dell'avere. È un personaggio completamente immorale.

Nella bellezza sensuale salta la connessione tra bello e buono. Sembra sparire o essere rovesciata qualsiasi corrispondenza, e viene contraddetta in toto l'idea castiglionesca della bellezza come espressione dell'onestà e della purezza. E nel suo mostrarsi diversa da quel che è, la bellezza sensuale complica il rapporto che nella teoria di metà Cinquecento veniva instaurato tra l'estetica e la morale, lo ribalta, lo rende pura apparenza, mera esteriorità. In sostanza, lo svuota di contenuto e gioca esclusivamente su quella esteriorità. Non è un caso infatti che la donna continui a essere raffigurata ancora, nei due secoli, allo stesso modo sia in pittura che nella novellistica. Il problema non è infatti di rappresentazione, ma nella sussistenza di una consequenzialità tra essere e apparire che sembra non reggere più nella fattualità concreta della realtà (se mai aveva retto, poi), perché l'apparire può essere falsificato, può essere prodotto di un inganno.

*

Come ho anticipato, è assimilabile alla categoria della bellezza sensuale anche Ormonda, del relativo episodio della *Lucerna*. Così, se sulla cortigiana potevano esprimersi dei dubbi in merito all'eccezionalità dell'aspetto fisico definito poco più che mediocre, per quanto riguarda Ormonda, Pona stesso non lascia spazio a incertezze:

> la natura attese a colmarmi delle più eccellenti bellezze che da Elena in qua fossero state vedute in creatura mortale. Le quali non t'anderò ad una ad una rappresentando, perché non c'è colore di parole che possa non dirò esprimerle, ma né pur adombrarle[349].

[349] *Ivi*, p. 196.

Bellezze peraltro non avulse da ulteriori caratterizzazioni di natura sensuale:

> La mia età toccava allora il quintodecimo anno, e già sollevarsi gentilmente vedeansi nel sseno mio le due collinette di neve nelle quali Amore nutre i suoi fuochi. E tutta succosa il corpo nella svelta maestosa statura dava di me stessa uno spettacolo agli occhi, che non sapeano punto volgersi altrove, appagandosi nel mio sembiante come in un modello di tutte le perfezioni[350].

Ormonda, come tutte quelle presentate nella *Lucerna*, è una fanciulla sfortunata, tanto che riesce, caso più unico che raro, a naufragare due volte di seguito e a essere venduta come schiava a Maometto II.
Nelle sue infinite sventure la sua eccezionale bellezza non è comunque del tutto incolpevole, trovando allora conferma quanto sostenuto dalla cortigiana in merito alla disgrazia di cui sono portatrici le donne sensuali, per sé e per gli altri, s'intende.
Fatto sta che, dopo il primo naufragio in cui perde il padre, Ormonda viene rapita dai corsari, ed ecco l'effetto che la sua vista provoca in quelli:

> E vagheggiandomi pure e ammirandomi quello e questo, anzi quello e questo aspirando a possedermi, ecco che, pretendendo ognuno, cominciano a contender fra loro; e dalle parole all'onte, e dall'onte allo sdegno, e dagli sdegni alle ferite e alle morti, s'accende nel naviglio la più orribile zuffa che possa la morte su la scena di un maritimo teatro rappresentare. Ed ecco che dall'altre fuste concorre ogn'armato per porgere a' capi (che due erano i principali) in tanto uopo soccorso. Sì che, facendosi questi partigiani dell'uno, quegli dell'altro, in breve si ridusse il numero de' vivi a pochissimi e finalmente, tra le ferite scambievoli delle zable e delle frecce avvelenate, restarono tutti estinti, essendone molti saltati in mare. E quei pochi che tardarono a morire, per dimorar sene senza aita di chirurgo all'aria notturna, anch'eglino di disagio esalarono l'anime quella notte medesima[351].

Nulla di più lontano dalla sublimazione virtuosa a cui portava la bellezza di Elpinda o di Dorispina, e di più idoneo a sottolineare la connessione tra bellezza e morte. Ma non è tutto, Pona non si fa mancare niente, poiché sbarcata finalmente su una spiaggia, causa un'improvvisa tempesta, la bella Ormonda è salvata da una popolazione indigena, e ancora una volta la vista della sua eccezionalità sarà foriera di atti e pensieri tutt'altro che morali:

---

[350] *Ivi*, p. 197.
[351] *Ivi*, p. 198.

> Mi raccolsero costoro con quella umanità che più tosto le insegnò la natura che il costume; anzi con quella a che, tosto vedutami, gli invitò l'interesse: perché, quantunque i miei capegli fossero tutti molli e intricati, sfavillavano però d'una tinta lucida di fin oro. E gli occhi miei (benché assediati dalla nebbia della morte) scintillavano raggi di diamante, ma rozzamente lavorato. Le labbra, che già erano di rubino, per lo pallore che le copriva sembravano di ametisto. La gola era di bianchissimi sì, ma gelidissimi alabastri. Onde, vedutosi gli avari uomini un tesoro spirante in mano, benché vicino a spirare, s'immaginarono, conservandolo, di poterlo ricambiare in ori e gemme disgiunte e più confacevoli all'uso e all'appetito loro[352].

Non c'è bisogno che mi soffermi di nuovo sui particolari (peraltro genericissimi) dell'aspetto fisico della giovane, che ancora una volta è descritta con gli stessi tratti di una donna angelicata. È però evidente che il Pona non voglia qui porci di fronte a una giovinetta morigerata e sfortunata, al pari di quanto accadeva ad esempio con l'onesta Ialissa.

I riferimenti continui alla sensualità sprigionata dalla bellezza di Ormonda, la degenerazione a cui tale sensualità conduce gli uomini, gli impulsi più bassi risvegliati in chiunque le si ponga innanzi, e l'insistenza su quel suo primo sbocciare verso una più completa maturazione sessuale sono tutti segnali che la allontanano dalla moralità e dalla spiritualità di una Rosmonda o di una Elpinda, per trascinarla nel cerchio più infimo, ma anche più vivace, delle bellezze immorali.

Da quanto riportato finora, sembra quasi che la bellezza di questa fanciulla sia maledetta. In fondo è il suo corpo a scatenare depravazioni e conflitti, non la sua volontà. Sembra anzi che alla volontà esaltata della cortigiana, si sostituisca qui una passività inesorabile. Ormonda è sballottata dagli eventi che la vista del suo corpo provoca, ma non agisce mai in essi.

Questa prima impressione, che può essere vera nella prima fase, viene poi smentita con l'avanzare dello sviluppo della vicenda.

La giovane è venduta a Maometto II, entra a far parte del suo harem e presto ne diventa la preferita. A questo punto, più di ogni altra spiegazione, il brano relativo può sottolineare la completa coincidenza con quanto avveniva anche per la cortigiana:

> A' favori inaspettati della fortuna, tutta lieta e fastosa mi credeva d'essere tra 'l numero delle dee. E sì fattamente preparava il mio animo e il mio corpo per dilettare pienamente colui che poteva a suo libito esaltarmi e annichilarmi, che già, discorrendo meco stessa, aspirava a tiranneggiare il tiranno dell'Oriente e a condurlomi cattivo nel trionfo di Amore. E questa

[352] *Ivi*, p. 200.

> superba avidità mi insegnava artifici tali che non che i baci e le lascivie premeditava, ma quasi i sonni, le positure, i respiri. Né mancavano maestri alla mia rozzezza, conciossiaché erano le pareti di una loggia dove passeggiava il giorno istoriate a quadroni di figure naturali, che esprimevano le battaglie alle quali doveva accingermi; né ci mancava maniera di conflitto amoroso che non fosse ivi con le vittorie e con le rotte dipinta al vivo. Gli studi, Eureta, non furno vani, perché, fatta con assidua teorica discepola sopra i maestri, alla prima giacitura così soggiogai ogni sentimento di Maomette, ch'egli ebbe per meraviglia l'uscirmi vivo dalle braccia, così la soverchia dolcezza l'aveva tolto di se stesso[353].

La volontà di Ormonda può essere tutta sintetizzata nell'espressione più autentica della vicenda: "aspirava a tiranneggiare il tiranno dell'Oriente"[354]. Ancora una volta sono la volontà di un controllo più ampio della situazione e la finzione a farla da padrone. Gli artifici, i baci, le lascivie sono poi quanto già si ritrovava nella cortigiana, e ugualmente si può dire dell'avidità sconfinata e dal desiderio di lusso che opprime anche questa:

> Il bisso e la porpora erano le più vil cose che calpestassero i miei piedi. L'oro e le gemme mi venivano a noia, perché concorrendo a gare per piacermi, con la soverchia abbondanza mi venivano a tedio. Le grossissime perle tanto m'erano in pregio quanto che mi servivano d'affibbiatura lunghesso il manto, o di ornamento superbissimo a' capegli. Il piropo e 'l diamante tanto m'erano famigliari quanto formava questi grossi pendenti e quello luminosa cima al turbante, perché in forme ordinarie o minori erano da me vilipesi[355].

Parlando della bellezza sensuale facevo prima notare il nesso continuo con la morte. Muore l'amante sfortunato e in più casi muore anche la fanciulla stessa. Tuttavia, anche questo si è già detto, la fine della bella immorale non è mai sacrificio, ma sempre accidente o punizione.
Nel caso della bellezza regale, la morte è liberazione e conferma di moralità, nel caso della bellezza sensuale invece si ha l'esaltazione del senso, un precipitare continuo nella stessa connotazione degenerata che aveva caratterizzato l'esistenza stessa di queste donne.
La fine di Ormonda è a questo proposito l'esempio più lampante del nesso bellezza sensuale/morte.
Maometto scopre che la sua favorita ha un amante, fa allora uccidere quello e a lei infligge la seguente punizione:

---

[353] *Ivi*, pp. 202-3.
[354] *Ivi*, p. 202.
[355] *Ivi*, p. 203.

> me diede in potere di ducento ferocissimi soldati, perché l'uno dopo l'altro stancandosi senza intermissione ne' miei amplessi, mi riducessero a morire[356].

Ma se ancora non bastasse, il potenziamento finale della consistenza tutta sensuale di Ormonda è confermato da quanto l'anima afferma poco più avanti:

> Alle prime lance, confesso ch'io ressi indomita: e già più di trenta di quei giovani s'erano nella lotta resi per vinti che fresca ancora m'affrontava co'nuovi combatti tori. Ma salendo già al centesimo il loro numero ed essendo molti tra questi forniti d'armi troppo gagliarde, e che fiati putridi spiravano nella mia bocca avvezza solo alle più scelte messi dell'Oriente, sentii mancarmi gli spiriti[357].

Anche nel momento supremo della morte, la fanciulla conserva la sua caratterizzazione, superando, se possibile la cortigiana, già di per sé colmo delle più atroci nefandezze.
Passando oltre, bellezza sensuale è poi l'assassina Telsiope, sorella di Ialissa, ancora nella *Lucerna*. Nel caso specifico, si mettono a confronto i due estremi: da un lato l'onestà e la legge della regina, dall'altro la sorella di questa:

> tanto di aspetto formosa […] quanto di animo scelerato[358];

e ancora:

> Telsiope […] dedita come l'altre e più che l'altra a' piaceri, parendole non poter fra le braccia di Erindo solo satollare a bastanza l'immonda fame[359].

O solo per fare un altro nome, la strega Platina della novella I, 13 di Tomasi, che prende le sembianze di una giovinetta bellissima per sedurre il principe Teodoro e appropriarsi dei suoi beni:

> Era costei per natura (chi'l crederebbe) una vecchia di sessanta in settanta anni grinzosa, sdentata, e schiva. Ma datasi nella vecchiaia all'arte di servirsi de' Demoni si come eglino s'erano serviti di lei in gioventù, era pervenuta a tall'eccellenza in questa che con la forza

---

[356] *Ivi*, p. 207.
[357] *Ibidem*.
[358] *Ivi*, p. 163.
[359] *Ibidem*.

degl'incanti occultava le sue abominevoli defformità sotto le più leggiadre forme che potessero invaghire occhio humano[360].

Ed ecco di seguito il modo in cui Platina agisce per attuare l'inganno:

> Procrastinò costei con gentilissimi artifici l'appagare le voglie di lui con gl'ultimi piaceri d'amore; fin ch'ella lo vidde pienamente invischiato nell'amorosa pania, e fin che poté persuadersi d'haver in esso stabilito il concetto, ch'ella impazzasse per gli amori di lui. Quando una sera, nella quale secondo il solito, ritrova vasi seco a ragionamenti e scherzi amorosi, dopo d'haver acceso il volto, e fatto sfavillar gli occhi di fiamme, che sembravano d'appassionato amore, e dopo haver mandati due o tre forti sospiri, che significavano esser esaltazioni, anzi forieri d'un fuoco che non potendo più contenersi nel seno, voleva uscirsene fuora, stringendo con certe tenere languidezze dell'innamorato giovano la mano così prese amorosamente dirgli[361].

Ancora le maniere ben studiate che, come sottolinea Tomasi, "sembravano d'appassionato amore", oppure "significavano essere esaltazioni", le parole dolci che affermano il falso, mascherando le reali intenzioni, il riferimento ad affetti così potenti da non poter essere controllati.
Platina sarà la causa di quello che per Teodoro sarà un "disordinato amore"[362]. Di questa non si dà mai una descrizione fisica, tuttavia la sua bellezza viene a un tratto definita "celestiale", ed è ancora più interessante che in quello stesso passaggio la si paragoni alla morte, o comunque a una voluttà di morte:

> Anzi tra quelle apparenze di morte, tanto più viva ei ravvisava la sua somiglianza, quanto ei si giurava ad ogni momento ucciso da' fulmini di quella beltà Celestiale, e estinto tra le fiamme de' suoi cocentissimi amori[363].

E per rimanere in tema, una volta scoperto l'inganno, per Teodoro sarà troppo tardi: egli ha abbandonato il suo regno, la sua stessa identità per seguire Platina, e non riuscirà più a recuperar nulla. Nonostante i segni di una sua possibile identificazione siano in alcuni casi palesi, evidenti, certi, nessuno accetterà che quel Teodoro creduto morto, in realtà sia vivo e sia

---

[360] *Incogniti*, nov. I, 13, p. 84.
[361] *Ibidem*.
[362] *Ivi*, p. 88.
[363] *Ibidem*.

ornato a reclamare la corona. Quella di Teodoro è allora una morte, prima che fisica, onomastica. Una morte non singola, ma sociale. Paradossalmente Teodoro muore, perché gli altri credono che sia morto e non perché lo sia effettivamente. L'inganno meditato e attuato dalla bella Platina ha avuto successo.

In tutti gli esempi riportati, bellezza, sensualità e artificio sono fortemente connessi. A essi si può aggiungere come conseguenza diretta la morte, che rovescia definitivamente l'assioma di un bello qualificabile anche e soprattutto come buono e come vita. Parafrasando il Castiglione, ma rovesciandolo, si può affermare che le donne belle in questo caso siano portatrici di effetti funesti a causa della loro stessa grazia, tanto che nella novella I, 23 del Campeggi, a fronte della descrizione della protagonista, si legge: "la singolar bellezza di lei (miserabile dono a chi virtuosamente di vivere desidera)"[364], segno palese che la scissione è ormai avvenuta: bellezza e virtù procedono separatamente, l'una non presuppone più l'altra. E il bello allora può caricarsi di vizi, di degenerazione, di depravazione. È un vortice che attira a sé qualsiasi cosa le si accosti: non c'è peccato capitale che tenga.

Inoltre, si potrebbe aggiungere che questo accumularsi di nefandezze nella bellezza sensuale è dovuto al suo essere totalmente materiale, corporea. Senza dubbio, siamo di fronte a un bello fatto di carne. È ovvio che saltino le corrispondenze tra estetica e morale, soprattutto se quest'ultima viene intesa come coincidente con un sistema di valori tendente alla soppressione degli impulsi del corpo, e a una gestione moderata e temperata delle passioni.

Nelle bellezze sensuali, l'attinenza a questi equilibri può avvenire, come ho sottolineato, solo superficialmente, solo attraverso una simulazione, gli artifici, i quali, pur offrendo una corrispondenza tra comportamento e modello estetico, ne rovesciano tuttavia qualsiasi coincidenza positiva per il fatto stesso che la mettono in opera per mezzo di una falsificazione volta all'inganno.

E in sostanza, estendendo il discorso, se la bellezza regale si pone su un piano di verificabilità della fattualità sull'apparenza, quella sensuale nega tale verificabilità. I due aspetti entrano allora in contrasto nel momento in cui gli altri personaggi, ma lo stesso lettore, o l'uomo comune del Cinque-Seicento, continuano a credere che una corrispondenza tra estetica e morale ci sia, che tale logica possa ancora perdurare. Il corto circuito è tutto lì. E infatti ne conseguono dubbi, confusione, smarrimento nel non riconoscere alcuna logica certa, alcuna causalità tra aspettativa e realizzazione.

---

[364] *Ivi*, nov. I, 23, p. 168.

Ne consegue un continuo domandarsi se quella che sembra e appare come Venere (la bellezza sensuale) sia in realtà una Diana (bellezza regale) o viceversa, con tutte le connessioni semantiche e morali che all'una e all'altra vengono assimilate.

*

Nella sezione per così dire "oggettiva" della *Lucerna*, quella cioè in cui l'anima non si incarna in esseri viventi ma nella stessa lucerna che arriverà poi nelle mani dello studente Eureta, e che in un primo tempo passa di mano in mano, Francesco Pona inserisce l'episodio del ritrattista e dello scolaro veronese[365].

Non c'è in questo un vero e proprio sviluppo diegetico e la vicenda è più un abbozzo che una fabula vera e propria, tuttavia il brano è estremamente indicativo almeno per due ragioni: la prima è in riferimento al discorso sulla bellezza che tratterò qui di seguito; la seconda offre invece un esempio dell'idea di mimesi del reale presente nella novellistica secentesca, argomento che verrà discusso più propriamente nel capitolo dedicato al realismo.

Per quanto riguarda i punti fin qui affrontati, è necessario riportare direttamente uno stralcio dall'incipit dell'episodio:

> io [fui] comperata da uno che facea ritratti e altri lavori in cera […]. Egli fabricava certe donne ignude, le più delicate e lascive che basti dirsi; tanto morbide e naturali che parean vive: non ci mancava se non lo spirito; per lo più figurando or Diana, or Venere, or altre dee, quale dormendo, quale rasciugandosi al sol la chioma, quale abbracciata o con Adone o con Marte, e quale in altra maniera[366].

Fisso per ora il riferimento a Diana e a Venere, e proseguo con la citazione:

> Questo artefice aveva una giovinetta bolognese per moglie, chiamata Beatrice, la più leggiadra che si potesse accappare fra mille scelte. Vezzosa com'una Grazia, Vivace come un raggio, bianca di carnagione al par de' ligustri, avea i capegli proprio di color d'oro, due occhi tra cesi e neri, i più ladri che mai fossero in fronte a donna; con un guardo chiaro e pungente che togliea i cuori, un seno che dicea: - Tocca; un corpicino, insomma, poco e buono, tutto bello, tutto ben fatto. Parea massa di avorio, ritocca in qualche luogo leggermente di porpora. […]. Voglio lasciar pensare a te s'ella era ben fatta, che il marito, avendo a formare qualche figura che molto

[365] *La Lucerna*, Sera Quarta, pp. 251- 4.
[366] *Ivi*, p. 251.

> gli premesse il farla eccellentemente, faceva cavare ignuda la Beatrice e se ne valeva per modello. E in quella volta parea appunto che il Bonaroti lo aiutasse a scolpire; l'arte sembrava pigliarsi giuoco dell'opere della natura e il buon maestro, quando gli era detto: - Oh, cotesta è pur bella!- non pensando più inanzi rispondea subito: - Lo so anch'io, mi son servito del naturale[367].

L'artista ha dunque una moglie, Beatrice, che usa come modella per le sue opere. La bellezza di questa fanciulla ripercorre nella descrizione che se ne dà il solito ideale estetico: bianca di carnagione, capelli biondi, occhi grigio azzurri, un seno e un corpo ben fatto e sodo. Nulla si dice della sua moralità, del suo sistema di valori e anche in seguito la fanciulla rimane una comparsa che non ha alcun ruolo attivo nella vicenda. Si possono però fare su di essa delle considerazioni.

In primo luogo, il modello generalissimo della donna chiara di capelli e di carnagione è confermato una volta per tutte.

In secondo luogo, sul modo in cui la di lei bellezza è descritta: "vezzosa come una Grazia", "vivace come un raggio", occhi "i più ladri che mai fossero in fronte a donna", un seno che dice: "- Tocca" etc, a mio parere tutti elementi connotabili sensualmente, tanto che la stessa lucerna dichiara:

> Ti confesso che mi venne voglia, così mille volta come una sola, di lanciarmele adosso e baciarla, o di spruzzarle almeno una stilla su le carni dell'oglio mio, come già fece ad Amore la lucerna di Psiche[368].

dichiarando un trasporto e una pulsione tutta fisica verso la donna, di valenza prettamente erotica. Tuttavia è la stessa anima ad aggiungere poco dopo:

> ma da questo mi rimaneva, perché non mi sofferiva il cuore di farle male[369],

il che agisce come freno equilibratore, come segno di rispetto di quella bellezza.

Trovavamo lo stesso "rispetto" nel trattare la bellezza regale, soprattutto in riferimento a Elpinda e a Dorispina, che nemmeno il serpente osava toccare.

---

[367] *Ivi*, pp. 251- 2.
[368] *Ivi*, p. 252.
[369] *Ibidem*.

Quella che dunque si caratterizzava come una bellezza sensuale, presenta però almeno un elemento che non conferma tale caratterizzazione. Oltretutto potrei anche aggiungere che, mancando il riferimento morale è quasi impossibile definire la donna in un senso o nell'altro.
Il giudizio rimane quindi sospeso, ma il punto nodale del brano è un altro, e ravvisabile in quel richiamare tra i soggetti del ritrattista Venere e Diana.
Il pittore si adopera prettamente in rappresentazioni mitiche, e la moglie si presta a dare le forme all'una e all'altra dea. Si tratta dunque di una questione formale.
Il corpo della Venere dipinta sarà quello di Beatrice, e così il corpo della Diana dipinta. Ma Beatrice rimane con il medesimo aspetto fisico, con i medesimi tratti sia nell'impersonare l'una che nell'impersonare l'altra. Eppure, Venere e Diana non sono assimilabili, esse non hanno una connotazione equivalente, anzi sono per lo più opposte, tanto che la prima è il simbolo dell'amore, della bellezza, della sensualità, e la seconda invece della devozione, della castità, della coerenza morale. E in un periodo in cui la moralità è il canale verso cui la cultura, per scelta o per costrizione, si indirizza, le differenze tra Venere e Diana, differenze morali si è detto, non è ininfluente. Da un lato, l'immorale, adultera, sfacciata e bellissima Venere, dall'altro la casta, rispettosa, pura e altrettanto bellissima Diana. Se la prima può rappresentare in toto la bellezza sensuale, la seconda non può esimersi dall'essere l'emblema della bellezza regale.
Come si è detto però, Beatrice offre le sue forme, la sua bellezza, i suoi tratti angelici e chiari all'una e all'altra. È questa allora la conferma che il bello viene de-caratterizzato, e che le particolarità estetiche di per sé non indicano più nulla a livello morale. Il bello vale in quanto bello, a prescindere dal modo in cui si informi nella materialità corporale.
Ora messa così, sembra che il riferimento a Diana e a Venere sia una mia idea del tutto originale e abbastanza infondata: insomma, uno potrebbe chiedersi, dove sta scritto che Venere debba rappresentare l'immoralità e Diana la moralità? E dove starebbe scritto inoltre che le due dee debbano necessariamente essere connesse nella trattazione del bello nel secolo XVII?
Nei testi ovviamente, da cui riporto immediatamente qualche esempio.
L'ormai celebre Elpinda così ci viene presentata dal Carmeni:

> frequentava le selve, e spettatrice e delitia delle cacce paterne […]. La caccia ch'era il maggiore dei suoi diletti[370];

[370] *Incogniti*, nov. I, 29, p. 224.

e più avanti, la Damigella, nell'investirla della corona di futura regina di Cipro, dichiara:

> Et io a nome del Re e del Regno vi depongo a piedi il diadema di quello Stato, ch'incomincia a detestare le memorie del dominio di Venere, mentre è per sottoponersi agli arbitri d'una Diana[371].

E d'altra parte, Elpinda era quella che veniva anche presentata come fanciulla "che non amò mai cosa dipendente da Venere"[372]. La castità esaltata, l'amore per le selve e per la caccia, la coerenza estrema, e il chiaro riferimento alla dea Diana in netta opposizione a Venere non lasciano dubbi. Elpinda è una novella Diana, secondo l'interpretazione secentesca.
Altri rimandi alla dea della caccia troviamo nell'episodio di Leucilla che verrà paragonata a Calisto, di cui reciterà la parte per davvero e per finta. Leucilla peraltro è un'altra ninfa un po' sfortunata con le gravidanze, ma in compenso tra le poche degnate di un lieto fine nella *Lucerna*.
Insomma, Diana ricorre spessissimo in tutta la novellistica del secolo, è innegabile, ma altrettanto innegabile è che ancora più frequentemente ricorra Venere.
Venere è continuamente introdotta quando si tratta di dare l'idea della bellezza muliebre, per cui ecco Retalba, bella e sensualissima della novella I, 8 di Croce Bianca:

> una Dama che sarebbe comparsa bella anche a paragone della stessa Venere[373];

o Rosalia nella I, 26 di Pallavicino:

> Visse compendiata la bellezza sotto le sembianze d'una gentilissima Dama, la quale puote dirsi che da Venere havesse distratte le grazie per formarne a se stessa glorioso seguito[374].

E via dicendo.
Ovviamente non basta il semplice riferimento alla dea dell'Amore per definire come sensuale una bellezza, è chiaro però che tale riferimento contenga in sé una connotazione di sensualità assente in Diana, e anzi in opposizione a quella.

---

[371] *Ivi*, p. 229.
[372] *Ivi*, p. 224.
[373] *Ivi*, nov. I, 8, p. 54.
[374] *Ivi*, nov. I, 26, p. 188.

Lo stesso Pona d'altra parte nell'episodio già ricordato di Ialissa e Telsiope (tra loro una Diana e una Venere) descrive la vita lasciva e lussuriosa delle popolazioni indiane, scrivendo:

> Così null'altra cosa si pensa o si studia per loro che diletti e piaceri. Assiste Venere ad ogni lor detto, ad ogni opera[375].

E si ricorda che l'autore in questo caso parla attraverso la voce di Ialissa che denuncia quei detti e quelle opere come immorali e degenerate.

È chiaro a questo punto che le due dee vadano allora considerate da un punto di vista morale e non estetico, o meglio secondo una connessione che lega morale ed estetica.

Per tutto il Quattro-Cinquecento Venere è la dea sicuramente di più spiccato richiamo rappresentativo. Non c'è ancora, o non pienamente, un giudizio negativo diretto alla sua estrema sensualità, ed ella è per lo più la dea dell'amore e della bellezza. Almeno fino alla metà del secolo XVI è esaltata e mai giudicata per il suo comportamento. A nessuno frega niente se tradisce Vulcano con Marte o se ha la scappatella con Adone, e anzi Marino a inizio secolo XVII ci scrive pure un poema sulla scappatella con Adone (altro esempio di amore e morte, peraltro). Proprio l'*Adone* del Marino già mostra come, oltre alla bellezza e all'amore, nella dea di Cipro risulti caricato l'aspetto sensuale.

Sia chiaro, non è che nel Seicento Venere non venga più presa in considerazione, al contrario, ma dalla metà del secolo precedente la valorizzazione della sua carica erotica comincia a stonare, l'aria si fa pesante. Nei salottini in cui si incontrano questi intellettuali, e in cui c'è sempre un sacerdote, un chierico, un frate, tra una tartina e l'altra, non appena viene fatto riferimento a Venere, ci si scambiano occhiate complici, partono i risolini zitti zitti, qualcuno preferisce uscire dalla stanza. L'esistenza di Venere è contraria alla esigenza di riequilibrio e riordino dei costumi.

Diana invece no. Diana nello stesso periodo gode di ottima salute. Si moltiplicano dipinti e rappresentazioni di cui è protagonista, emblema e portatrice di un certo tipo di valori.

È più o meno in questo arco di tempo - secondo Cinquecento, primi decenni del Seicento – che si gioca lo scontro tra le due.

Anticipo subito che non ci saranno vincitori né vinti, perché se da un lato Venere viene messa sul banco degli imputati, è pur vero che il suo fascino e la sua sensualità risultano irresistibili.

---

[375] *La Lucerna*, p. 161.

Così se Brignole Sale nell'*Instabilità dell'ingegno* dedica la Sesta Giornata[376] a Diana, inserisce poi in quella stessa giornata la descrizione di un dipinto del Sarzana raffigurante Venere scoperta in adulterio[377], ed è evidente che Virginio, colui che adopererà nella descrizione, pur condannando la dea adultera, si compiaccia della bellezza di quella, della sensualità che mostra anche nell'istante della vergogna. Eccone un brano:

> Teneva ella china la faccia, che io direi superba dell'adulterio, mentre si vestiva di porpora, se quella porpora non fosse insanguinata da un'intensa vergogna; la quale quanto più testificava contro di lei, dimostrandola rea, tanto più avocava per lei, dipingendola bella. I capelli, che con aurei precipitii, diluviavan per celarle su le guance le vermiglie accuse della coscienza, accrescevano gl'indizi dell'amica pugna co' vezzosi scompigliamenti. […] tutta in sé rannicchiata rimirava solo se stessa, quasi che quei sguardi ch'ella diffondeva copiosi sopra se tutta, dovesser come raggi render ogni suo membro abbagliatore de' riguardanti. Ma chi può comprender i fini di una femina e di una Venere? Forse quella che parea vergogna era sfacciataggine; forse quello che sembrava pentimento di haver peccato era gelosia di non aver pregiudicato gl'incentivi al peccare[378].

E infatti a dimostrazione che la denuncia del vizio erotico di Venere non porti alla sua sconfitta, cito tra i tantissimi la *Hélène Fourment come Afrodite* di Rubens del 1630, in cui la dea dell'Amore è ancora simbolo da imitare o comunque richiamare per sottolineare la femminilità e la sensualità della donna.

E anzi a voler esser pignoli, una certa qual carica sensuale comincia a scoprirsi anche in Diana, se è vero che accanto ai vari *Trionfo di Diana*, tra cui quello di Domenico Feti (1616-17), nel quale la dea appare coperta e imbacuccata, fioriscono a non finire le varie Diana e Atteone in cui la castissima è sempre raffigurata nuda, come vuole il mito, contorniata di una mezza dozzina di ninfe, chi con i seni esposti, chi di schiena, chi completamente nuda, chi con la coscia un po' così, e che insomma un certo qual effetto sensuale da campo nudisti lo trasmette, soprattutto per quell'epoca.

A ben vedere, lo scontro tra Venere e Diana ripropone a livello mitico il conflitto tra senso e ragione, su cui gli intellettuali in un modo o nell'altro si scannano, se così si può dire, per tutto il secolo. Se Venere sarà l'impulso smodato, Diana viene caricata di una moralità inumana, ultraterrena, impossibile da ripetere. Tanto da finire, proprio lei innocente e incolpevole, per

---

[376] *Le Instabilità dell'ingegno*, Giornata Sesta, pp. 169- 210.
[377] *Ivi*, pp. 169- 177.
[378] *Ivi*, pp. 170- 1.

rappresentare una società oppressiva, schiacciata da sovrastrutture che limitano anche i più leggeri impulsi naturali dell'uomo, fino alla possibile autodistruzione per inseguire un ideale di moralità estremo, come la vicenda di Leucilla dimostra. Ed è un paradosso.

Tolti i più facinorosi, quasi tutti i novellatori si rendono conto che né il modello di completa liberazione degli impulsi, né quello dell'estrema abnegazione al dovere e all'onore possono rappresentare la giusta via. La verità è che sia la bellezza regale che quella sensuale rimangono ideali, positivi o negativi, ma non umani.

La donna può tendere verso l'uno o l'altro estremo, ma mai coincidere interamente con essi. E infatti le donne della stragrande maggioranza delle novelle del Seicento non sono né bellezze regali né bellezza sensuali. In esse si ritrovano entrambi gli aspetti, per lo più non equilibrati, gestiti di volta in volta e di situazione in situazione in modo diverso, ma proprio per questo risultano personaggi dinamici, mai fissi, mai preordinati, mobili negli atteggiamenti e nelle riflessioni, instabili soggettivamente, continuamente a metà tra il senso dell'onestà che la società richiede, e l'impulso naturale da seguire. È in riferimento a questo allora che parlerò di "bellezza instabile".

*

Come ho già affermato, nel Cinque-Seicento la novellistica tende a non fornire alcuna descrizione del bello muliebre, se non in casi particolari e ben delimitabili; inoltre anche in quelle occasioni, ci si rifà a un modello per lo più generico e topico, condizionato da un ideale tradizionale ben riconoscibile: la donna bionda dai lunghi capelli, carnagione chiara e corpo ben fatto.

Un vero e proprio modello alternativo non appare, e anche quello stantio va fortemente desematizzandosi perdendo qualsiasi connotazione moralizzante, tanto che la presenza di determinati tratti fisici non comporta necessariamente una corrispondenza morale univoca di tipo positivo o negativo, riscontrandosi sia nell'estremo della bella regale che in quello della bella sensuale, che, come si è visto, si oppongono tra loro nel sistema di valori.

È dunque evidente che se una differenza estetica vera e propria non c'è, si può tuttavia riscontrare una diversificazione sul piano morale, il che indica come minimo che l'agire dell'individuo è privilegiato al suo concreto apparire. Potrei allora pensare a un disinteresse per l'aspetto estetico considerato autonomamente, e così è in effetti, tanto che la generica

definizione di bello, sia nel XVI che nel XVII secolo, può avere senso esclusivamente se la si connette all'effetto morale che quel bello comporta.

Il fattore estetico dunque non è più il riferimento primario, cosa che poteva far dire al Castiglione che il bello è sempre buono, o al Tasso "s'ei piace ei lice", ma piuttosto diventa un elemento secondario, conseguente a quello morale, tanto che, per quanto concerne la sensibilità del secondo Cinquecento, ha più ragione Battista Guarini, che nel suo *Pastor Fido* si fa portatore del "s'ei lice ei piace", sostenendo cioè che solo ciò che può rientrare in un determinato tipo di comportamento morale, corretto, legittimato, può realmente essere definito "bello".

Tuttavia, sia in un caso che nell'altro, si tratta di un'estremizzazione: c'è la chiara volontà di definire l'elemento comportamentale secondo una connotazione univoca (morale o immorale) possibile solo nella teoria e non nella realtà. Finché si parla di bellezza regale o bellezza sensuale la riflessione astratta, complicata e logica, che riconosce una corrispondenza diretta tra morale ed estetica, è fondata. Elpinda sarà bella e morale, anzi sarà estremamente bella ed estremamente morale, e rovesciando il nesso, Ormonda sarà tanto bella quanto immorale, solo in un mondo platonicamente inteso. I due atteggiamenti cioè sono considerabili solo in funzione polarizzata secondo una carica tutta positiva o negativa.

Ciò che accade invece nelle novelle prese in esame, nella maggior parte di quelle novelle s'intende, è tutt'altra cosa: sparisce la polarizzazione univoca e dunque salta la corrispondenza diretta tra estetica e morale, sia che la si voglia intendere come bellezza regale (bello come morale), sia che la si consideri nell'estremo della bellezza sensuale (bello come immorale).

La donna della novellistica secentesca può essere a un tempo l'una e l'altra cosa, o prima l'una e dopo l'altra. Può presentarsi come ostinatamente onesta, candida, pura, consapevolmente ligia alle regole della società, e subito dopo, per un moto interno incontrollabile, tentare con ogni artificio di piegare alla sua volontà l'amante, alle spalle del marito, o viceversa. Insomma, se la sensualità e la regalità sono connotazioni immobili e statiche, dal chiaro intento esemplificatorio, queste donne, nel loro ripiegarsi prima verso una caratteristica e poi verso l'altra, si presentano invece come mobili, soggettivamente complesse, instabili.

La bella Aleria della prima delle *Novelle Amorose* può offrire un esempio quanto mai chiarificatore. Essa viene descritta come:

> la bellezza di Aleria de i Conti di Malo si singolarizzava tra le altre in maniera, che non dava campo, né alla menda, né all'invidia. Il bello delle più belle cedeva ai pregi di quel volto, che si

> sarebbe creduto divino se co' continuati vezzi non havesse fatto pompa della sua humanità. Costei pretesa anche da coloro che disperavano conseguirla, ubbidendo solamente a quegli affetti che l'obligavano a privilegiare il merito, assentì alle Nozze co' l conte di Santa Croce[379].

Aleria è continuamente paragonata al cielo e al divino:

> Fuggirono quel Cielo, ove il Sole non risplendeva, che a favore degli altri. Alcuni osservando i precetti di chi insegnò l'arte del disamare si diedero ad osservare nei in quel volto ch'essendo un Cielo di bellezza non si poteva credere senz'ombre[380];

inoltre non le fanno difetto le leggi della prudenza e dell'onestà, tanto che reagisce onorevolmente e castamente alla lettera d'amore che il marchese Arderico le invia segretamente:

> Sapeva molto bene la prudenza di questa Dama, che non poteva meritare il nome di pudica se non col far resistenza alle lusinghe degli amanti. […] Aleria liberato il suo animo da quelle prime confusioni, che rubatole il sangue al cuore, ne havevano lasciate le macchie nel volto, quando le parve tempo, superata quella curiosità, ch'è connaturale delle donne, stracciò in mille pezzi la lettera, quasi che quella fosse rea delle colpe che meritava l'ardire di colui che gliel'haveva data[381].

Finora in Aleria sono riscontrabili tutti i tratti della bellezza regale e morale. Non c'è alcuna differenza tra la castità di quella e l'amore coniugale fedele e puro di questa. Tuttavia, il caso (così lo definisce Loredan) farà sì che il marito, all'oscuro del corteggiamento di cui la moglie è oggetto e del tutto inconsapevolmente, trovandosi a parlare con lei, sottolineerà le doti e le virtù proprio di quel marchese Arderico che ne mette in pericolo l'onore.
Quello che accade a questo punto è caratteristico: l'onestà di Aleria si trasforma in un desiderio incontrollabile, e scoppia in lei un ardente passione per il tanto virtuoso corteggiatore:

> ripiena dunque di queste lodi s'infervorò in maniera nell'amore di Arderico, che si liberò affatto dalle leggi dell'honestà. Quell'honestà che non poté esser soggiogata da un continuato ossequo, che fece resistenza alle persuasioni dei servi, alle insidie di un amante, ai combattimenti del

---

[379] *Novelle Amorose*, nov. Prima, p. 9.
[380] *Ivi*, p. 10.
[381] *Ivi*, p. 12.

> senso e alla potenza di Amore, si prostituì ai semplici detti, fu tradita dalla lingua di colui che doveva presidiarla[382].

Sarà Aleria stessa a scrivere una lettera ad Arderico allora, in questi termini:

> io bramo la reità quando la colpa mi fa esser vostra[383];

e concede all'innamorato un appuntamento, che però non andrà a buon fine.
Il rovesciamento è abbastanza chiaro. Aleria viene inizialmente caratterizzata come una bellezza regale per diventare poi una bellezza sensuale, intenta a ingannare il marito per concedersi all'amante.
Altro esempio di bellezza instabile è riscontrabile nella Eurilla della I, 16 di Motense, che dapprima odia Silvio, ardentemente innamorato di lei, e proprio per toglierselo di torno si sposa con Roleone.
Poi quando il marito parte per la guerra, ella dapprima si dispera, tutta infiammata:

> A risoluzione tanto improvisa di verdersi abbandonare nel colmo del suo gioire che non fece o che non disse l'adolorata Eurilla e qual arte non adoprò per impedire al sua partenza? Era donna, era bella, giovine sposa. Verso lagrime, sparse sospiri in aggiunta di mille affettuosi preghi e tutto che si persuadesse una di tante condizioni bastarle a fermarlo per sempre […] Ella vedutasi abbandonata vilipesa tradita ricorse impaziente alle querele all'onte, all'imprecazioni[384];

poi comincia a guardar con altri occhi proprio quel Silvio tanto ripudiato:

> cominciò a mirar Silvio di buon occhio, a trovarsi volentieri nelle conversazioni di Dame, ov'egli si ritrovava, a piacerle i suoi costumi, a compiacersi del suo servitio, ricevendo pian piano per gli occhi nell'anima il simulacro di quel volto, che le fu prima si poco grato, e che poi abbellito per opera dell'anima sua stessa […] le riuscì così amabile[385].

E nonostante tutto, la giovane rimane casta e pura, onesta al suo matrimonio:

---

[382] *Ivi*, p. 14.
[383] *Ibidem*.
[384] *Incogniti*, nov. I, 16, p. 108.
[385] *Ivi*, p. 109.

> pur in tanta piena di reciprochi affetti stavano in continue agonie di cuore, in continue agitazioni di mente, di non poter dissetare il desiderio, costante Eurilla di più tosto morire che violare con atto indegno il letto maritale, e risoluta di conservar imaculato il candore di quella fede, c'haveva una volta per sempre obligata al Marito la quale però non volendone anche persrsi l'amato Silvio, non tralasciava di fargli quegli honesti favori con ponno farsi da innamorata dona a infervorato Amante[386].

La situazione di Eurilla, pur rimanendo su una piano di formalità e purezza, è ambigua. Già questo suo oscillare dall'odio all'amore, ne fa un personaggio instabile e mobile, ma procedendo si assiste a un'ulteriore rovesciamento.
Giunta la notizia della fine della guerra, Roleone fa sapere di essere sulla via del ritorno. Così reagisce Eurilla:

> Hor quale a quest'annuntio si ritrovasse Eurilla non è agevole il dirlo. […] Amore troppo altamente di quell'anima amaliata, non vedeva come potesse lasciar di vivere a Silvio per restituirsi a vivere a Roleone[387].

E in sostanza non vuole più che il marito torni. Da questo momento comincia ad attuare una serie di comportamenti dissimulatori e ingannatori tali da smentire la sua iniziale onestà, nonostante non si arrivi mai a una vera e propria caratterizzazione sensuale.
Innanzitutto, fa sposare Silvio con una giovinetta, che dovrebbe solo agire da comparsa, e nascondere l'amore tra quello e se stessa; poi al ritorno del marito, si adopera in una serie di finzioni, e di artifici, volti a nascondere il vero stato del suo sentire:

> Ecco intanto giungere interati messi e in di a poco arrivare alla Città, carico di trofei, di tesori e di gloria Roleone, che ricevuto da tutti con applausi, e con lieto sembiante, dalla sola moglie non fu veduto volentieri, per la passione nella quale si ritrovava, avventurata però in questo d'haver potuto coprire con la simulazione e con la tenerezza dell'affetto maritale; alteratasi tutta al suo comparire il dolore dell'anima che la trafiggeva per la perdita dell'amante[388].

Fatto sta che in tutti questi rovesciamenti interiori, alla fine Eurilla morirà e Silvio diventerà pazzo.

---

[386] *Ivi*, p. 111.
[387] *Ibidem*.
[388] *Ivi*, p. 112.

Sottolineo però che, sebbene non si possa dire che essa faccia mostra di atteggiamenti estremamente immorali o sensuali, è però abbastanza palese come il suo essere, la sua morale, e il suo modo di gestire la situazione non possano rientrare pienamente né in una caratterizzazione totalmente regale, né in una sensuale, e la pongono invece in una zona mediana, di passaggio, certamente tendente all'onestà, ma in bilico, sempre sul filo tra l'una e l'altra. E insomma manca in lei l'estremismo di una Elpinda o, dall'altro lato, di una cortigiana. Insomma si può affermare che la fragilità di Eurilla risulti molto più umana di quanto lo fossero i personaggi connotati idealmente.

Altri esempi di bella instabile è Pentesilea in I, 6 di Bisaccioni, o ancora la sfortunata Arsinda della novella settima del Loredan, o Euridea della I, 25 di Pallavicino, ma gli esempi sono talmente numerosi che sarebbe bastevole rimandare all'intero corpus degli Incogniti per averne un saggio.

Mi soffermo brevemente solo sulla pallaviciniana I, 26, in cui compaiono Rosalia ed Emilia, la cui instabilità a me pare a tratti comica.

Rosalia è chiaramente una bellezza introdotta inizialmente in tutta la sua regalità. Tanto per cominciare è bellissima:

> Ogni qual volta facea pompa del suo volto agli occhi altrui era necessario il credere ch'in cielo facendosi Corte bandita si disperdessero abbondantemente i suoi splendori. Chi con uno sguardo alla sfuggita potea furarne un saggio havea nella mente un perpetuo lume al quale campeggiava ne' pensieri quel cumulo di bellezze maggiori che possa ammirarsi in oggetto creato. Non occorreva replicare le occhiate in quella faccia, la quale fulminando con la Maestà, obligava al correggere con la modestia gli errori d'un temerario ardire[389].

Gli elementi ci sono tutti, cominciando dai riferimenti al cielo e al divino, passando per la Maestà, e concludendo con il sentimento di rispetto tipico della bellezza moralizzatrice.

Se non che a un certo punto Rosalia e la sua amica Emilia (altra bellezza regale, ma meno bella, a dire del Pallavicino) si innamorano dello stesso cavaliere, Irlando, che da parte sua è già innamorato di Rosalia.

Da questo punto in poi la bella impazzisce. Manda lettere a Irlando per incontrarsi, e lo stesso fa anche Emilia, il postino però sbaglia e confonde le lettere. Intanto è entrato nei giochi anche Armando, innamorato anche lui di Rosalia, la quale nel frattempo, arrabbiata con Irlando, comincia a corteggiare e a farsi corteggiare da Armando. Dall'altro lato, Emilia insiste su

[389] *Ivi*, nov. I, 26, p. 188.

Irlando, poi però si accorge di essere innamorata di Armando, che pure lui proprio in quel momento lì decide di essere più affascinato da questa che da quella, e così Rosalia e Irlando possono di nuovo corteggiarsi a vicenda.

La storia sarebbe a questo punto equilibrata, con la formazione delle due coppie, ma al Pallavicino non bastava, tanto che Rosalia tutt'a un tratto si scopre innamorata di Armando, e Irlando di Emilia, al che tentano uno scambio di coppia, che non va a buon porto[390].

Nel gioco degli innamoramenti, risulta che Rosalia che doveva essere la bellezza regale, da mezza pagina dopo l'inizio della novella, comincia a fare un po' come vuole, mandando lettere, fissando appuntamenti, innamorandosi dell'uno e poi dell'altro, fingendo amore per uno e poi per l'altro; Emilia invece, meno confusa, passa solo da Irlando ad Armando, che tra i due iniziali sembrava quello un po' più sfortunato. Insomma, i rovesciamenti a opera delle due fanciulle sono parecchi: quello che evidenzio qui è la costante oscillazione di Rosalia e di Emilia da uno stato d'animo all'altro, il che complica la situazione, ma soprattutto fa sì che le due risultino abbastanza indefinibili moralmente. È certo che tutto si svolga col massimo rispetto ma manca completamente un senso dell'ordine e un intento esemplare riconducibile alla bellezza delle protagoniste. Tanto che la prima cosa che fanno entrambe pur di conquistare l'amore di Irlando è di mettere da parte l'orgoglio e di puntare sulle proprie armi seduttive in una guerra tra belle che va avanti per decine di pagine, e che le porta costantemente al limite della moralità.

Il discorso allora, come si vede, dimenticandosi dell'aspetto estetico, si fa prettamente comportamentale, ma ciò dimostra solo la inconsistenza del bello come elemento caratterizzante e ne conferma la funzione ausiliaria, o di complemento rispetto all'intento morale.

Tutte le donne delle vicende narrate, tutte quelle che hanno un ruolo concreto almeno, sono bellissime, ma di quelle è davvero l'aspetto estetico a essere importante? Oppure, il bello, nominato e mai descritto, vuole solo essere una caratterizzazione letteraria, inutile allo sviluppo,

---

[390] A questo meccanismo di complicazione diegetica si riferiva il Getto quando parlava di situazione triangolare o poligonale, in riferimento all'amore nella narrativa secentesca: "La tipica situazione triangolare di alcune novelle del Boccaccio, in cui fra i due amanti si inserisce, come estraneo e nemico all'amore, un terzo personaggio, qui si ripete, diventando tuttavia questo terzo personaggio partecipe all'amore. Il marito geloso di Boccaccio non viveva nella temperie amorosa. La sua gelosia era in certo modo estranea all'amore. Nella narrativa barocca invece, in cui alla situazione bilaterale (tutta risolta cioè fra i due amanti) si sostituisce una situazione triangolare o poligonale, in cui tutti i personaggi sono legati a un'unica catena d'amore (ed è anche questo un segno del pluralismo prospettico dell'età barocca) la gelosia diventa un fatto accentuatamente passionale e giunge a un'estrema tensione" (G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia* cit., p. 251). Lo stesso rileva Taddeo relativamente alla narrativa bisaccioniana: "Fra gli strumenti di costruzione dell'intreccio è presente, in diverse varietà, il modulo delle due coppie" (E. Taddeo, *Bisaccioni tra Francia e Spagna*, in *La novella italiana* cit., p. 959). A titolo di esempio, lo schema del gioco amoroso polivalente è poi riscontrabile nella II, 13 di Pietro Pomo, così come nella II, 6 di P. P. Bissari, o nella III, 29 di Gabriele da Canale, tutta giocata sull'intrigo di tre coppie di innamorati, solo per accennare alla casistica della Raccolta degli Incogniti.

di per sé avulsa da conseguenze o da rapporti concreti con la vicenda, come ad esempio accade alle contestualizzazioni temporali o spaziali?

Credo vivamente che la seconda ipotesi sia verosimile e preferibile alla prima.

La scissione interiore di cui ho trattato nel capitolo precedente, la non rigidità nell'esplicarsi del personaggio, in questo caso femminile, trova dunque conferma nella complicazione dei rapporti tra estetica e morale. La mobilità soggettiva degli attanti, il passare continuamente da uno stato di equilibrio a uno di caos non sono infatti possibili in un contesto di coincidenza tra forma e contenuto. Lì dove regna l'ideale, il personaggio fisso e irrigidito, costruito su una caratterizzazione monocorde, non si ha alcuno scarto psicologico rilevante, ma soprattutto trova conferma una consequenzialità estetico-morale, che nella novella dei vari Pona, Pallavicino, Loredan, è pochissimo frequente, e così anche nella realtà. Questi autori non hanno intenzione di offrire un modello, ma di sottolineare l'instabilità, umana e universale, dipenda essa dal caos regnante, dalle leggi sociali, o dalla limitatezza e fragilità dell'essere umano.

Senza lanciarmi in dissertazioni storico-artistiche, questo discorso trova appoggio anche in certi dipinti del Caravaggio o di pittori fiamminghi che, rappresentando un femminile meno ideale e più realistico, pur anche sofferente, si allontanano dai modelli classicisti, e allo stesso tempo dalla unidimensionale ricerca di equilibrio propugnata dalla Controriforma. Siamo nel novero delle eccezioni, sia chiaro, e tuttavia è bene sottolineare che prima che il caravaggismo diventi scuola, già concorrevano tra loro spinte opposte, contraddittorie, contrastanti.

La valenza realistica del Merisi è comunque di tutt'altro tipo da quella dei novellatori del Seicento, questo è certo, ma è riconoscibile, sia nei prosatori sia nel pittore fuggitivo, la chiara tendenza a rappresentare una deflagrazione interna al soggetto, un potenziamento dei flussi interiori, una mobilità emozionale difficilmente tenuta a freno, insomma una non accettazione dell'appiattimento soggettivo che il classicismo o la tradizione letteraria provavano a far passare come dominante, ma per ragioni tutt'altro che artistiche.

E per dare un'idea figurativa di quanto affermo, si confronti l'espressione della Maddalena nei dipinti *Maddalena e i due angeli* (1622) del Guercino, e *S. Maria Maddalena* (1615) di Domenico Feti con la *Maria Maddalena in estasi* di Caravaggio e si noterà che l'estasi e l'atteggiamento quasi convulsivo, spiritato della santa caravaggesca è riscontrabile solo in parte negli altri due, che pure lo avanzano nel procedere del secolo. Quella del Merisi appare addirittura sfigurata.

Nella novellistica l'instabilità psicologica confluisce in quella morale andando allo stesso modo a condizionare l'aspetto estetico.

Almeno nei due casi di Cleopatra e di Armilla, Francesco Pona nella *Lucerna* riporta un confronto tra la bellezza iniziale e quella successiva all'instabilità. La disperazione, l'esaltazione esasperante provocano disastri. Quella che di fronte al suo Antonio s'era mostrata bellissima, ordinatissima, dopo la morte dell'amato, si mostrerà sfatta, disordinata, graffiata; e l'altra, bionda, bellissima e modesta, nel delirio amoroso verrà caratterizzata da una bellezza "tormentata e languida"[391], che ne scapiglierà i capelli, e le altererà i tratti. Eppure, in entrambi i casi, pur attuandosi un'alterazione dei lineamenti, una lacerazione della simmetria, la scomposizione dei tratti muliebri, non avrà luogo una deformazione né una diminuzione della bellezza. Quella è eccezionale prima e dopo.

La bellezza complessiva di queste, proprio perché tratto sconnesso dai soggetti, autonomo e ininfluente, rimarrà invariata.

[391] *La Lucerna*, p. 87.

IV
LE CONSEGUENZE DELL'AMORE

Le donne erano destinate a soffrire;
non c'era da meravigliarsi
che volessero sempre
grandi dichiarazioni d'amore.
Charles Bukowski, *Post office*

La bellezza intesa come simmetria e perfezione ha un ruolo primario nella nascita del sentimento d'amore. Questo mi pare un dato di fatto incontestabile. Sicuramente così è per le novelle composte tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo. Fino a prova contraria infatti, i personaggi di queste vicende si innamorano di donne belle, anzi estremamente belle, siano esse regali, sensuali o "instabili".

L'assenza di donne brutte come oggetto del desiderio è poi un'ulteriore prova a favore della necessità della bellezza come base essenziale dell'innamoramento, e anche quelle che propriamente bellissime non sono (ad esempio le citate "mediocri") fanno di tutto per sembrarlo, acconciandosi, truccandosi, muovendo le mani in un determinato modo, la bocca e gli occhi in un altro e così via. C'è una sorta di codice di comportamento atto ad affascinare l'uomo, e anche alle meno dotate è concessa la loro possibilità di seduzione, a patto che almeno nell'apparenza si mostrino belle.

D'altra parte (e qui vado a memoria) il primo esempio narrativo (italiano) di protagonista che si innamori di una donna palesemente brutta è nella *Fosca* di Tarchetti, ma a quel punto siamo già nell'Ottocento, la sensibilità dominante è un'altra, c'è stata un'evoluzione verso il macabro, per cui l'ostentazione della bruttezza di Fosca non fa testo, o almeno non direttamente in riferimento alla novella secentesca.

Si potrebbe obiettare che la lirica di questo periodo si era già lanciata nell'esaltazione amorosa della bella zoppa, la bella gobba, la bella col neo, ma anche in quei casi il gioco del rovesciamento prevedeva che quella gobba, quel neo, quella zoppìa fossero di per sé qualità del bello e dunque esteticamente valide ad accrescere la bellezza della donna, non a diminuirla. Insomma, la bella cicciona, è bella anche se è cicciona, e anzi è bella proprio in ragione del grasso in eccesso che presenta, tanto che se non fosse cicciona non sarebbe nemmeno bella. È

allora evidente un principio di feticismo psico-sessuale incanalato in una chiara espressione letteraria, a meno che non si vogliano intendere tali elaborazioni liriche (e sarebbe comunque possibile) quali semplici esercizi di variazione del topos petrarchista. Eppure, come ho già detto, il topos non sempre è indice di gioco letterario. O almeno non lo è per tutti. A questo proposito mi viene in mente un passo della *Psychopathia sexualis* di R. v. Krafft-Ebing del 1886, in cui si riporta il caso di un soggetto che presenta la seguente perversione sessuale:

Caso 159: X., 21 anni, ha una curiosa perversione eterosessuale. Il suo desiderio ha per oggetto donne che portano occhiali a stringinaso o abbiano un occhio solo, o zoppichino; e finalmente preferisce fra tutte il tipo della donna negra[392].

Che, oltre a esser un buon compendio umano a introduzione della lirica post-petrarchista incarnato in un giovane di due secoli dopo, mi pare un chiaro esempio del fatto che non necessariamente le varie topiche letterarie debbano considerarsi semplici finzioni intellettuali. E mi fermo qui, non volendo considerare il caso in cui il suddetto X fosse stato poeta e fosse vissuto nel Seicento.

Ad ogni modo, la differenza con il caso di Tarchetti è che Fosca invece, da qualsiasi parte la guardi, è brutta. Non c'è niente da fare, come la giri e la rigiri, rimane tale e quale: brutta. E chi si innamora di Fosca lo sa che è brutta, e forse si innamora di lei proprio per questa sua peculiare qualità. Da Fosca si è attratti per la morte che le si intravede nel volto, mentre, al contrario, le belle secentesche, variegate e difettose, affascinano per la perfezione delle loro menomazioni, delle cui non si può far a meno di innamorarsi.

C'è dunque la bellezza in esse, in qualsiasi modo si espliciti. E la bellezza non è mai fosca, al massimo è chiara (clara), ovvero è luce.

Chiudendo la parentesi, nella novella del Seicento ci si ritrova continuamente di fronte a belle e luminose incontestabili. Al massimo si possono avanzare riserve sulla loro moralità, ma mai sulla bellezza. I personaggi maschili si ritrovano a dover scegliere, circondati da meraviglie da ogni lato, quale tra le più belle sia la bella a loro confacente. La scelta non sembra troppo ardua comunque, vista la facilità con cui ci si innamora nella novellistica del secolo XVII. E insomma, l'amore per risvegliarsi nelle anime di questi disgraziati deve trovarsi al cospetto di semidivinità dalle credenziali estetiche elevate e dalle maniere graziosissime. Bastano queste

[392] R. v. Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Carlo Manfredi Editore, Milano 1957, p. 349. È la traduzione italiana sulla XVI e XVII edizione tedesca completamente rielaborata dal Dott. Albert Moll con note di adeguamento al Diritto italiano a cura del Prof. P. Giolla.

due caratteristiche (che poi sono i due elementi chiave su cui gioca l'inganno dell'apparenza della bellezza sensuale) per sciogliere cuori, umiliare spiriti orgogliosi, accendere fuochi.
Il legame tra amore e bellezza è espresso continuamente anche all'interno delle descrizioni estetiche già riportate nel capitolo precedente, tuttavia mi sembra opportuno introdurre qui qualche altra citazione, due, a esser preciso, entrambe dalla *Lucerna*.
La prima è tratta dall'episodio della figlia di Serindo[393], in cui l'anima dichiara apertamente:

> la bellezza, o Eureta, è l'esca che sparge Cupido sopra i panioni amorosi[394];

la seconda è un brano della descrizione di Porzia nel relativo episodio a inizio novelliere:

> Era costei non meno graziosa e cara per lascive maniere e per vezzi mirabili, che per bellezza di membra: poteva ben vedere ognuno come dentro delle sue luci, più serene che un cielo, andasse folleggiando tutta la schiera degli Amori. I risi, i motti, i movimenti, le parole, gli sguardi e non che altro gli sdegni, i sospiri e i pianti avea tutti del soave e dell'amoroso[395].

Peraltro che tale nesso ci fosse era possibile comprenderlo già dall'episodio della cortigiana, quando l'anima aveva spiegato che gli uomini le cadevano ai piedi, innamorati e desiderosi di sedurla, ed Eureta di rimando aveva esclamato:

> È credibile che tu fossi bellissima[396],

proprio a indicare che quell'esplodere di amori sembra possibile solo grazie all'essenziale presenza di una donna dalla divina bellezza.
Un ulteriore segnale del legame tra bello e innamoramento l'ho inoltre riscontrato nel continuo riferimento al percorso che l'amore dovrebbe attraversare per arrivare al cuore dell'innamorando: per lo più si passa per gli occhi. A essere colpiti sono innanzitutto i sensi ottici dunque, quelli cioè più condizionabili dall'apparenza estetica.
A questo proposito, nella novella I, 4[397] Michiele sostiene:

---

[393] *La Lucerna*, Sera Prima, pp. 91-96.
[394] *Ivi*, p. 92.
[395] *Ivi*, p. 20.
[396] *Ivi*, p. 105.
[397] *Incogniti*, nov. I, 24, pp. 17- 21.

> Ma il giovane in quel tempo haveva a caso rivolti gli occhi alla finestra dove era affacciata la bella Isnarda e si trovava haver così uniti i sensi e' l pensiero nello sguardo, che come rapito fuori di se stesso ad altro non badava che all'oggetto del volto della fanciulla[398].

O ancora in I, 16 Motense:

> La pratica degli occhi e delle mani sono gl'incentivi d'amore, sono i mezzi per i quali si perdono le fortezze de' cuori[399];

e di nuovo nella *Lucerna*, stavolta dall'episodio celeberrimo della figlia di Smiter:

> il quale [Lucido], incontrandosi meco d'occhio più e più volte con mutuo compiacimento, venne ad imprimere il suo sangue della mia imagine[400], sì com'io della sua impressi il mio[401].

Come in quest'ultimo caso poi, il colpo di fulmine è reciproco in quasi tutte le occorrenze. Si tratta sempre di sguardi da cui non si scampa.

Detto questo, l'amore preso di per sé rimane però abbastanza indefinito. D'altronde non c'è alcuna novità eclatante nemmeno in quanto asserito finora: il nesso bellezza- Amore è antico almeno quanto l'innamoramento che passa per gli occhi, per cui si può concludere che su questo piano non sia poi cambiato troppo col tempo.

Si può annotare inoltre che nella stragrande maggioranza dei novellatori l'amore si presenta come un moto interiore, un'essenza che riempie il cuore, che unisce i due spiriti, che trascina i corpi lì dove vanno le anime, e insomma le solite cose un po' patetiche, trite e ritrite, ma che dà il senso di una sublimazione e non di una semplice riduzione a sensualità. L'amore sensuale nelle novelle di questo periodo non è così diffuso come si potrebbe immaginare: la ricerca di un modello ideale, o la sua riproposizione per fini letterari tende ad avere la meglio sulla cruda carnalità. Su questo punto, lirica e novellistica non sono poi tanto distanti.

A ben vedere, nemmeno la carnalità del Malespini, tra i pochi per cui l'amore è solo corporeità, seduzione, o godimento, riesce ad allontanarsi troppo da una topica vagamente boccacciana, nel

---

[398] *Ivi*, p. 18.
[399] *Ivi*, nov. I, 16, p. 109.
[400] L' "impressio" come affissamento di sensazioni ed emozioni, nella mente ha una chiara derivazione letteraria e fornisce il segnale di una poderosa narrativizzazione di topoi stilnovisti e petrarcheschi all'interno della prosa cinque-secentesca. Nel caso particolare del Pona poi influisce anche la cultura specifica dell'autore, medico di professione, e dunque una maggiore consapevolezza nell'uso di tecnicismi di evidente connessione medico-scientifica.
[401] *La Lucerna*, p. 33.

suo caso ovviamente proveniente dal Boccaccio comico. Manca al *Ducento Novelle* qualsiasi sublimazione amorosa, e anche lì dove sembra che forse si sia di fronte a un'elevazione, a qualcosa che non sia pura ricerca del coito, alla fine il tutto viene gestito per mezzo di un abbassamento degradante, ridotto a un puro interesse personale, come nella novella II, 90[402].

Così se da un lato si assiste a una degradazione dell'amore a mero sbattimento fisico, dall'altro non si riesce ad affrontare la questione se non pateticamente, considerando l'amore come argomento unico, essenziale e imprescindibile. In tutte le novelle lette, si parla solo di uomini che si innamorano di donne bellissime, o di donne bellissime che si innamorano di uomini, tutti gli altri bei soggetti, presenti nel Cinquecento, sono scomparsi.

Si tratta inoltre, nella maggioranza delle occorrenze, di amori sbocciati tra appartenenti a classi sociali uguali. Di tanto in tanto si verifica una variazione secondo la quale un gentiluomo facoltoso si accende per una povera popolana (è il caso dell'episodio di Armilla nella *Lucerna*), o viceversa, una principessa si innamora di un servitore o di uno stalliere e così via (anche questi nella *Lucerna*, negli episodi di Ormonda, e nel brano del cortigiano[403], ripreso e rielaborato dal *Satyricon* del Barclay), ma non si tratta mai di amore nella sua accezione più nobile, o comunque intervengono poi altre dinamiche che trasformano la vicenda amorosa in semplice pretesto di complicazione diegetica.

Eccezion fatta per il Malespini che offre una certa varietà d'argomento, e per il Giussani che fugge da soggetti amorosi come il suo asino Brancaleone dalla ragionevolezza, in area padano-veneta si scrivono solo novelle centrate sull'amore, felice o infelice che sia. A questo proposito, già che se ne parla, in metà delle occorrenze esso è a conclusione felice, nell'altra metà è infelice. Questo in generale. Se poi si analizzano singolarmente i novellatori, o i vari novellieri, la statistica trova conferma, eccetto che in Francesco Pona, nella cui *Lucerna* muoiono tutti (per ragioni di copione soprattutto), mentre nel successivo *Ormondo* non muore nessuno. Almeno per quanto concerne i protagonisti.

Insomma, tragico o meno l'amore nella novellistica del periodo non mi sembra definibile univocamente. Quello che si può affermare, denunciando subito la generalizzazione, è che l'amore è quasi sempre legato alla moralità. Poi di quando in quando sono riscontrabili alcune caratteristiche peculiari, che segnano dei percorsi differenziali, e che ho organizzato in una

---

[402] *Ducento Novelle* II, 90, pp. 288r- 293r: "Strano accidente e inganno di Marco Bragadino per godere dell'amore di una giovane di un gentiluomo". Per un'analisi attenta di questa novella, anche in riferimento all'autobiografismo malespiniano, cfr. B. Porcelli, *Le novelle «autobiografiche»*, in *Struttura e lingua* cit, pp. 59- 75.

[403] *La Lucerna*, Sera Quarta, pp. 266- 289.

schematizzazione in tre tipologie, volta esclusivamente a chiarire la trattazione dei casi più comuni.

Nel primo tipo riconosco tutte quelle novelle in cui si evidenzia una concezione negativa del sentimento amoroso in quanto causa dell'eccesso; nel secondo gruppo, una concezione positiva, e dunque opposta alla precedente; e nel terzo, una caratterizzazione più complessa, fondata sulla corrispondenza Amore-Natura, in diretta opposizione con la Società, posizione in parte già discussa in riferimento alla figlia di Smiter.

Le prime due tipologie hanno connotazione prettamente morale e partono dall'analisi dell'amore in quanto passione interiore, escludendo qualsiasi cenno al contesto esterno; la terza posizione invece è tutta gestita intorno alla polemica nei confronti dell'ordinamento sociale vigente e, applicandosi quasi interamente nell'interazione oppositiva Natura-Società, tende a scagionare l'amore, dandone una connotazione mediamente positiva o per lo meno neutrale.

Ovviamente dire concezione positiva o concezione negativa non significa niente. Si intenderà allora come negativa quella caratterizzazione di amore volta a sottolinearne la colpevolezza nell'oscuramento del raziocinio umano, e positiva, quella in cui l'innamoramento venga al contrario considerato quale esaltazione della ragione e portatore di coraggio e di consolazione.

La distinzione è presente in autori come Campeggi, che nella I, 23 parla di "Amore legittimo" e di amore "libidinoso"[404], o come Pona che nella cortigiana opponeva l'amore puro e onorevole, che si prova per una donna onesta, all'amore vizioso e scellerato che si prova per la cortigiana.

Riporto alcuni esempi del primo tipo[405].

L'amore disperato e triste della I, 13 di Tomasi si oppone a un agire ragionevole. L'autore ne dà questa definizione:

> gl'amori però erano il fonte d'onde usciva la maggior parte delle sue sensuali licenze, e gl'istessi erano il mare, ove queste sboccavano[406].

Nella novella loredaniana di Lovanio e Deadora, sullo stesso tema troviamo quest'altro brano:

> tiranneggiata da gli affetti amorosi, non ritrovava altra quiete, che nell'inquietudine. Introduceva a consulto nell'anima tutti i suoi affetti, i quali però finalmente sentenziavano a favore di

[404] *Incogniti*, nov. I, 23, p. 168.

[405] Questa connotazione negativa non è certamente un'innovazione secentesca, se già Bragantini la riscontrava tra le costanti del novellare bandelliano: "quali il rispetto delle distanze sociali, la cautela nei confronti delle passioni, la giustezza della punizione per chi trasgredisca la legge" (R. Bragantini, *Le vie del racconto* cit., p. 73).

[406] *Incogniti*, nov. I, 13, p. 83.

> Lovanio; onde necessitata da quella forza che non conosce che cosa sia ragione e che là opera con maggior empito[407].

E in modo sempre più esplicito nella *Lucerna* di Pona, episodio di Porzia:

> [Fabio] come quello che dalle bende d'amore avea le luci del discorso appannate, non sopportando più indugi, senza più oltre pensare[408],

per arrivare con la fine del novelliere alla lettera del religioso[409], in cui si dice:

> Dove il senso domina, la ragione è schiava! Dove altri non passa con l'occhio dell'intelletto la scorza delle membra, si ava come talpa al buio sotterra, lunge dal sole[410].

Ed è chiaro che in questa prima tipologia, più che all'amore platonico e morale legato a un generico bene, ci si trovi dinnanzi al senso, all'amore passionale, all'impulso amoroso incontrollabile. Insomma si tratta dell'eccesso, ovvero dell'estrema manifestazione di un sentimento. Estrema e degenerata. Disordinata. Basti sfogliare una qualsiasi novella del periodo, e sarà evidente quanto numerose siano le occasioni in cui l'amore è definito proprio "disordinato", "degenerato", vizioso.

È l'amore che dà inizio al desiderio sessuale, è l'amore che causa l'eccesso e che porta all'oscuramento della ragione, è l'amore che conduce alla pazzia, con le conseguenze più spiacevoli e tragiche. E sempre questo è l'amore-fuoco, l'amore-ardore che, come nella tradizione, anche qui è descritto e narrato come fiamma, come incendio interiore. E nella sensazione di prendere fuoco, seppur è riconoscibile un continuo cenno alla voluttà sensuale, è innegabilmente più espressa ed evidente la sofferenza che gli innamorati di queste vicende provano. Essi sono come dei dannati consumati in vita dal loro stesso fiammeggiare amoroso. Il tormento è definito moralmente "illecita fiamma", o anche "triste fiamme". Addirittura nella *Lucerna* si arriva, nell'episodio di Armilla e di Pistofila, a esplicitare nella realtà l'ardore focoso, costruendo la morte della protagonista proprio per fuoco, creando così il legame tra amore e morte che vedremo più avanti inserirsi all'interno di una ben specifica fenomenologia dell'amore dal finale infelice.

---

[407] *Novelle Amorose*, nov. Terza, p. 30.
[408] *La Lucerna*, pp. 23-4.
[409] *Ivi*, Sera Quarta, pp. 304-310.
[410] *Ivi*, p. 305.

Discorso opposto invece per coloro che vedono in amore l'esaltazione completa e totale delle qualità migliori dell'essere umano, e anzi scagionano apertamente il sentimento dalle colpe inflittegli dai più aspri e arcigni moralisti.
Ad esempio, Malipiero in I, 18 così si esprime:

> In questo fatto io trovo nulla veritiere le sentenze di quelli che attribuiscono ad Amore il nome di crudele e d'origine di tormentevoli passioni, perché tosto ch'ella consignò ogni suo pensiero al suo caro sollevata da ogni malanconico humore, si rendé d'animo più forte e più coraggioso e sperando un giorno da soccorsi del suo bene trovar riparo alle severità di sua madre[411];

e ancora più avanti:

> Non adduco per iscusa di lei ch'Amore d'ogni eccesso sia generalissima escolpa, ma più tosto le attribuisco lodi per questa risoluzione, che parve precipitata e fu ragionevolissima per sottrarsi dal matrimonio col figliuolo del duca di Pietra Santa, le di cui azioni meritavan titolo d'infami[412].

O il Moroni della I, 11:

> Mente chi degli amanti coi sospiri alla bocca e coi gemiti al cuore, osa di propalare pe' mondo ch'Amor sia un tiranno. Quelle asprezze ch'egli bandisce dal Trono delle speranze non sono sì pericolose o mortali che per lo più non riescano a fortuna di chi sa praticarle[413],

che arriva addirittura a definire platonicamente l'amore, "mastro d'invenzioni", appunto per sottolinearne la capacità di far aguzzare l'ingegno agli innamorati.
Nella novella di Elpinda, Carmeni mostra, ancora su questa linea, di affrontare il discorso da una diversa prospettiva, scagionando il sentimento in quanto tale e, ancora su posizioni morali, spostando l'attenzione sul soggetto amante. Si passa dunque dall'oggetto al soggetto:

> Amore è a guisa di Camaleonte non tanto perché si nutre sovente d'aure vane di speranze, quanto perché que' cuori ne quali s'annida gli conferiscono le lor proprie qualità. Introdotto in

[411] *Incogniti*, nov. I, 18, p. 127.
[412] *Ivi*, p. 131.
[413] *Ivi*, nov. I, 11, p. 79.

> un seno gentile egli è tutto tenere affabile e dolce, ricovrato in petto ad un'anima feroce, non sa partorire che precipizii, furori, ruine[414];

per cui Amore non sarebbe giudicabile, poiché l'intero merito del suo essere deriverebbe, non da una sua qualificazione oggettiva, ma dalle qualità di chi lo prova, e in effetti l'Antirno della I, 29 di Carmeni è trascinato da una passione furiosa e inarginabile perché furiosa e impulsiva è la sua propria natura, di contro a Elpinda, tutta spiritualità e devozione, e che si mostra, a dire il vero, completamente impermeabile a qualsiasi sentimento terreno.

La posizione di Carmeni non mi sembra condivisa pienamente dal Pallavicino della I, 26 che presenta due amici moderati, prudenti, regolati e onesti "ristretti nel nodo d'una singolare amicitia. Le leggi di questa tra loro inviolabilmente osservate, mai permetteano disordine negl'affetti sempre regolati a vicendevole compiacimento"[415], e che invece poi vengono stracciati dal furore e dalla passione per Rosalia, arrivando a mentirsi l'un l'altro, e a farsi chiaramente battaglia per la conquista della fanciulla. Si attua quindi un rovesciamento da una condizione iniziale a una successiva, quasi sempre in direzione di una maggiore entropia, procedimento incontrato già nella trattazione dell'instabilità muliebre. E in effetti mi viene da pensare che l'affermazione di Carmeni possa valere solo in situazioni e in personaggi statici, immobili, come Elpinda ad esempio, poiché già con la maggiore flessibilità dei personaggi pallaviciniani, viene smentita.

Ancora nell'ambito del moralmente accettabile, ricordo l'amore platonico di cui si parla nella lettera del religioso a chiusura della *Lucerna*, e passo poi all'*Ormondo* in cui sono presenti sia un amore di segno positivo sia quello di segno negativo.

Come accadeva anche per le descrizioni e le varie connotazioni estetiche, anche in questo caso la suddivisione è molto netta: il sentimento dei personaggi morali sarà altissimo, spirituale e volto all'esaltazione dell'uomo, quello dei crudeli e degli immorali sarà degenerato e volto al male. Il primo è sempre vincitore laddove il secondo è costantemente sconfitto. Nella sua accezione positiva, esso si presenta come fedeltà e costanza, ordine, e moderazione, viceversa nella degenerazione amorosa che prede atto negli antagonisti si profila come "amor mal regolato", "assalti del desiderio"[416], costituendosi nella sua classica opposizione tra senso e ragione[417]:

---

[414] *Ivi*, nov. I, 29, p. 225.
[415] *Ivi*, nov. I, 26, p. 188.
[416] *Ormondo*, nov. III, p. 369.
[417] Cfr P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., pp. 105 e ss.

> vaneggiava il luogotenente nella frenesia disperata de' suoi amori, anteponendo alle cure grandi del carico il diletto di ruminar i fantasmi d'un godimento sognato e d'un oggetto che, grato al senso, repugnava alla ragione[418].

Manca qualsiasi riferimento alla società, e l'amore disordinato è analizzato solo nella sua degenerazione interiore, appartenente al singolo, spinto nella ricerca impulsiva dell'oggetto del desiderio, trascinato dalla volontà di appagare gli istinti.

Anche nell'*Ormondo*, l'amore è sentimento del tutto naturale, di cui in qualche modo si riconosce la neutralità, e che dunque si polarizza negativamente solo in funzione della sua mal regolazione. In questo si riscontra però una schematizzazione eccessiva operata dal Pona nel passaggio dalla terza edizione della *Lucerna* al romanzo del 1630.

Il conflitto tra società e natura, l'approfondimento psicologico del personaggio soggetto al sentimento, la frustrazione derivante da sovrastrutture e normative sociali scompaiono del tutto nelle novelle dell'*Ormondo*, in cui non c'è evoluzione interiore, non c'è conflitto, se non minimo, e viene tralasciata la trattazione di qualsiasi punto critico, tanto che i personaggi sono già morali dall'inizio della vicenda e si oppongono chiaramente a quelli immorali, i quali, già si sa, risulteranno sconfitti.

Concludo riportando qualche citazione in cui si fa esplicito riferimento alla coincidenza tra Amore e Natura e dunque alla tipologia terza.

Di per sé tale corrispondenza caratterizza positivamente il sentimento presentandolo come inevitabile, e accusa le limitazioni sociali di frustrarne lo sviluppo naturale: dunque il ruolo del cattivo è giocato dalla società, e tuttavia, come era già riscontrabile nell'episodio della figlia di Smiter, si parte anche in questo caso dall'analisi di presupposti morali, che cercano cioè di spiegare l'origine di un comportamento degenerato e criticabile moralmente, riconducendolo però a dinamiche complesse che prevedono l'interazione tra la psicologia del soggetto e la cultura sociale in cui esso è inserito. In una tale interazione il soggetto viene ad assumere il ruolo di vittima della società, e non quello di attuatore dell'immoralità. Si attua un cambio di prospettiva: dal piano morale al piano della critica sociale.

Sulla coincidenza Amore-Natura, cito innanzitutto Motense della I, 16:

---

[418] *Ormondo*, nov. III, p. 373.

> Amore essere un affetto della natura, ed essendo egli naturale, in conseguenza restar senza colpa quella donna che ama poiché amando opera naturalmente[419];

e ancora Pallavicino che nell'incognita I, 25 ribadisce la soggezione dell'uomo alle passioni e il predominio che dunque la natura ha sull'essere umano, proprio in quanto umano:

> Se non fossimo, disse, soggetti a fallire non si ricordaressimo talvolta d'essere nello stato dell'humanità; e se non fossimo in necessità d'ubbidire alle passioni, troppo altiero l'animo si sollevarebbe, non depresso da questa tirannide[420].

E ricordo infine le novelle bisaccioniane o brusoniane in cui il sentimento d'amore nasce del tutto naturalmente in bambini di tenerissima età, puro e ingenuo, scevro da qualsiasi bruttura o disordine morale.
A questo punto, individuati i tre raggruppamenti di definizione dell'Amore, non resta che analizzare le conseguenze che essi comportano nell'attuazione delle vicende.

*

Comincio subito con l'affermare che a una concezione generalmente positiva in senso morale del sentimento amoroso, segue il trionfo degli amanti, il successo delle loro aspettative, l'incoronazione dei loro desideri. È bene ripetere che in questi casi manca qualsiasi connotazione di interesse sociale.
Come si è già detto sopra, risultano pienamente in questa tipologia tutte e cinque le vicende amorose dei protagonisti nelle novelle dell'*Ormondo* e, tra quelle più indicative, la I, 18 di Malipiero negli Incogniti.
In esse la trama è tutta giocata su un'opposizione di carattere quasi manicheo tra buoni e cattivi. Tuttavia mentre i primi amano realmente, i secondi odiano o amano illegittimamente, spinti per lo più da altri fini bassi e infimi, come si richiede solo ai cattivi veri. Lo scontro si conclude comunque sempre a vantaggio dei più moderati e prudenti, che, contro ogni aspettativa, sono proprio gli amanti. E da qui la coincidenza tra amore e ragione.

---

[419] *Incogniti*, nov. I, 16, p. 109.
[420] *Ivi*, nov. I, 25, p. 186.

In questo frangente, più interessanti risultano le altre due tipologie, e in particolare la prima, quella dell'amore negativo, in cui è ravvisabile una vera e propria fenomenologia consequenziale a finale tragico.
Tale procedimento prevede l'interazione di tre fattori, uno conseguente all'altro, costruito sulla stessa logica morale già incontrata in corrispondenza del primo capitolo, e che avevo definito Errore-Punizione. In quel contesto vi riconoscevo l'intervento divino, l'azione, più propriamente detta, della Provvidenza, a ristabilimento dell'equilibrio armonico universale. Tale rimane anche in questa circostanza, ma su un piano meno galattico, e più volto alla gestione delle passioni terrene. Si tratta dunque di un'applicazione di quella stessa logica, impostata però sulla consequenzialità Eccesso-Morte, in cui l'eccesso prende il posto dell'errore, e la morte della punizione o più in generale della conseguenza derivante dalla degenerazione amorosa.
Nella *Lucerna*, Pona esplicita il procedimento nel lungo brano di Eureta:

> mostrarei gli eccessi di quella e di questo, col castigo sempre vicino di morte, e di morte infame[421],

inoltre, ancora nel capitolo primo, avevo accennato alle varie prefazioni e introduzioni ai novellieri in cui dichiarazioni di questo tipo fioccavano e in cui spesso compariva il nesso diretto tra eccesso e amore.
Ripropongo di seguito, a mo' di promemoria, il già citato brano dell'Introduzione della terza edizione dell'opera poniana:

> Quanto poi al costume, s'io ho proposto adulterio o altri più impuri amori, osservi chi legge che dove termina l'enormità del delitto ivi fo principiare l'attrocità del castigo[422].

Il nesso è ancora esplicito nella I, 13 di Tomasi:

> nel rimanente imparate dai casi miei a fuggire gli illeciti amori, come quelli che accecando l'uomo il fanno cadere in miserabile errore e precipizii[423],

---

[421] *La Lucerna*, p. 167.
[422] *Ivi*, p. 4.
[423] *Incogniti*, nov. I, 13, p. 99.

in cui l'aggettivo "illeciti" preposto ad amore conferma la distinzione morale su esposta tra moderato e disordinato. L'amore illecito è quello sensuale, quello irrazionale e impulsivo, che conduce inevitabilmente all'infelicità:

> così terminano coloro che ubbidendo interamente agli affetti senza punto riconoscere la ragione, s'abbandonano affatto nelle compiacenze del senso; non potendo un affetto smoderato riconoscere altro fine che l'infelicità[424].

In questo modo si esprime Loredan nella settima delle sue *Novelle Amorose*, confermando l'opposizione chiave tra senso e ragione, e Amore-eccesso.
Il trinomio che regge tale fenomenologia è così ricostruibile: AMORE-ECCESSO-MORTE.
L'Amore, oscurando la ragione conduce alla degenerazione degli impulsi, che non riescono più a essere controllati (Eccesso), ne consegue una vita disordinata e viziosa, a cui segue una fine tragica (Morte).
È chiaro che si parli qui di amore disordinato: nei casi infatti in cui il sentimento viene controllato e gestito moderatamente non si avrà oscuramento della razionalità e dunque ci si troverà nella tipologia dell'amore positivo.
A monte dell'Amore-Eccesso si pone innanzitutto l'incapacità di gestire la propria parte irrazionale. E se è vero che in molti casi, la degenerazione bestiale è slegata dal sentimento amoroso, è pur vero che nella maggior parte delle novelle l'eccesso passionale ha origine proprio dall'Amore, scatenato dall'innamoramento, o dalle complicazioni che incontrano le varie vicende sentimentali.
Inevitabilmente l'amore contiene in sé l'inizio della fine, come sostiene la cortigiana poniana:

> ciò [l'amore] fu della mia ruina principio e fine[425],

e a modo suo anche lo scanzonato Malespini condivide in II, 14:

> cotale fine sovente porge, e dona i frutti d'amore, i quali paiono ad altri di prima vista cotanto dolci e soavi che gustatigli poi, ne riescono odiosi e amarissimi[426],

---

[424] *Novelle Amorose*, nov. Settima, p. 79.
[425] *La Lucerna*, p. 119.
[426] *Ducento Novelle* II, 14, p. 46f.

solo che il Malespini nel caso specifico considera come frutto amarissimo d'amore, non la morte, ma la sifilide. D'altra parte, coerentemente a una caratterizzazione del tutto corporale e materialistica del sentimento, anche la fenomenologia viene adattata e degradata a puro procedimento fisiologico.

I casi in cui all'amore segue l'eccesso e poi la morte sono numerosissimi, esclusi ovviamente tutte le morti seguite all'intervento diretto della società.

Muore ad esempio il duca d'Orano, ardente "d'amor mal regolato" per Alminda, nella novella III dell'*Ormondo*:

> Finalmente, amando senza frutto e senza misura, infermò: e sì acutamente, che senza poter esser da umani mezi soccorso terminò il corso della sua vita[427].

E una stessa fine rischia il luogotenente, nella stessa novella:

> finì di porlo in un dolore disperato; e perché tanto più cresce l'amore quanto più scema la speranza, si diede agli ultimi tentativi, raccomandando a precipizii la sua salute[428].

O ancora Retalba, nella corrispondente novella dell'incognito Croce Bianca, la quale trascinata da furori amorosi e passioni incontrollabili verrà addirittura colpita da un colpo apoplettico, chiaro segno dell'intervento divino a punizione dell'eccesso. Allora coerentemente con l'impostazione moralistica assunta, Croce Bianca sostiene:

> il Cielo assume le querele degli uomini e procura di vendicarli senza ch'eglino per vendicarsi si costituiscano rei[429]

in cui gli uomini richiamati sono nel caso specifico un solo uomo, il marito cornuto della fedifraga giovane, la quale, dopo morta, viene così epigrafata dall'autore:

> tosto perisce, chi troppo fallisce[430].

---

[427] *Ormondo*, p. 371.
[428] *Ivi*, p. 374.
[429] *Incogniti*, nov. I, 8, p. 60.
[430] *Ibidem.*

Sempre in merito alla fenomenologia dell'amore, nella prima edizione della *Lucerna*, in cui è più forte l'intento morale, il Pona arriva a far coincidere la morte della fanciulla con l'eccesso amoroso in una sorta di contrappasso per analogia, che richiama dannati di dantesca memoria.
Così, la ninfa "dedita agli affetti amorosi", afflitta da una "amorosa febre", arriverà a uccidersi, per non provare più "l'inferno di miserabili ardori"[431]; o la ricordata Pistofila che, ardente d'amore disperato per il marito morto, si lancerà sulla pira incendiaria su cui è stato posto il corpo dell'amato defunto; e infine la degenerata Ormonda, sensuale fino all'ultimo, e uccisa dalla sua stessa sensualità per decisione di Maometto II.
In un turbine di senso vengono uccisi anche i protagonisti della terza amorosa di Loredan, senza contrappasso in questo caso, ma tutti puniti per essersi lasciati "vincere dal senso"[432].
Proprio Loredan è probabilmente quello che più di tutti punta sull'opposizione senso-ragione, inserita però in un discorso di riforma sociale. Nella sua poetica narrativa è evidente la ricerca di un equilibrio tra società e natura che non comporti necessariamente la condanna della società in toto, ma una più complessa strategia mediatoria che elimini qualsiasi elemento assolutizzante, sia per quanto concerne le pulsioni naturali, sia per ciò che riguarda norme e regole sociali. È infatti consapevole che una limitazione agli impulsi passionali è necessaria, e che la società può agire in questo senso, e allo stesso tempo si rende conto che le impostazioni volte a regolare l'equilibrio collettivo non possono nemmeno essere tali da frustrare l'essere umano, disumanizzandolo.
In primo luogo egli punta il dito contro il senso, da riequilibrare con la ragione, ma la ragione non è riscontrabile necessariamente nella morale cristiana, o nelle leggi dell'onore. Il più delle volte infatti, più che operare un ridimensionamento, queste estremizzano, trattenendole, le pulsioni. Dunque il senso va moderato, ma non frustrato, perché con la frustrazione si dà vita alla necessità, e tutto ciò che è risultato di un'azione conseguente a necessità è falsità, finzione e apparenza. Più volte egli ripete che il solo modo di risolvere la questione sarebbe una moderazione consapevole, un regolarsi interno all'uomo, senza limitazioni esteriori di sorta. Scrive nella *Dianea*:

> Il regolarsi nei propri affetti è quello che può render solamente l'uomo felice[433]

---

[431] *La Lucerna*, p. 14.
[432] *Novelle Amorose*, nov. Terza, p. 33.
[433] G. F. Loredan, *Dianea*, Sarzina, Venezia 1636, p. 35.

Quello che si è detto per Loredan, vale ovviamente per quasi tutti coloro che appartengono al terzo raggruppamento, afferente l'opposizione Amore-Società.

La fenomenologia in questo caso salta del tutto, almeno considerandola nella consequenzialità sopra descritta: l'amore non può essere più l'artefice dell'eccesso, perché provenendo da natura, è regolamentato da quella. È pur vero, come si è visto nella figlia di Smiter, che esso può presentarsi in maniera eccessiva, ossessionata, ma tale degenerazione è conseguente alle imposizioni limitanti di natura sociale, che come sosteneva Loredan, creano la necessità più che eliminare l'eccesso, e la necessità è madre della degenerazione, perché passa attraverso la frustrazione sensuale.

Si può parlare in questo caso di una fenomenologia alternativa, più complessa, sicuramente complicata rispetto a quella finora incontrata.

In questa seconda interazione viene introdotto un nuovo elemento, che è appunto la società, così se prima il trinomio aveva natura logica e base morale, ora diventa un quadrinomio in cui Amore e Società vanno a scontrarsi e contrapporsi, e dal cui contrasto consegue l'eccesso o direttamente la morte.

Normalmente gli autori secenteschi si limitano ad affrontare il discorso secondo due topiche polemiche: quella sui matrimoni combinati e quella sulla monacazione coatta.

Come si vede in entrambi i casi, l'elemento chiave è la mancanza di una soddisfazione amorosa a causa di un impedimento di natura paterna. E il padre in effetti rappresenta in tutta la casistica, il potere e il portatore delle norme sociali. A questo si aggiunge in alcuni circostanze, il consorte imposto o altri familiari, quasi sempre rappresentanti dell'onore[434] da salvaguardare. Tanto che l'opposizione Natura-Società può anche essere impostato sulla contrapposizione tra Amore-Onore.

Nel caso dei matrimoni combinati non viene considerata la presenza o meno di un sentimento tra i due sposi, e soprattutto nella sposa. Gli interessi che reggono tale pratica sono di natura economica e tendono a legare le due persone, nella stragrande maggioranza dei casi, di età diversa, per cui una, essenzialmente la giovane, non potrà essere mai gratificata in primo luogo

[434] Sulla rilevanza del tema dell'onore, anche in rapporto all'amore, già Dionisotti: "la parola che in questo periodo più cresce, nel significato e nell'uso, è Onore. Il posto che fra Quattrocento e Cinquecento aveva avuto l'Amore, fu preso nella seconda metà del Cinquecento dall'Onore [...] Interessa il fatto che di libri sull'onore e sul duello è pieno il mercato italiano a cominciare dal 1550, non prima, ed è pieno soprattutto il decennio 1550-60" (C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1972, p. 253). Più specificatamente sul Seicento, Getrevi: "Lungi dall'essere un orpello concettuale, l'onore è uno di quei valori in grado di coincidere con una vera e propria struttura antropologica, che regola i comportamenti degli uomini, anche nei secoli del moderno" (P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo* cit., p. 29).

dall'essere moglie dell'uomo che ama, essendo stata costretta a sposarne un altro, e in secondo luogo, dal soddisfacimento sessuale, poiché il marito imposto non ha più capacità amatorie degne di nota.
In tal senso è chiarissima la novella I, 6 di Bisaccioni, sugli amori di Pentesilea e Lodovico.
L'incipit è già di per sé indicatore:

> Ella era maritata in un gentil'huomo vecchio d'età, di costumi placido e più dedito agli essercizi di pietà ch'a coltivare gli amori maritali onde non è meraviglia se la Gentildonna si lasciasse dal lungo servire di Ludovico piegare a gradirlo di qualche saluto più cortese di quello che ricerca il debito dell'honestà maritale[435].

Non sono espresse parole di giustificazione nei confronti di Pentesilea, ma è evidente che quel "non è meraviglia" svolga questa funzione, sottolineando una causa-effetto che si pone in senso polemico nei confronti delle mancanze del vecchio gentiluomo.
Ancora più avanti, quando ormai l'amore tra i due amanti è stato scoperto, questa è la reazione di Ludovico a difesa della sua innamorata:

> Non devo io castigar colui che diede materia a Pentesilea di provedersi di Amante, non volendo servigli di marito, e poi vuole punire in altri il proprio mancamento? Non devo io offende coloro, ch'avendo una sorella viva di spirito bella a meraviglia e giovane l'hanno affogata nel mare d'una vecchiezza debole, solo per non privarsi de' beni di fortuna ch'erano di lei? Horazio pattuì le nozze di Pentesilea senza dote per lasciar godere i di lei beni alli Fratelli[436];

e più avanti:

> chi dà mariti con queste condizioni e di queste qualità alle sue donne si obliga tacitamente al vituperio, e chi le riceve con la mano dell'impotenza essendo belle, presta un quasi espresso consenso al proprio disonore[437].

La fenomenologia dell'amore morale è totalmente rovesciata. Sono le colpe dei fratelli e del marito a essere qui esposte, e non la presunta immoralità della fanciulla. Il cambio di prospettiva è dirompente.

---

[435] *Incogniti*, nov. I, 6, p. 33.
[436] *Ivi*, p. 41.
[437] *Ivi*, p. 42.

La monacazione coatta invece ha una doppia valenza. In un caso, ad esempio nell'episodio di Flaminia, nella *Lucerna*, essa viene imposta alla fanciulla per ragioni di natura economica; nell'altro caso, si tratta di una punizione, decisa dal padre, per impedire un'unione amorosa che la famiglia contrasta. In tutte le occorrenze prese in esame inoltre, quando la monacazione avviene per motivi economici, era comunque presente un amore frustrato, per cui le due tipologie vanno di fatto completandosi.
In alcune novelle compaiono poi sia i matrimoni disuguali, sia la clausura coatta, verso cui si apre un'aspra polemica.
È il caso di Brusoni, nella novella I, 19:

> egli [il padre di Laureta] che avvedutosi prima dell'amor suo [di Laureta] con Anselmo se l'aveva come cosa fanciullesca passato con ridersene, creduto ora che più alla radice che non pareva avessero i loro amori si mettesse in cuore di sterparli affatto […]. Fatta pertanto ritornare incontinente Laureta in Napoli, confinolla in un Monastero, nel quale la sfortunata Donzella pianse per due anni[438].

E più avanti:

> Finalmente il risoluto genitor di Laureta, ch'ella divenisse moglie d'Ascanio (com'è costume di molti sciocchi padri che allora si stimano da qualche cosa, che tiranneggiano quella libera volontà degli animi de' propri figli, che viene loro lasciata illesa dallo stesso Dio) deliberò[439].

La conclusione rimane comunque la morte dei due amanti clandestini, o quella della sola fanciulla. In questo caso, è evidente che la fine tragica non sia volta a evidenziare le conseguenze relative a un comportamento disonesto e immorale, quanto piuttosto a denunciare la crudeltà di un'impostazione sociale che causa il corto circuito, frustrando le normali pulsioni naturali dell'uomo, e poi riporta l'equilibrio eliminando esclusivamente le conseguenze di tale frustrazione, ma non risolvendo il problema ab origine.
In sostanza, se la fenomenologia dell'amore morale era costruita su una consequenzialità che perveniva infine al castigo di un eventuale errore, riportando la situazione a un equilibrio condiviso e non criticabile, anche solo perché si rimaneva su un piano del tutto astratto e decontestualizzato, la fenomenologia alternativa, storicizzando la vicenda, complica la

---

[438] *Ivi*, nov. I, 19, p. 138.
[439] *Ibidem.*

definizione di ciò che è morale o immorale, e fa saltare le categorie assolutizzanti del giusto o dell'ingiusto, inserendovi un piano ulteriore, quello sociale, che va chiaramente a contrastare con quello naturale. Insomma, viene reso evidente lo scontro tra giustizia sociale e giustizia naturale. Il risultato finale è che la morte del presunto colpevole non va più ad assumere i connotati di un equilibrio ricostituito, quanto piuttosto di un'ingiustizia subita. Più che un ristabilimento d'ordine ci si trova allora di fronte all'esplodere del disordine.

V
LA STANZA DI ERMINIA

Nel realismo puro
non c'è verità.
Fedor M. Dostoevskij, *Dostoevskij inedito.*
Quaderni e taccuini 1860-1881

Al modo di Auerbach in *Mimesis*[440], avvio il capitolo sulla rappresentazione del reale con un brano scelto più o meno casualmente tra i tanti possibili: la cena prenuziale della novella I, 29 del Carmeni, quella, per intenderci, di Elpinda e il crudele Antirno.

> si diè principio alla cena. I zuccheri[441] soliti a lusingare i gusti del palato, in mille guise effiggiati si rendevano spettacolo saporitissimo degli occhi. In cento forme insuperbiva di piegature la bianchezza de lini. Ogni cibo, anzi ogni fumo valeva un tesoro non perché tutti i tesori son fumi ma perché ogni fumo era veramente un tesoro. Ciò che da contraria stagione o da rimotissimo lido era quasi che prohibito dal desiderio così lauta e copiosamente quivi profondevasi che una sol hora fu capace di tutti i mesi, e una sola picciola mensa di tutto l'universo. Bacco non professò mai simpatie più divote verso la Dea di Cipro, ch'in quella cena, nella quale inondarono si preziosi nettari, che fin ne colori immitavan le gemme[442].

Ci troviamo qui nel bel mezzo della mistificazione del tiranno, che finge di essersi ravveduto grazie all'amore per la fanciulla, e che proprio durante questa cena, qualche riga più avanti, dichiarerà agli astanti il suo pentimento. La fanciulla non sospetta ancora, non sa nulla, e nemmeno suo padre che è al tavolo con lei. Il matrimonio insomma sembra ormai certo.
Auerbarch a questo punto avrebbe analizzato costruzione e sintassi del periodo, e avrebbe proseguito con un'analisi socio-culturale della novella. Ora, sebbene quel modo di procedere risulti chiaro e generalmente fruttuoso, non reputo opportuno fare lo stesso.
Di fronte a tale brano tuttavia, sorgono anche a me delle perplessità, delle domande, tra cui la più impellente non posso fare a meno di riportare qui di seguito: va bene la biancheria dei lini, i frutti esotici e i fumi che son tesori, ma, oltre che deliziare il palato e riempire di profumi e

---

[440] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, A. Francke, Bern 1946. L'edizione qui consultata è ID., *Mimesis*, Einaudi, Torino 1967.
[441] Suppongo si tratti qui di "zucchero candito", ovvero "raffinato e rassodato col cimento del fuoco", in Vocabolario della Crusca. Leggi "confetti".
[442] *Incogniti*, nov. I, 29, p. 229- 30.

colori il naso e gli occhi, una cena dovrebbe innanzitutto saziare gli stomaci dei banchettanti, or bene, mi chiedo: ma alla fin fine tutta questa gente invitata a palazzo quella sera, imbellettata, acconciata, vestita a cerimonia e seduta a tavolino, che diavolo ha mangiato?
Credo sinceramente che non lo sapremo mai.

*

Tra il 1656 e il 1657 Velasquez dipingeva *Las Meninas*.
Il dipinto è ultraconosciuto, sicuramente per meriti suoi, ma anche per essere stato il soggetto di un migliaio di articoli di tutti i tipi, dallo storico-artistici ai letterari in genere[443]. Tra i tanti ricordo fondamentalmente il capitolo introduttivo in *Le parole e le cose* di Michel Foucault, che dà dell'opera un'interpretazione illuminante[444].
Chiunque abbia ben chiaro il dipinto nel suo insieme e ne ha colto la rilevanza artistica, sa bene che l'aspetto più interessante della raffigurazione è lo specchio posto sul fondo, appesa alla parete più lontana, proprio alle spalle di tutta la variegata combriccola che invece appare in primo piano, tra cui si riconoscono il pittore stesso, l'infanta Margarita, un nano di cui non è possibile definire il sesso, un cane, una suora e così via. Aggiungo che il Velasquez interno è posto di fronte a una tela enorme e mostra di essere all'opera.
Nel riquadro dell'importante specchio si intravedono due figurette, non troppo distinguibili a dire il vero, ma in cui è possibile riconoscere il re Filippo IV e la moglie Marianna d'Austria.
Non mi dilungo noiosamente sull'impostazione organizzativa di linee, croci, fulcri su cui il pittore avrebbe costruito la scenografia raffigurata, basti qui sottolineare che il punto focale dell'intera rappresentazione è proprio lo specchio, che quindi acquisisce per l'interpretazione del dipinto un'importanza centrale. Ovviamente oltre allo specchio di per sé è innanzitutto rilevante ciò che in quello è riflesso.
L'immagine dei due regnanti proiettata nello specchio mostra cosa Velasquez e l'infanta stanno guardando, e cosa il pittore stia raffigurando nella tela interna. L'oggetto di quest'ultima risulta allora esterno al dipinto *Las Meninas*, mentre il soggetto operante, ovvero Velasquez stesso è dentro il quadro. Ne consegue che il re e la regina si trovino nella posizione in cui si troverà un normale fruitore del quadro quattrocento anni dopo, cioè all'esterno. In sostanza, io che guardo

[443] S. Arpers, *The Vexations of art: Velázquez and other,* , Yale University Press, New Haven 2005; X. Brady, *Velázquez and Britain*, Yale University Press, New Haven 2006; D. W. Carr, "Painting and reality: the art and life of Velázquez", in *Velázquez*, Eds. Dawson W. Carr and X. Brady, National Gallery London 2006; per citare solo alcuni tra i più recenti.
[444] Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose* cit., pp. 17-30.

il dipinto oggi mi trovo a personificare il re o la regina, e davanti a me si para ciò che quelli guardavano nel momento in cui venivano ritratti. Io, dunque come re, vedo Velasquez che mi ritrae, per cui io che sono l'oggetto da ritrarre divento in realtà il soggetto operante, e il pittore che dovrebbe essere il soggetto che lavora concretamente al quadro va a ritrovarsi all'interno dell'opera come oggetto della stessa. Questa operazione così contorta e difficile da spiegare può avvenire grazie al rovesciamento interno tra soggetto e oggetto, che già è una novità.

Tuttavia non possiamo dimenticare lo specchio. È grazie allo specchio che è possibile identificare i due regnanti, il che indica che l'opera non è poi così aperta come si crede, dal momento che c'è un oggetto e c'è un soggetto, anche se in un rapporto ribaltato, e che in effetti io sono di troppo. Il fruitore non è calcolato da Velasquez, almeno non direttamente. Il fruitore diventa parte dell'opera solo nel suo identificarsi col re e la regina.

Si deve partire dal presupposto che esistono due dipinti: la tela interna e il dipinto *Las Meninas*. La tela interna, quella a cui sta lavorando il pittore accanto alla bambina e al nano, è l'unica che mostrerà direttamente la realtà effettiva che tutta quella marmaglia là davanti sta guardando; il dipinto *Las Meninas* invece è ciò che il re e la regina stanno osservando. Quest'ultima fornisce un'immagine del soggetto rappresentante, ma non dell'oggetto rappresentato, tanto che soggetto rappresentante e oggetto rappresentato coincidono. Ma l'oggetto reale, quello effettivo, è contenuto nella tela interna, la cui parte anteriore non riusciamo a scorgere. Dunque se normalmente un pittore ritrae ciò che vede, e dunque rappresenta la realtà, in questo caso è proprio la realtà da rappresentare a essere assente in *Las Meninas*.

La realtà non è raffigurata direttamente, riusciamo a scorgere quale sia perché è lo specchio che ce la rappresenta, essa viene mediata da un filtro che la riprometta a noi indirettamente, su un piano secondario, sul fondo, quasi fosse accessoria. Viene privilegiata la figura del soggetto rappresentante piuttosto che quella dell'oggetto reale da rappresentare.

Il vero problema non è allora spiegarsi cosa sia raffigurato in *Las Meninas*, quanto piuttosto nella tela interna, che a noi viene nascosta. È in quel dipinto misterioso che compare la realtà effettiva. E non sarebbe stato possibile scoprirla se non per mezzo dello specchio.

È interessante sottolineare come la realtà celata nella tela interna, e dunque invisibile, sia la stessa di quella mediata dallo specchio. E ancora più interessante notare come tale corrispondenza si arricchisca di rilevanza considerando che, sia quella della tela interna, sia quella dello specchio, possono coincidere con il fruitore esterno all'opera, e dunque inserito in un contesto concreto, non artistico, grazie al rovesciamento soggetto-oggetto.

La realtà concreta è dunque innanzitutto nascosta in *Las Meninas*, e in secondo luogo filtrata da uno specchio.

Quello che noi vediamo quando siamo di fronte a *Las Meninas* è già di per sé una realtà filtrata in quanto percepita dagli occhi dei regnanti, inoltre egli non raffigura l'oggetto diretto della rappresentazione, ma sé stesso mentre ritrae tale oggetto.

Per comprendere quanto sto cercando di affermare e che è in stretta correlazione con il discorso del realismo nel Seicento, porterò a confronto con *Las Meninas*, il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, del 1434, altro dipinto notissimo.

I due coniugi sono in primo piano, lui non è un bell'uomo e lei nemmeno ma è incinta, l'oggetto del dipinto sono loro due e basta. Entrambi messi in posa rimangono fermi di fronte al pittore. van Eyck immagina di essere di fronte al cavalletto e di avere i coniugi Arnolfini davanti. Mentre dipinge dunque, egli soggetto operante ha di fronte a sé l'oggetto della sua opera, che coincide con la realtà. Con ciò non voglio sostenere che sia un dipinto dal vero, anche perché i significati reconditi, simbolici etc del ritratto sono noti.

Dietro i due coniugi, ecco apparire un nuovo specchio, che mostra il pittore all'opera e marito e moglie di spalle. Ora è evidente che mentre in *Las Meninas* lo specchio mostrava l'oggetto della rappresentazione, qui lo specchio mostra il soggetto.

Nell'opera del fiammingo infatti oggetto e soggetto entrano nel dipinto ma mantenendo le loro posizioni di preminenza, e soprattutto non alterando i ruoli tra visibile e invisibile: i due Arnolfini sono in primo piano e in secondo piano il pittore, oltretutto ciò che lo spettatore fruisce è l'effettiva realtà rappresentata all'interno del dipinto. Noi vediamo quello che il pittore sta dipingendo, e i nostri occhi coincidono con quelli di van Eyck. In *Las Meninas*, vedevamo Velasquez, ma non ciò che Velasquez vede, né tantomeno ciò che lui sta dipingendo.

Già questa comparazione offre un prospetto di quanto vorrei qui esporre: la rappresentazione della realtà nel Seicento è filtrata da una serie di diaframmi (specchi) atti a presentare solo indirettamente la fattualità percepibile nel reale, e anzi a operare su quella per mezzo della sua raffigurazione un ben preciso compito didattico.

Prima di arrivare più compiutamente alla novellistica, in cui peraltro succede la medesima cosa, mi soffermo su un altro dipinto dello stesso Velasquez, la *Venere allo specchio* del 1644-48 circa.

Anche qui, uno specchio. Il dipinto presenta Venere completamente nuda, sdraiata sul letto e Cupido che tiene in mano uno specchio. La dea è di spalle, per cui è visibile solo nella sua

corporalità posteriore. Il suo viso ci è nascosto, eppure riusciamo a scorgerlo grazie allo specchio che gli viene posto di fronte.

Il dipinto è stato così confezionato per non offendere il pudore degli inquisitori. Fatto sta che ancora una volta oggetto di una rappresentazione figurativa non è quello che ci aspetta tradizionalmente, ma il suo opposto. Paradossalmente colei che è la protagonista della raffigurazione dà le spalle al fruitore, che non potrebbe vederne i lineamenti se non per mezzo del riflesso nello specchio. E anche in questo caso, come in *Las Meninas*, i tratti della dea sono appena distinguibili, abbozzati, mai visibili completamente.

In entrambi di casi (*Las Meninas* e *Venere allo specchio*) la lezione sul realismo è una: la realtà è nascosta, celata, non rappresentabile e non rappresentata direttamente. C'è sempre un filtro posto tra questa e la sua raffigurazione. Quella presentata è dunque una mediazione, una trasfigurazione, nella maggior parte delle volte, funzionale.

Solo eliminando la sovrastruttura alterante è forse possibile ritrovare il segno dell'effettività percepita, ma questo non sempre è possibile. Il rapporto tra reale e rappresentazione è stabilito su due piani distinti: l'immagine che viene mostrata, presentata, non è mai sincera, realistica. Il grado di mimesi risulta minimo, laddove il livello di elaborazione traspositiva è enormemente elevato. Non ci viene mostrato ciò che è o che era, ma ciò che si è deciso di rappresentare. Qui si è oltre la semplice volontà di ironizzare o criticare in merito a una realtà vissuta con distacco, quello che accade è l'intrusione di una vera e propria strategia di mascheramento e di indirizzo di sensi e idee. Il grado di persuasione è incalcolabile, come risulterà anche dalla novellistica. Il dato più ovvio è che l'interesse non sia volto alla realtà nel suo essere, ma esclusivamente al modo in cui essa debba apparire.

Questo comporta anche la conferma di quanto detto in precedenza riguardo il molteplice. La percezione dell'uomo risulta prima di tutto falsata, alterata, non più direttamente volta a interpretare univocamente il reale. C'è un rapporto altro tra il soggetto sensibile e l'oggetto della sua percezione: nulla sembra più percorrere i sentieri tradizionali e le strade ben definite, almeno per la classificazione dei ruoli, di un Van Eyck. La proiezione della realtà negli specchi indica l'impossibilità di una connessione diretta tra percezione di quella realtà e sua comprensione. L'uomo del Seicento sa che quella che gli appare dinnanzi è il frutto di un'alterazione e che l'effettività gli è nascosta.

A questo proposito per connettere quanto detto finora al discorso novellistico, faccio riferimento all'episodio del ritrattista e dello scolaro veronese, incluso nella *Lucerna*. Ho già

utilizzato questo stesso episodio nel trattare la bellezza di Beatrice, moglie e modella del ritrattista.

Lo scolaro veronese si innamora della donna e ne chiede un ritratto, ma ossessionato dall'immagine di quella, tenta in tutti i modi di vederla nuda "non in cera scolpita, ma in carne viva"[445], cioè dal vivo.

Il giovane cerca di avere dunque una rappresentazione diretta dell'amata e non più mediata dalla raffigurazione artistica.

Il suo intento è però ostacolato dal marito di quella, che quando è a lavoro si chiude nel suo studio, impedendo a tutti la vista della moglie modella. Il che mi sembra già un indizio consistente di realtà celata, nascosta.

Lo scolaro però persiste e questo è quanto accade:

> andava smaniosamente cercando se per aventura avesse potuto all'occhio farsi la strada per qualche bucolino e vedere ignuda la bellezza di Beatrice, non in cera scolpita ma in carne viva. La fortuna troppo bene in questo lo favorì, perciocché la vista di lui portò ad uno specchio molto grande, che nella camera dello artefice in un tal sito pendeva, nel quale (non avendo quasi badato, né imaginandosi mai tal cosa, perché per altro la moglie vedere non si poteva salvo che entrando dentro la stanza, sendo il letto subito appresso l'uscio) poteva lo scolare veder in quello pienamente la bolognese, con tanto suo piacere che non avrebbe cangiato il dolce di quello amoroso spettacolo con quello della coronazione di un re. Egli vagheggiava nel cristallo a talento suo quel corpicino gentile, con tanto gusto che io, che ogn'atto ne scorgeva (avendogli il maestro volte le spalle), sommamente ne godeva la parte sua[446].

Se il giovane raggiunga pienamente o no il suo scopo, non so dire. Sembra di sì, ma è pur vero che egli, pur vedendo Beatrice nuda, possa farlo ancora una volta in modo indiretto, e cioè attraverso una percezione filtrata, mediata, non più da una rappresentazione artistica, ma ancora una volta da uno specchio. Inoltre riesce, ma solo di nascosto, attraverso "qualche bucolino".

Insomma ci sono delle difficoltà, delle complicazioni non solo nel rapporto tra realtà e sua rappresentazione, ma anche tra realtà e sua percezione da parte del soggetto.

Lo specchio indica sia il rovesciamento operato artisticamente, sia l'alterazione della realtà sensibile. Lo specchio rende evidente la presenza di una distanza, nel mezzo della quale si inserisce un diaframma[447], sulla entità del quale cercherò di dare delle delucidazioni.

---

[445] *La Lucerna*, p. 254.
[446] *Ibidem.*
[447] Tale considerazione non è priva di conseguenze sul piano dello statuto del genere novellistico. Partendo infatti da

*

Dichiarazioni varie di impossibilità nell'esprimersi in merito a un determinato fenomeno, o di incapacità nel fornire un resoconto del reale sono state fatte nel corso dei secoli da quasi tutti coloro che si sono lanciati nell'arduo tentativo della composizione letteraria. Non potevano esimersi quindi dal ripetere l'esperienza anche alcuni di questi autori secenteschi. Tuttavia allo stato attuale delle mie ricerche mi trovo costretto ad ammettere che, se la critica si è talvolta interessata a dichiarazioni di tali difficoltà descrittorie, soprattutto per ciò che concerne le più alte glorie della nostra letteratura, della confessioni di incapacità degli scrittori del Seicento invece non è interessato niente a nessuno. E a ragione, credo.

Ora, ad esempio, in che modo comprendere le difficoltà dichiarate da un Malespini a descrivere l'apparato organizzativo impiantato per le nozze del duca di Mantova? O l'impossibilità dichiarata da Virginio nelle *Instabilità dell'ingegno* a descrivere un dipinto del Sarzana?

È evidente che un apparato nuziale sia qualcosa di concreto, di tangibile, e lo stesso un dipinto. Eppure sia Malespini sia Brignole Sale dichiarano (o fanno dichiarare) che di fronte a tale meraviglia non trovano parole.

Riporto i due brani corrispondenti per dare l'idea. Comincio dalla II, 11 malespiniana:

> Io non descriverò altrimenti l'ordine dello stupendissimo e superbissimo apparato, né le diverse statue fatte di propria mano del cavaliere, né le bellissime e eccellentissime pitture, gli luminarii infiniti, quali erano appesi nell'aria senza vedere in che cosa si fossero attaccati, e finalmente tutte l'altre miracolose sue parti, poiché ciò sarebbe un non fornire giammai, e non se ne potrebbe dire mai tanto, che non ne rimanesse dire d'avvantaggio: ma io dirò solamente che quelli che gli videro conferssarono tutti che il maggior Re del mondo non avrebbe potuto farne di più[448].

---

quanto afferma S. Battaglia, "la novella [a differenza dell'epica e del poema cavalleresco] riconduceva l'artista nel cuore della realtà, lo stimolava a guardare dentro alle cose e agli uomini per ritrarli come sono e non come si vuole che siano. Il rapporto tra il narratore e l'esperienza tendeva a rompere il diaframma che l'estetica di tipo rinascimentale esigeva per caratterizzare l'invenzione artistica"(S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana* cit., p. 307), è chiaro che se un reale rapporto privilegiato tra realtà e novella poteva ancora essere riconosciuto almeno fino alla metà del Cinquecento, già nella seconda metà dello stesso, e per ragioni non solo culturali, tale rapporto tende ad allentarsi e a caricare l'essenza stessa del comporre novellistico di altre funzioni, a porlo su un piano di maggiore didatticità e dunque di minore capacità mimetica nei confronti del reale.

[448] *Ducento Novelle* II, 11, p. 28r.

“Non se ne potrebbe dire mai tanto”, dunque[449]. E più o meno con i medesimi termini Virginio nella Giornata Sesta delle *Instabilità*:

> Per isforzo che io faccia so che stile, qual è il mio, non avvezzo a delizie, non potrà descriver una Venere, se non così malamente ch'ella se ne vergogni. Orsù in ciò almeno la mia sarà pur simile a quella del quadro[450].

Si tratta di semplici figure retoriche? Forse, ma non solo.

La consapevolezza che la realtà sia sfuggente e incomprensibile nelle sue manifestazioni esteriori causa un’insicurezza definitoria da parte degli autori. La confessione di non riuscire, di non poter rappresentare il reale nonostante il suo manifestarsi materiale va oltre la ripresa di semplici formule letterarie, frequentissime nella tradizione. In questo caso, siamo di fronte a una riformulazione topica senz’altro, ma che, se in parte mantiene l’acontestualità del ripetersi letterario, in parte sembra acquisire il valore di una reale confessione, di un’ammissione che travalica il caso specifico dell’episodio novellistico e diviene espressione di un sentire veritiero. Siamo alle solite: non sempre il topos è finzione, a volte è funzione.

In secondo luogo, mi soffermerei sui motivi di tale impossibilità espressiva.

Sia Malespini che Brignole Sale affermano che la descrizione del tale fenomeno non è a loro possibile, non a causa di impedimenti esterni, ma perché tale descrizione non farebbe onore agli effetti emotivi che l’oggetto produce. Questo è uno dei punti centrali. A questi autori non interessa l’oggetto in sé, ma la suggestione provocata dall’oggetto nel suo essere percepito. L’impossibilità a rappresentare verbalmente quanto visto non è dunque solo conflitto tra volontà di riprodurre l’indefinibile e l’inafferrabilità insita nello stesso, ma propriamente difficoltà a ricreare gli effetti che la manifestazione concreta suscita nel fruitore diretto. Tanto che quando sono effettuate, le descrizioni si colorano essenzialmente di suggestioni.

Per comprendere tale discorso basti verificare alcune rappresentazioni di luoghi e persone, presenti nella novellistica.

Ripresa ad esempio quella su riportata del Malespini, si nota il susseguirsi di queste espressioni: “stupendissimo e superbissimo apparato”, “le bellissime e eccellentissime pitture”, “gli luminarii infiniti”, “l’altre miracolose sue parti”. Si tratta di sostantivi accompagnati da aggettivi di polarità estremamente positiva, ma del tutto generici: dire che le pitture sono

---

[449] È una figura retorica, d’accordo. Ma in quanto figura retorica ha poi una rilevanza pratica effettiva all’interno del testo, perché in effetti poi né l’uno né l’altro descrivono nulla davvero!

[450] *Le instabilità dell’ingegno*, p. 170.

eccellentissime e bellissime non fornisce alcuna immagine di tali pitture, ma canalizza solo la suggestione che ad esse è accompagnata; e lo stesso si può dire per il superbissimo e stupendissimo apparato.

L'idea di base non è quella di riprodurre il reale quanto piuttosto quella di offrire di tale reale un'immagine determinata, volta a generare una serie di suggestioni, positive o negative. Tali descrizioni non sono funzionali alla vicenda, ma svolgono il compito di indirizzare il lettore verso una precisa sensazione e un'unica linea di lettura. Questo fa anche comprendere come l'approccio alla realtà, in questo periodo, fosse filtrato dalle possibili conseguenze emotive che tali manifestazioni potevano provocare.

Insomma, l'apparato delle nozze del Duca di Mantova non è interessante in quanto tale. Al Malespini non è mai importato di darne una descrizione realistica e puntuale, l'obiettivo era esclusivamente quello di far percepire al lettore che esso fosse stupendissimo e superbissimo, punto. Questo gli interessava e questo ha dato, e dall'altro canto questo era anche ciò che voleva il lettore.

Lo stesso discorso può essere fatto per il brano sulla Venere del Sarzana descritta da Virginio. Dipinto che, lo dico subito, io non ho trovato e dunque non ho visto, ma tanto sarebbe stato inutile lo stesso, perché tra quello che può essere il dipinto del Sarzana e quella che ne è la trasposizione del Brignole Sale ci passano come minimo altri sette ottomila dipinti, talmente labile è la connessione tra i due. Tanto che si potrebbe anche smetterla di dire che quella Venere è del Sarzana: potrebbe essere di chiunque.

Posso però sostenere che già il fatto che si presenti la descrizione di una rappresentazione artistica parla da sé. La Venere del Sarzana è un dipinto e dunque risulta già essere un adattamento rappresentativo. Quando Brignole Sale decide di offrire la rappresentazione di una rappresentazione è consapevole che la sua sarà una ulteriore mediazione rispetto al reale. La distanza è doppia: c'è il reale, poi c'è la rappresentazione del reale, e in questo caso c'è la rappresentazione della rappresentazione del reale. Ovviamente in questo caso si tratta di un soggetto mitico, ma il discorso vale lo stesso, prendendo ad esempio la narrazione alla base del dipinto del Sarzana come livello base di manifestazione effettiva.

In questo gioco di rielaborazioni io ritrovo un po' quello che faceva Velasquez, e più ancora nella presenza imprescindibile di un diaframma emotivo attraverso il quale debba passare la rappresentazione del reale. È un po' come i due regnanti spagnoli. Non puoi vederli se non attraverso lo specchio, che, è vero, riflette il reale, ma lo riproduce sempre un po' meno dettagliatamente di quello che è, appena abbozzato.

In Velasquez e nei novellatori secenteschi non c'è l'assoluta volontà di rappresentare direttamente la realtà.
Come dicevo, l'esempio della descrizione di Venere è lampante. Essa è filtrata dalla mediazione personale di Virginio, che a sua volta si fa portatore di una potente istanza moralizzante:

> Teneva ella china la faccia, che io direi superba dell'adulterio, mentre si vestiva di porpora, se quella porpora non fosse insanguinata da un'intensa vergogna; la quale quanto più testificava contro di lei, dimostrandola rea, tanto più avocava per lei, dipingendola bella […] Ma chi può comprender i fini di una femina e di una Venere? Forse quella che parea vergogna era sfacciataggine; forse quello che sembrava pentimento di haver peccato era gelosia di non aver pregiudicato gl'incentivi al peccare[451].

La faccia di Venere è china, ma la caratterizzazione superba è un'integrazione apportata dal descrittore, espressa dal tanto esplicito "io direi", e ancora il riconoscere nella porpora del volto divino, non solo la bellezza, ma anche il sangue dell' "intensa vergogna" è una costruzione che travalica la semplice descrizione di un dipinto. Si tratta di apporti soggettivi esterni. O meglio ancora di alterazioni culturali.
Una delle sette novelle contenute nelle *Instabilità* confessa implicitamente la consapevolezza di un tale procedimento, e ancora una volta è narrata da Virginio.
Siamo nella novella di Alfonso d'Este e di Leandro[452], suo segretario. Alfonso cerca moglie, gli si propongono allora i ritratti di diverse fanciulle, dai quali egli dovrà selezionare quella che sembra più confacente ai suoi gusti. Si sofferma allora sul ritratto di una certa Porzia da Correggio e manda Leandro a verificare che la bellezza ritratta sia effettivamente corrispondente alla reale. Il segretario va a Correggio e vede che Porzia è addirittura più bella di come è stata ritratta, se ne innamora e vuole sposarla, togliendola dunque al Duca. Per far ciò deve ideare uno stratagemma: fa riprodurre un'ulteriore ritratto della giovane, che la renda meno attraente, così che il duca si rivolga altrove.

> Volto dunque agli inganni […] fé dipingere un volto di donzella di quei che rendono altrui pudica per necessità; e tornato a Ferrara ad Alfonso come copia spirante al vivo Porzia lo presentò, affermando il primiero altro non essere che un adulator tradimento[453].

---

[451] *Ivi*, pp. 170- 1.
[452] *Ivi*, Giornata Ottava, pp. 299- 305.
[453] *Ivi*, p. 300.

Sembra chiaro che il rapporto tra realtà e sua rappresentazione venga denunciato come compromesso e come soggiacente a finalità determinate dal contesto. Non sarà possibile né nel Seicento né nei secoli successivi alcuna rappresentazione mimetica, senza filtri, del reale finché persisteranno funzionalità contestuali, di qualsiasi provenienza esse siano.

Si conferma allora l'esigenza di deformare la realtà secondo una polarizzazione degli ambienti o dei personaggi fisici, che dunque vengono così a distinguersi tra loro per mezzo del loro essere rappresentati in modo negativo o in modo positivo: il negativo deve ispirare sentimenti di ribrezzo, il positivo sentimenti di pietà e sintonia[454].

In entrambi i casi, il rapporto tra realtà e sua proposizione artistica risulta costantemente mediato e indiretto[455].

Il brano che ho scelto per il titolo di questo capitolo esplicita il movimento che dovrebbe legare la caratterizzazione modale degli elementi rappresentati alla finalità retorica in essa presente. Si tratta di uno stralcio dalla novella di Cialdini, la I, 21, con protagonista Lucidoro.

Il giovane, dopo esser fuggito a Barcellona, è costretto a rifugiarsi in un'abitazione a lui sconosciuta. Entra di nascosto e si ritrova in una stanza vuota:

> Dalla ricchezza degl'arnesi, e mobilie comprese la nobiltà di chi le abitava. Vidde il letto mezzo scomposto, vi s'accostò più da presso, e scoprendo le lenzuola, e coperte alquanto calde formò concetto, che di poco il suo ospite le avesse disoccupate. Sopra una seggiola a capo del letto era una pianella, che con la picciolezza e suoi ornamenti mostrava essere di bella Dama. Ad un forziero stavano raccomandate due Zimarre con altre vesti molto preziose da Donna, tutti segni, che quell'appartamento era felicitato da qualche non ordinaria bellezza. La quiete, ch'influiva quel luogo, il silenzio della notte, e la sicurezza ch'esiliato aveva ogni timore dal petto di Lucidoro, lo chiamarono a

---

[454] Sulle stesse posizioni Jannaco, parlando però della novella secentesca di impianto tradizionale: "Più in generale, infatti, si può affermare che la novella d'impronta tradizionale assume un carattere che diremmo funzionale: tende a farsi aneddoto, apologo, esempio, rapida e breve inserzione discorsiva in un contesto d'altra natura, ma per lo più moraleggiante" (C. Jannaco, *La prosa narrativa* cit., p. 496).

[455] Doveroso a questo punto citare Genette: "in definitiva si dovrà dunque contrassegnare l'opposizione del diegetico e del mimetico con una formula di questo tipo: informazione + informatore = C [costante], implicante che la quantità d'informazione e la presenza dell'informatore sono inversamente proporzionali, dato che la mimesi si definisce mediante un massimo di informazione e un minimo d'informatore, e la diegesi mediante il rapporto inverso" (G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 213). Potremmo allora concludere che la novellistica del Seicento presenta una modalità narrativa essenzialmente diegetica, con un bassissimo grado di mimesi, e che tale modalità narrativa ha uno scopo fondamentalmente extradiegetico: offrire determinate suggestioni atte a proporre particolari principi culturali o a polemizzare nei confronti di peculiarità storiche di carattere politico sociale. La presenza dell'informatore deve essere allora molto spiccata e l'informazione non può soffermarsi su elementi, per così dire, di "contorno rappresentativo".

considerare maturamente ciò[456].

Cialdini esplicita la qualità degli oggetti e poi immediatamente vi fa seguire la sensazione da provare, o l'associazione da creare, in via del tutto consequenziale: la ricchezza deve suggerire nobiltà; la pianella piccola e ornata sta a indicare che ci si trova nella stanza di una donna bella; le vesti preziose confermano tale bellezza. Il tutto ovviamente senza che Lucidoro abbia ancora visto l'ospite di quella camera, che peraltro sarà Erminia e a cui corrispondono miracolosamente tutte le caratteristiche intuibili dagli oggetti nella sua camera.
Ora ammettiamo che Lucidoro sia il lettore, e che gli elementi sparsi nella stanza di Erminia siano i vari riferimenti modali, è chiaro che la costruzione dell'immagine finale (Erminia) risulta comprensibile solo se tali riferimenti sono ben compresi, ma è altrettanto chiaro che tale rappresentazione non è mai diretta, e anzi passa attraverso la mediazione di una serie di corrispondenze, queste sì, dirette, tra l'elemento descritto e il riferimento.
La descrizione del palazzo di Antirno nella novella di Carmeni porta alle stesse conclusioni.
Peraltro sono riconoscibili due sezioni.
Nella prima si offre una generica descrizione del palazzo:

> Il pavimento delle ricchissime sale offeriva al piede passeggi che pubblicavano l'oro per degno da calpestarsi. Drappi che con riccamate memorie predicavano le più gloriose imprese de i Re antenati proteggevano in ogni parte i muri. Le pitture erano miracoli dell'arte, incentivi alle lascivie. […] Non mancavan giardini che componevano una fiorita periferia al centro della Reggia silvestre. I marmi, che si svenavano in fonti, mormoravano delizie, e facea morir di precipizio l'acque che l'avea meritato con l'innalzarsi troppo verso il Cielo. Quella pianta che non si vantava peregrina da qualche rimota provincia non ricovrava in questi horti, dove ogni fiore per adulare alle Regie grandezze, s'ammantava di doppiezza[457].

A questo punto l'attenzione è immediatamente richiamata dalle "ricchissime sale", dalle pitture "miracoli dell'arte", dai fonti che "mormoravano delizie", etc. Del palazzo in sé si dice solo che ha un pavimento, che ai muri sono appesi dei drappi, che è inserito in un contesto di giardini, in cui ci sono fonti di marmo e piante esotiche. Non c'è dunque alcuna descrizione vera e propria, ma una caratterizzazione volta a esaltarne le ricchezze. Si può dunque concludere che il palazzo

[456] *Incogniti*, nov. I, 21, p. 150.
[457] *Ivi*, nov. I, 29, p. 226- 27.

di Antirno sia ricco e bello. Conclusione a cui si poteva giungere anche senza leggere la descrizione, dal momento che sappiamo tale palazzo essere la reggia del Re tiranno di Cipro.
La seconda sezione comprende la descrizione delle pitture rappresentate nei drappi:

> Quivi si scorgeva una Venere in braccio ad un Adone, c'havrebbe innamorato Diana. Colà si vedeva Giove, che deposta la forma di toro, su le rive di Creta coglieva da Europa in grembo ai fiori frutti amorosi. In altra parte la mal cauta Didone confidava i suoi dolcissimi falli al più intimo di una spelonca, a cui dissipavan l'ombre i raggi del volto dell'innamorata Regina[458].

Le pitture sembrano essere state messe lì apposta per Elpinda, per convincerla a darsi al re. Esse sono funzionali a ciò che lei dovrebbe provare, a ciò che il Re vuole che capisca. Hanno dunque una funzione didattica. Le pitture sono lì con le loro raffigurazioni mitiche per persuadere Elpinda dalla sua ostinazione, per farle cambiare idea. Non ci riusciranno ovviamente. Elpinda è Elpinda, e non si lascia intenerire per così poco.
Mi sembra abbastanza evidente allora che ci sia una chiara consapevolezza che l'immagine raffigurata, e più in generale, che la rappresentazione artistica del reale non sia mai scevra da funzionalità altre che la mediano e la condizionano.
Tale condizionamento può essere ambiguo quasi celato, o apertamente dichiarato.
Nella citazione del palazzo di Antirno abbiamo una caratterizzazione aggettivale. Carmeni non dirà mai: la sola vista del palazzo di Antirno faceva immaginare di trovarsi immersi in un'atmosfera di sogno. In tal modo egli espliciterebbe la sensazione da provare e non è questo il suo intento. Molto più ambiguamente egli si limita a descrivere l'atmosfera di sogno e l'idea passa tacitamente. Lo stesso fa ad esempio quando descrive la cena prenuziale, riportata all'inizio di questo capitolo.
O ancora così fa il buon Pona, sia nella *Lucerna* che nell'*Ormondo*, quando ad esempio abbozza la descrizione del monte in cui abita Leucilla o, più avanti del boschetto in cui Flaminia si ferma col suo drudo a riposare.

> Pare che la natura, perduta intorno alle glorie di questo monte, abbia voluto di tutti quei privilegi nobilitarlo di che possa esser fregiato un terreno favorito dal paradiso: aria salubre e limpida, acque chiare come cristalli, uscenti con freschissimi rivi da mille vene; piante per vaghezza

[458] *Ibidem.*

> singolari, per facultà investigate dagli abitatori de' più remoti paesi; copia di selvaggiumi, abbondanza di sanissime gregge e armenti, e non ch'altro ricco di qualche minera d'oro[459].

E per Flaminia:

> in mezzo un prato fioritissimo d'ogni lato da due colli rinchiuso, di belle fonti copioso, sito insomma quale si sarebbe Diana eletto per godersi Endimione […] sospirava un soavissimo venterello e dove mormorava un placidissimo ruscelletto[460].

E lo stesso accade nei casi di polarità negativa con la descrizione lugubre e scura del bosco in cui sorge la quercia maledetta[461]:

> nello antico regno di Epiro, detto ora volgarmente Albania, giace una città chiamata Dodona, per la fonte che accende le morte faci e che spegne le accese celebre e chiara; cui poco lontana era una selva antichissima, ingombrata di folte querce per ogni lato, che sopra il suolo dipingevano la orridezza delle ombre loro lasciando appena tra gl'intricati rami apparire vestigio di scolorito barlume. Stava nel mezzo del nero bosco assai largo spazio, in forma di anfiteatro, libero se non quanto sorgea nel centro con cento braccia una orrenda quercia[462].

In questa tipologia, per così dire, "ambigua", mi sembra di scorgere un'elaborazione letteraria maggiore rispetto alla casistica che invece è riscontrabile nelle descrizioni in cui tutto è esplicitamente riferito, perfino gli effetti che deve provocare la rappresentazione.
Nel *Ducento novelle* di Malespini ci si trova di fronte a esempi quasi esclusivamente di questo tipo. Ne riporto qualcuno dalla novella I, 24 "Burle piacevolissime fatte alla Violante dal suo padrone":

> fabbricandosi un certo conto sopra le dita, per trovare la crescimonia a ragione di cinque fiorini l'ora, quali non seppe mai trovare in tutta la notte. […] Imperoché non le bastando le dita delle mani, vi adoperava anco quelle de piedi, prendendo il dito grosso in mano del piede destro, sovvenendosi de' dieci delle mani, ch'aveva annoverati diceva: e undici , e successivamente

---

[459] *La Lucerna*, p. 38.
[460] *Ivi*, pp. 125-6.
[461] *Ivi*, Sera Terza, pp. 169- 172.
[462] *Ivi*, p. 169.

> seguendo ne gli altri, si scordava poi del numero. Talché prendendo e lasciando mani, e piedi, si distruggeva tutta non potendo tenere ambedue i piedi in mano[463].

La scena descritta, peraltro con una perizia altrove non riscontrabile, è già di per sé divertente. Malespini deve molto al teatro comico[464]. Nelle sue novelle sono frequentissime le scene costruite essenzialmente su aspetti visuali. Tutta la comicità teatrale del resto si basa sulla visualizzazione e sulla gestualità, e Celio lo sa, tanto che in diversi brani egli si dilunga sui gesti, sull'espressività dei personaggi, sulla velocità del movimento (riportato magistralmente anche a livello sintattico) fino all'esplosione tragicomica finale che quasi sempre coincide però con una degenerazione e una esagerazione.

A questo proposito, riporto, giusto in parentesi, un brano della novella I, 30[465] particolarmente interessante anche per le riflessioni che verranno fatte di seguito sul brano della Violante:

> E suonando il pifaro e il tamburino Taradorondon, don dorondon, che chiamano fra loro un'alemana, essendo molti e molti quelle che danzavano, benché dessero delle stincate in quella letta, e carriuole, e gli uscisse il sangue vivo fuori delle calzette, le sentivano appunto quanto un sordo lo ragghiare dell'asino. Onde tocca e ritocca, stincate a posta tua, traccannando sempre, e tutti in un miscuglio, parevano la più pazza, e istrana cosa del mondo […] Il Maltese che era pieno di vino fino alla gola, non o potendo più rattenere nello stomaco, essendo però tuttavia in cervello, per iscaricarlo, egli finse di gire a orinare. E trovato a caso un verone altissimo da terra, quale non aveva altro appoggio, che un travicello per il lungo molto debole e fradicio, e nel rimanente tutto aperto e fracassato, onde s'egli vi fusse caduto giuso, non avrebbe avuto uopo di altro che di un requiem eternam, [...]da quale appoggio egli versò a basso tutta la mercanzia ch'aveva nel ventre[466].

---

[463] *Ducento Novelle* I, 24, p. 67f.

[464] Fin "dall'apertura dell'opera manifesta il proposito di esaudire le aspettative di un certo tipo di pubblico che cerca nell'intrattenimento librario una comicità analoga a quella della rappresentazione teatrale. In effetti la novella malespiniana, eludendo ogni sollecitazione didattico-morale tipica della revisione controriformistica, mettendo in funzione, in modo quasi eversivo rispetto a quella, un materiale linguistico (ridicoli motti e faceti) più consono al teatro all'improvviso che a un genere e a un modello codificato, riesce a competere con la struttura dinamicamente accattivante della commedia. E nell'assimilare la novella alla commedia, più che ribadire il primato teatrale, si riflette il tentativo tutto letterario di rinvigorimento del genere novellistico, sintomo di per sé della sua incipiente crisi di dissolvenza. […] l'impianto fortemente dialogico, caratterizzato da interventi demotici e da plurilinguismo, porta a una effettiva drammatizzazione del racconto e ne determina la tendenza complessiva alla spettacolarità" (R. Lencioni Novelli, *Codice novellistico e meccanismi di trasformazione nelle Ducento novelle di Celio Malespini*, in AAVV., *Scritture di Scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Bulzoni editore, Roma 1987, pp. 330-31).

[465] *Ducento Novelle* I, 30, pp. 90f- 93f : "Viaggio istravagante e ridicoloso di un maltese e un fiammingo per l'Italia".

[466] *Ivi*, pp. 90r- 91f.

Segnalo da un lato l'espressione: "parevano la più pazza e istrana cosa del mondo", che verrà meglio compresa più avanti, mentre sottolineo la velocità con cui la scena del ballo è seguita anche a livello sintattico e onomatopeico[467], e arricchita da elementi di tipo triviale che non sembrano appesantire minimamente il dettato così organizzato.

Ma tornando ora al caso specifico di Violante, nel brano precedente ella conta l'ipotetico guadagno che le deriverà dall'artificio magico del falso negromante. È sul letto, di notte e usa le dita delle mani, ma dal momento che quelle non bastano comincia a usare anche i piedi. Fin qui siamo in un brano suggestivo, a carattere comico, ben riuscito a mio parere. Ma ecco, l'impronta malespiniana:

> Onde il ragazzo che gli dormiva a piedi, sentendola far conto così scioccamente non si poteva quasi trattenere dalle risa[468].

In un solo periodo si è definita sia l'azione del contare, "scioccamente", sia l'effetto che tale azione doveva produrre, "non si poteva quasi trattenere dalle risa". La precisazione è dello stesso tenore di quella che abbiamo su messo da parte e che ora riprendo: "parevano la più pazza e istrana cosa del mondo". Sia chiaro, non c'è alcuna aggiunta definitoria in queste precisazioni, ma solo un ribadire, un chiarire, un indirizzare ulteriore, come se ci si volesse accertare che la rappresentazione appena fornita sia stata colta nel modo giusto, che dunque è unico e non va frainteso.

La differenza con gli autori su elencati è palese. In quelli l'ambiguità era inserita all'interno della scena descritta e l'effetto, nonostante fosse canalizzato, rimaneva implicito. Nel Malespini l'effetto viene esplicitamente dichiarato.

Concludo con un ulteriore segnale dell'assenza di mimesi, nemmeno apparente, in queste novelle.

Ho già accennato alla coincidenza tra Sogno e Realtà nel capitolo primo. Tale coincidenza è riscontrabile anche sul piano delle descrizioni.

---

[467] La velocità narrativa d'altra parte è strettamente legata alla quantità di informazione che il testo letterario fornisce, e quindi va a influenzarne il grado di realismo. Così Genette: "è ovvio che la quantità d'informazione sta in rapporto inversamente proporzionale alla velocità del racconto, in maniera rilevantissima" (G. Genette, *Figure III*, cit., p. 213). La velocità di brani come questo (presenti in Malespini e in maniera minore anche in altri secentisti) conferma che l'attenzione è tutta giocata sull'istanza narrativa e non su quella mimetica. La mimesi in questo caso può richiamarsi esclusivamente su un piano di temporalità dell'azione, per cui ad azione rapida corrisponde un dettato rapidissimo a livello sintattico.

[468] *Ducento Novelle* I, 24, p. 67f.

Il tipo di realtà ricreato nel sogno non si distingue minimamente da quello percepito da svegli. Il modo di rappresentare il contesto dell'uno e dell'altro è il medesimo.
Nella novella ottava delle Amorose di Loredan, Giacinta sogna di passeggiare in un "amenissimo boschetto" p. 81, paragonabile a quello sopra riportato di Flaminia nella *Lucerna*; e ancora nella novella del mercante avaro del *Brancaleone*, il protagonista, sognante, si ritrova in un paese a lui sconosciuto:

> dopò d'aver passato per molti vaghi paesi, che fosse posto in un prato fiorito, in mezo del quale era fabricato un molto bello e sontuoso palaggio, nel quale pareva che alcuni entrassero carichi di gioie e oro, e che altri da esso uscissero carichi parimenti, e molto ricchi[469].

Basterebbe analizzare l'aggettivazione presente in quest'ultimo brano e confrontarla con quella del palazzo di Antirno o con quello della I, 82 del *Ducento Novelle*[470], in riferimento al palazzo del Vetulo della Montagna, per rendersi conto che tra la realtà fisica rappresentata e quella onirica non ci sono distinzioni di sorta:

> bellissimo e maraviglioso, pieno di molti arbori bellissimi e verdeggianti, copiossisimi di qualunque sorte di frutti saporitissimi. Cingeva questo amenissimo e vaghissimo giardino, palagi immensi e edifici fortificati tutti d'oro e argento con variate pitture bellissime e formate con artificio mirabilissimo[471].

*

Se nelle sue più frequenti occorrenze, la rappresentazione del reale passa per una semplificazione che, come si è visto, si carica di suggestioni atte a ricreare un'atmosfera di segno generalmente positivo o negativo, atmosfera peraltro volta a provocare una presa di posizione nei confronti dell'elemento rappresentato, ci sono però casi in cui gli autori si limitano a offrire una semplice istantanea del reale effettivo, così come appare, senza alterazioni o qualificazioni di sorta, tanto che la rappresentazione in quei casi sembra giungere a un grado più elevato di mimesi.

---

[469] *Il Brancaleone*, p. 110.
[470] *Ducento Novelle* I, 82, pp. 218f- 220f: "Del Vetulo dalla Montagna che diede a chiedere [leggi "credere"] a suoi popoli di potergli mandare in Paradiso, e della sottile arte che teneva per indurgli poi a uccidere qualunque suo inimico".
[471] *Ivi*, p. 219f.

Si tratta soprattutto di brani in cui si offre la panoramica della disposizione degli oggetti in un determinato ambiente, e l'aspetto più dettagliato è proprio quello relativo alla collocazione dei vari elementi nel contesto. Rispetto alla descrizione modale, questa seconda tipologia, che potrei definire "di collocazione spaziale", è asciutta e completamente scevra da giudizi o caratterizzazioni, risultando essenzialmente oggettiva, nella maniera ovviamente in cui può dirsi oggettiva una descrizione a questa altezza cronologica.
Il brano seguente è tratto dalla I, 51 delle *Ducento Novelle*, e offre abbastanza bene un esempio di questa forma rappresentativa:

> Erano, come s'è detto, due letti nella camera, l'uno dei quali era a mano diritta, nell'introito dell'uscio, quale lasciò a Don Lopes, e l'altro nel fondo della camera, che era assai longa, per sé rattenne[472].

Mi rendo conto che siano ancora descrizioni molto scarne, per lo più ridotte agli aspetti essenziali, ma è proprio questa essenzialità a operare una prima distinzione rispetto al tipo precedente, basti ad esempio notare la quasi totale assenza di aggettivazione o di sostantivi alterati in senso modale. L'unico rilievo qualificante è relativo alla camera, ma si limita all'affermare che si tratta di una camera "assai longa" senza esporsi maggiormente.
Un'ulteriore esempio alla casistica può essere apportato dalla novella brusoniana di Laureta e Anselmo:

> Le case degli amanti, come dianzi si disse, non erano gran fatto distanti, e dalla parte deretana avevano una strada comune, che s'allargava quasi fino alle mura, se non in quanto in molti luoghi veniva impedita da' giardini, tra' quali bellissimo era stimato quel di Laureta. Era la strada perciò molto solitaria, onde non si vietava così facilmente alle fanciulle il lasciarvisi vedere, come in altra parte si suole della città[473].

Come nel brano precedente, i riferimenti sono volti alla collocazione spaziale degli elementi: le case non distanti, la strada comune, le mura, etc. Viene poi inserito un breve inciso sul giardino, definito "bellissimo", ma è un'eccezione modale all'interno di una descrizione prettamente spaziale.

---

[472] *Ivi*, I, 51, p. 137r.
[473] *Incogniti*, nov. I, 19, p. 136.

A questo punto mi soffermo sull'espressione "Era la strada perciò molto solitaria, onde non si vietava così facilmente alle fanciulle il lasciarvisi vedere, come in altra parte si suole della città", perché ben esplicita la finalità principale di questa tipologia rappresentativa.
Nella parte della novella precedente a questo brano vengono introdotti gli amori infantili dei due protagonisti, i quali sembrano avere molta libertà di vedersi e frequentarsi, innanzitutto in ragione della tenera età, ma soprattutto per la vicinanza delle loro abitazioni. Brusoni sente l'esigenza allora di aprire una parentesi esplicativa su tale frequentazione, arrivando anche a spiegare le ragioni dell'eccezionale libertà di cui gode la fanciulla. Il brano sopra riportato ha dunque la finalità di chiarire un aspetto della vicenda che altrimenti rimarrebbe oscuro.
Lo stesso accadeva per la novella malespiniana prima riportata. La disposizione dei letti nella camera dell'osteria è utile alla comprensione del successivo scambio dei letti di cui sarà vittima il fratello della Dama.
È dunque chiaro che questo tipo di descrizione spaziale, pur non passando attraverso alcun filtro modale, rimane una rappresentazione indiretta del reale, svolgendo per lo più un ruolo funzionale allo sviluppo della vicenda. In altre parole, essa può attuare una preparazione della situazione contestuale, poi essenziale alla comprensione dell'intreccio, oppure può offrire una parentesi esplicativa relativamente a quanto è stato appena detto. Si tratta quindi di una rappresentazione limitata, in quanto funzionale. Il suo campo di rappresentazione è circoscritto ai singoli aspetti rilevanti allo sviluppo diegetico, per cui se a primo impatto poteva apparire più mimetica rispetto alla descrizione suggestiva, in realtà si rivela tanto poco attendibile e realistica quanto l'altra.
Se infatti nella prima il filtro agisce a scopo modale, nella seconda l'intera rappresentazione è volta esclusivamente al suo scopo funzionale. Come risulta ovvio, in entrambi i casi si tratta di una realtà trasposta indirettamente e secondo criteri atti a costruire e mantenere un determinato equilibrio interno.
Inoltre, nonostante siano entrambe rivolte al destinatario esterno al testo, guidato nella interpretazione dall'una e dalla comprensione dall'altra, la rappresentazione modale svolge una finalità per lo più retorica, di canalizzazione delle impressioni, mentre la seconda risulta ripiegata interamente all'interno della vicenda. La conseguenza diretta derivante da una tale peculiarità è che se la prima appare come un'integrazione e dunque non del tutto necessaria allo sviluppo dei fatti narrati, la descrizione funzionale è assolutamente ineliminabile, a prezzo della perdita di senso della vicenda.

Il brano del giardino della pseudo Vittoria nella novella I, 30 di Carmeni è, a mio parere, adatto a offrire la comparazione.
Si noti come anche in questo caso si cerchi di offrire la descrizione di un luogo e degli elementi in esso inseriti, tuttavia l'aspetto spaziale è appena accennato, lì dove l'intera rappresentazione si riempie di odori e suoni, perdendo qualsiasi funzionalità interna e trasformandosi in un pezzo di perizia lirico-prosastica:

> Terminava questa fabrica con la deretana parte in un giardino, nel quale fiorivano delizie che non dilatate in gran spazio si rendean più dilettevoli col lasciarsi vedere in poche occhiate. Duen fonti di bianchissimi marmi lagrimavano delle angustie del sito servendo di prospettiva a due anditi, non so se coperti e armati d'archi, che con le cime d'arbori frondosi fra di loro a vicenda intrecciati s'havean sovraposti per assicurare ombroso il passeggio contro a i raggi del sole anche alhor che sul meriggio più di mai ardente feriva. Dalla materna scelce uscite correvano l'acque a mormorare de' rigori della loro durissima genitrice che subito nate come ree le scacciava ancorche nol meritasse ne la chiarezza de' loro natali ne l'innocenza della lor purità. Più che maravigliosamente disposte le piante e situati i fiori si vantavano per parti dell'India più remoti[474].

C'è un abisso rispetto agli esempi citati poco prima, soprattutto se si considera che eliminando interamente questo brano dall'economia del racconto non cambia nulla, eccetto ovviamente la caratterizzazione idilliaca del luogo in cui nascerà l'amore di Darineo per la pseudo Vittoria. Fatto sta che a conti fatti, la struttura rimarrebbe la stessa, e l'intera vicenda potrebbe continuare a svolgersi senza problemi.

*

A questo punto si può tentare di dire qualche parola conclusiva e generale sul tema qui trattato.
Innanzitutto l'atmosfera descritta nel primo capitolo non può non influenzare le modalità di rappresentazione del reale. Una realtà che sfugge, che non si capisce, che appare come molteplice e imprevedibile, sarà difficilmente definibile e ricostruibile letterariamente. D'altra parte uno degli aspetti del molteplice era proprio l'indefinibilità, e sia le varie dichiarazioni di impossibilità a descrivere, sia l'approccio prettamente emotivo che credo di aver mostrato sopra, indicano che non c'è un rapporto diretto, conoscitivo e razionale nei confronti della realtà

[474] *Ivi*, nov. I, 30, p. 233.

sensibile. E ciò vale sia che si creda a un mondo caotico di per sé, sia che si dia colpa ai limiti intellettivi umani.

A questa difficoltà, si aggiunge anche una non volontà della rappresentazione mimetica. Non è tanto importante come la realtà appaia in sé, ma come la si voglia far apparire. È il messaggio da canalizzare in essa a connotarne la raffigurazione. Non si è mai completamente ingenui o immotivati, c'è sempre qualcosa da suggerire, una distinzione da fare, e la composizione non è mai scevra dalle preoccupazioni di una possibile condanna all'Indice.

Il realismo secentesco non può che passare attraverso una serie di filtri culturali che ne riducono il grado di mimesi a pura manifestazione d'intenti. Non è mai offerto un quadro realmente rappresentativo né dell'epoca né della società, se non indirettamente: tutto è ri-costruito, artificioso, falsato, mostrato solo parzialmente.

Dalla novella riusciamo a scorgere la realtà del Seicento, non dal volto, ma dal riflesso di quel volto in uno specchio. Come nella Venere di Velasquez. E tuttavia non ci si può esimere dal riconoscere che proprio questo atteggiamento di ri-elaborazione e falsificazione sia in fin dei conti la dimostrazione più compiuta di un realismo taciuto[475], involontario. Non appartiene a tutti i secoli questa volontà di mascherarsi il più possibile, fino a divenire irriconoscibile, per poi dichiararsi, confessarsi per quello che è sotto la maschera. Che non riescano a comprendere il reale, i novellatori lo ammettono candidamente. Non si può chiedere loro di descrivere o di rappresentare quello che non afferrano. Oltretutto il periodo storico comporta un condizionamento che, sebbene non sia espresso esplicitamente, è ben presente nella consapevolezza di ogni autore. La Controriforma permette una narrazione condizionata, volta a offrire una rappresentazione "mediata" del reale, secondo un principio di riordinamento che porterà poi, con qualche secolo di anticipo, la chiesa cattolica al tentativo di conquista culturale dello spazio. La realtà va ricondotta al Verbo, e non il contrario. È più forte l'impulso all'ammaestramento che quello alla raffigurazione. Più che un genere letterario, la novella diventa una bigliettino, un pizzino, di cui è importante solo il messaggio, sia esso morale o socialmente polemico. Ecco, nel Seicento la novella diventa un pacco. È importante quello che c'è dentro.

---

[475] "Accade così che le caratteristiche di una stagione della narrativa [...] o quelle di una particolare raccolta non nascano solo dalla selezione di temi e intrecci che essa include, né solo dall'ordine o dal disordine delle sue sequenze, dal trattamento linguistico, retorico, figurale, cui vengono sottoposti gli elementi della rappresentazione, ma anche dall'immagine di ciò che essa esclude, in quell'universo di mondi storicamente presenti e narrabili, che dice per contrasto ciò che l'opera non è e non ha voluto (o potuto) essere" (G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo: tipologie della novella da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, La Nuova Italia, Firenze 1996, p. 105).

Mancando loro qualsiasi possibilità di rappresentare il reale contestuale, fino a qualche anno prima gli autori si erano volti alla ripresa delle precedenti esperienze, a quei novellatori che avevano avuto un atteggiamento realistico, a quegli autori in cui la spinta alla rappresentazione era più forte di quella alla suggestione: il *Decameron* era uno di questi.

Alcune scene, alcuni episodi possono essere facilmente ricondotti al novelliere boccacciano o ai suoi epigoni, ma nel Seicento anche quella esperienza era già conclusa o considerata stantia[476]. Ci si chiude in se stessi. L'aria che si respira leggendo le novelle di questo periodo è aria di chiuso. È come se la novella proprio non riesca più ad accettarli i limiti, le impostazioni organizzative, le prevenzioni sugli argomenti. Da genere intellettuale ma con una forte connotazione realistico-popolare diventa esercizio di accademia[477], novellina del tal aristocratico, fatticino irrigidito e preimpostato. E tutto questo non prevede alcuna rappresentazione necessariamente adiacente al reale.

D'altra parte se si considera che la stragrande maggioranza delle vicende narrate sono impostate su una storia d'amore, diventa più facile rendersi conto dell'impossibilità di riconoscervi un realismo diverso da quello suggestivo, e generalmente caricato in un senso o in un altro. La storia d'amore infatti non è mai idonea a raffigurare una società o un contesto storico preciso, perché la storia d'amore tende a offrire o l'idillio o il dramma tragico, e la realtà è solo il piano strumentale su cui si cercano e soffrono gli amanti. Ovviamente scavando scavando, si può intuire qualcosina, tirar fuori qualche informazione rilevante storicamente, addirittura comprendere le aspettative di una classe sociale rispetto a un'altra un po' in crisi, o fare dei confronti tra il prima e il dopo, ma alla fine a che serve? Dico, ai fini della novella, a che serve?

---

[476]Nel Seicento, "la novella veleggia lontana dal Boccaccio; non perché il riferimento al *Decameron* sia debole o assente, ma perché quel riferimento è costantemente deformato e alterato […]. Non è escluso che la pesante operazione chirurgica della 'rassettatura' contribuisse ad allontanare definitivamente il *Decameron* dalla cultura del Seicento: con molto buon senso, del resto i deputati alla espurgazione dell'opera facevano osservare al granduca Cosimo, nel febbraio 1572, che gli interventi sul testo decameroniano rischiavano di guastare equilibri delicati e di disperdere aromi preziosi" (M. Capucci, *La novella nel Seicento*, in *La novella italiana* cit., pp. 497-512, pp. 500-1). Inoltre, sembra attestato nei primi del secolo un generale anti boccaccismo (almeno fuori dalla Toscana). Il Tesauro affronta il discorso lungamente, dalle *Sentenze* ai *Pensieri* alle postille al vocabolario della Crusca, sino alle varie serie di postille al *Decameron* [riferibili all'ultimo decennio del Cinquecento, e in parte al primo del Seicento], ma non è il solo: "agli occhi del Tassoni non è solo inattuale il linguaggio del Trecento (e dunque improponibile lo stile del Boccaccio), ma limitato è anche il respiro narrativo del *Decameron*, di cui il Modenese dà una lettura in chiave esclusivamente burlesca o comico-grottesca. [...] Questo tipo di giudizio può essere generalmente riferito all'intera cultura secentesca, che, nei fatti, prese le distanze dal Boccaccio, non foss'altro perché ne impoverì la ricchezza di registri." (M. Capucci, *La novella nel Seicento*. cit., pp. 501-2).

[477] "Le narrazioni, anche se sono offerte fuori di una cornice, sembrano uscire dalle conversazioni di una casa elegante, dai ritrovi mondani, dalle villeggiature raffinate o addirittura dall'esercizio accademico non privo di pettegolezzo" (C. Jannaco, *La prosa narrativa* cit., p. 507).

Quello che voglio dire è che il critico dovrebbe rilevare come la letteratura rappresenta quella data società, e non ricostruire dalla letteratura ciò che quella era. È il grado di realismo, o il tipo, o il modello che interessa, non altro.

Detto questo, a mio parere, dalla novella del Seicento non è possibile risalire a un bel niente. Escluse ovviamente le tendenze, le sensibilità storiche e culturali. Tutto il resto è andato perso nella semplificazione generale o nella volontà di ammaestramento culturale.

Ad esempio, non c'è quasi mai una contestualizzazione spaziale né temporale. Solitamente la temporalità è tutta interna ma mai legata a un periodo storico preciso o definito, e per lo più i vari "un giorno", "una volta", "passati alcuni giorni" sono per lo più connettori testuali che veri e propri riferimenti significanti.

A livello spaziale poi si assiste a una vera e propria generalizzazione. Escluso Malespini, gli altri si limitano o solo a citare la città in cui si svolge la vicenda narrata, o nemmeno quella, come per il Giussani ricchissimo di espressioni quali "un certo paese", una certa città", etc. In altri casi, la contestualizzazione è specifica, ma i successivi riferimenti talmente generici che è come se non ci fossero e anzi la descrizione potrebbe valere tanto per quello che per qualsiasi altro luogo, come nell'introduzione della novella I, 7 di Croce Bianca[478], ambientata a Napoli, che così viene presentata:

> Partenope città fra le principali d'Italia gode un Cielo che per mostrarsele sempre clemente non la tormenta già mai con eccessi né di geli nell'inverno, né d'ardori nell'Estate. Ella cortese porge il seno al mar Tirreno, che non ingrato le porta commodi e l'arricchisce di piaceri. Festeggia nelle campagne del suo territorio in ogni tempo l'amenità e trionfa la delizia in guisa che 'l Cielo, il Mare e la Terra sembrano rivali fra loro nel rendere a ciascuno meravigliosa senza pari questa città. E habitata da genti molto trattabili, scaltre però, e d'intelletto acuto nell'invenzioni. Nutre gran stuolo di Cavallieri[479].

Come si vede, manca qualsiasi elemento non solo temporale, ma anche sociale ed economico, e sembra più una cantata che una contestualizzazione.

Sul piano della società presentata, vengono chiamati in causa solo personaggi di classi elevate, non necessariamente nobili, ma gentiluomini vari, cavalieri, mercanti ricchissimi. Non c'è un contadino o un villano nemmeno a cercarcelo per forza. Unica eccezione, oltre al solito Malespini, è il Giussani che fa attraversare le sue novelle quasi esclusivamente da villani, o

---

[478] *Incogniti*, nov. I, 7, pp. 46- 53.
[479] *Ivi*, p. 46.

paesani, di cui peraltro dà un giudizio pessimo, e in cui si perde la bonarietà ingegnosa che dal Boccaccio in avanti aveva caratterizzato quel mondo.

A questo proposito, noto che l'attenzione alle classi basse va scomparendo col progredire del secolo, essendo presente in altissimo grado nella seconda metà del Cinquecento (vedi le novelle di Lorenzo Selva, quelle del de' Mori, di Malespini, di Tomaso Costo) e nei primi decenni del Seicento (nell'appena citato Giussani, ad esempio), e del tutto assente nelle novelle dell'*Ormondo* e degli Incogniti, il che dà anche il segno di quanto la novella sia diventata col tempo affare esclusivo d'accademia, e soprattutto rappresentativo di una sola classe specifica, quella dell'aristocrazia intellettuale.

Inoltre l'eliminazione delle classi basse nella novellistica, con l'annullamento dell'elemento comico che a queste era accompagnato, comporta un'ulteriore perdita di vivacità nel genere, che infatti comincia a disperdersi in un groviglio insensato di vicende patetiche e amorose, alcune violente, tutte più o meno uguali. Se si considera poi che, in opere come la *Lucerna*, almeno nella prima edizione, o nell'*Ormondo*, la costruzione della vicenda soggiace quasi interamente all'intento moralistico, tutto funzionale alla canalizzazione del messaggio, ripiegandosi sullo schema Errore-Punizione, o sulla descritta fenomenologia dell'amore, si avrà l'immagine di un genere che non può produrre più nulla di nuovo, e che ha perso anche quel briciolo di originalità che la diversificazione del soggetto poteva ancora comportare. Leggere una novella del Bisaccioni è lo stesso che leggerne una di Brusoni, e così con Loredan. Alla fine l'una si confonde con l'altra. Hanno tutte le stesse caratteristiche, tendono a ripetersi.

Il livello di fedeltà al reale è molto basso. La realtà rappresentata è pre-impostata, già definita nelle sue linee di sviluppo.

Questo discorso vale per tutta la novellistica secentesca. Finora ho fatto una sola eccezione, il *Ducento Novelle*, ed è bene che dia qualche chiarimento in merito.

L'opera del Malespini risente innanzitutto delle influenze più diverse, anche perché la sua composizione parte dagli anni Settanta-Ottanta del Cinquecento e arriva a lambire il secolo successivo. Fin qui la si è considerata alla stregua dei novellieri composti nel Seicento, sia perché, come ho ripetuto più volte, non c'è mai una vera e propria divaricazione nel passaggio da un secolo all'altro, sia perché effettivamente alcuni punti di contatto ci sono.

Il discorso cambia per quanto riguarda il discorso sul realismo, almeno in parte. Mi spiego: ho parlato finora di rappresentazione del reale, rifacendomi principalmente alla modalità descrittoria di tale rappresentazione, e poi, per ciò che concerne gli autori secenteschi veri e propri ho analizzato se a livello evenemenziale il grado di mimesi si presentasse più o meno

elevato: si è visto che l'adiacenza rimane molto bassa, e che per lo più si ha la ripetizione di schemi fissi, come quello Errore-Punizione.

La distinzione tra rappresentazione descrittiva e rappresentazione evenemenziale (nell'organizzazione e nella gestione degli eventi, per capirci) non comporta dunque alcuna differenza in rebus nella novellistica che va dal Giussani al Loredan.

Il caso Malespini è un po' diverso. Chiarisco subito che almeno a livello di rappresentazione descrittiva siamo pienamente sulle posizioni di novellatori quali gli Incogniti ad esempio, ma mi sembra che in effetti tali posizioni possano essere già riscontrate dalla seconda metà dello stesso secolo, se non addirittura dal Bandello. Insomma, nulla di nuovo.

Il cambiamento vero e proprio c'è per quella che è la strutturazione degli eventi, così come appare nel *Ducento Novelle* (e mi riferisco sempre alla sezione originale dell'opera, ovviamente). Già ho accennato al problema nella trattazione del primo capitolo, quando analizzavo la struttura della novella I, 4, ma ora intenderei allargare il discorso.

La prima impressione che si ha dalla lettura delle novelle di Celio è di un estremo realismo. Sembra quasi di trovarci di fronte a un insieme di cronache, eventi autobiografici, resoconti di viaggi. Oltretutto le vicende malespiniane sono attraversate dai tipi più diversi, e da tutte le classi sociali, e non si ha il ripetersi di uno stesso schema, ma anzi, al modo dei novellatori tradizionali si susseguono storie d'amore, vicende oscure di omicidi, burle, beffe, viaggi. Se a questo aggiungiamo la fitta rete di toponimi, il cercare di contestualizzare le vicende nella maniera più particolareggiata possibile e l'infinito accumularsi di episodi negli episodi, anche banali e quotidiani, l'impressione iniziale diviene certezza. Tuttavia come conciliare una rappresentazione descrittiva del reale esclusivamente funzionale e suggestiva, a un tale realismo?

Essendo un caso singolo e conoscendo il tipo, la spiegazione è nella modalità compositiva dell'opera. In un dilettante come Malespini, le spinte alla scrittura sono molteplici: innanzitutto il guadagno che da tale pubblicazione egli percepirà, e in secondo luogo la volontà di una testimonianza[480]. Su queste influisce senz'altro poi il condizionamento controriformistico a

[480] Pieno accordo su questo punto con Ariani: "il Malespini sostituisce un tempo narrativo rallentato da un'inedita attenzione al particolare (gesti, espressioni del volto, oggetti, vesti, usi e costumi, paesaggio cittadino e campestre, analisi psicologica) secondo un modulo di dichiarata aderenza a luoghi visti in prima persona e vicende autobiografiche o comunque conosciute di prima mano. L'andamento cronachistico, da reportage minuzioso e dinamico, l'acuto interesse per la reattività molteplice tra personaggi e ambiente, tra situazioni psicologiche, comportamentali, sociali e multiforme geografia di luoghi, interni, esterni, spazi e distanze, fanno della novella malespiniana un vero unicum rispetto a tutti i precedenti possibili, anche i più illustri" (M. Ariani, *La diegesi breve della prosa*, *Storia della letteratura d'Italia,* in AAVV., *Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, Tomo III, pp. 1691-1718, Piccin Nuova Libraria, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova 2006, pp. 1706-7).

trattare di alcune cose e non di altre, e a trattare in un certo modo delle cose di cui si ha il permesso di trattare.

Celio Malespini non è un letterato di professione. Questo povero disgraziato nella sua vita ha sempre fatto il falsario. Ogni tanto è stato il Segretario di questo o di quello, ma la sua attività principale è sempre consistita nella truffa e nella falsificazione di documenti. E c'è da dire che almeno in una occasione è stato forse implicato in un omicidio. Mentre il Tasso poi sbatteva la testa al muro, cercando di rivedere il suo poema cristiano cavalleresco, il buon Malespini non perdeva tempo e faceva stampare il *Goffredo* contro la volontà dell'autore. La letteratura per lui è sempre stata solo fonte di guadagno.

Quando decide di comporre il suo novelliere, copia e traduce un centinaio di novelle dal *Cent Nouvelles Nouvelles*, altre le prende da qualche spagnolo, e qualcuna da qualche italiano. A pezzi e a bocconi mette in piedi metà opera. L'altra metà la crea di suo, mettendosi a tavolino e cercando di rielaborare i ricordi, di scriverli più o meno letterariamente, a volte scopiazzando da qualche cronaca[481]. Il più comunque sembrerebbe materiale autobiografico, ma non è importante. Ciò che è interessante è il modo in cui egli elabora il tutto, perché, come si è detto, Malespini non è un letterato, non è un professionista, e dunque non ha la più pallida idea di come funzioni la composizione di una novella, e se anche l'avesse non sarebbe certamente un'idea chiara. Ha forse imparato qualcosa leggendo qui e lì, ma niente di concreto. Nella sua ottica, la chiave non è il modo di narrare, ma il narrare e basta, come viene viene. L'elaborazione letteraria, quella che potremmo chiamare il filtro letterario o stilistico è al grado minimo. Le novelle di Celio più che novelle vere e proprie sono resoconti, e di quelli hanno tutti gli elementi del realismo. Il suo dilettantismo è evidente nella rappresentazione diretta dei fatti, senza che questi passino attraverso alcun diaframma deformante[482]. Con ciò non voglio dire che i fatti narrati nel *Ducento Novelle* siano tutte reali, ma certamente sono narrati come se lo fossero, e sicuramente da fatti reali essi hanno preso vita[483]. Non esiste alterazione compositiva.

---

[481] Le fonti del *Ducento Novelle* sono rinvenibili in L. Di Francia, *Novellistica* cit., p. 156, e in B. Porcelli, *Struttura e lingua* cit., p. 17 n. 11, e pp. 89-91.

[482] Così la Lencioni Novelli:"la pratica letteraria come ultima vanità per ripercorrere «le cose del mondo [...] che subite vedute dileguansi», acquista senso come memoria personale e collettiva. La crisi, che accomuna gli intellettuali di secondo Cinquecento anche nella risposta: tentare il riscatto del proprio ruolo in perdita, viene praticata da Malespini aporeticamente dall'interno. Ed egli ritrova nella scrittura, vissuta complessivamente come testimonianza, la propria funzione esautorata. La sua pratica letteraria, allora, nata come rifugio, si trasforma in un progetto di ricostruzione tutta personale, e si contrappone ideologicamente e formalmente agli ultimi modelli proposti dalla cultura cortigiana. Dalla necessità di storicizzare il proprio narrato emergono infatti, quale carattere specifico di questa prosa, quelle cadenze realistiche, non riscontrabili in narratori coevi, che non inibiscono, tuttavia, nella scrittura l'invadente centralità del narratore" (R. Lencioni Novelli, *Celio Malespini, tra biografia e novella*, Liguori, Napoli 1983, pp. 34-35).

[483] Per ciò che concerne la diegesi, "Si può dire che […] Malespini è un assai disinvolto miscelatore di autobiografia

Scrivere una novella per Malespini significa essenzialmente giustapporre episodi, legati tra loro da una cadenza cronologica più che causale. E quando parlo di episodi, intendo affari minimi, quotidiani, banali, senza alcuna rilevanza per la vicenda. Ne deriva un organismo unitario solo apparentemente, ma in realtà strutturato su più livelli, su più piani, in cui è la temporalità a farla da padrone[484]. Il prima e il dopo, l'inizio o la fine della novella non indicano necessariamente l'inizio e la fine della vicenda. A volte essa si protrae oltre questi limiti, a volte, quando è riconoscibile un argomento principale, termina dopo qualche pagina ed è subito seguita da un'altra e un'altra ancora, come nel caso di Demitri Schiavone (II, 50)[485] o per nella novella del genovese e del napoletano (I, 51); in altri casi, la vicenda vera e propria nemmeno comincia, e la novella ne presenta la fase preparatoria, come accade nella II, 24[486], in cui la beffa al fratello di Bianca Capello non verrà mai fatta, per problemi che nulla hanno a che fare con quanto narrato fino a quel momento.

Insomma, le novelle di Celio Malespini non riescono mai ad assurgere specificatamente al ruolo di novelle, ma rimangono testimonianza[487] di episodi inutili, siparietti inessenziali, i cui effetti sono costantemente riportati, esplicitando tutto ciò che può essere visto o udito, e anche provato. A volte sembra di trovarsi di fronte a un testo che avrebbe voluto farsi romanzo e che per ragioni di spazio non ha potuto: a mio parere, la proliferazione degli sviluppi, gestita come è gestita da Malespini, e l'incompatibilità di quelli con la vicenda unitaria[488] (o che tale dovrebbe essere), con il loro continuo susseguirsi nell'inessenzialità, è di matrice chiaramente romanzesca. Solo il romanzo può permettersi infatti un tale vagabondaggio episodico, e ridurlo poi a unità: al romanzo non manca né il tempo né lo spazio, non ha limiti di brevità. La novella

---

(vera o verosimile) e letteratura, perché non ha il senso della separatezza dei due diversi domini. Ma è ancora poco. Aggiungo con maggiore approssimazione che egli introduce qualche elemento autobiografico in schemi narrativi d'impronta letteraria o stravolge il dato reale nel tentativo di rendere la figura di un gentiluomo che s'impone sugli eventi e assoggetta alla sua virtù e intraprendenza i signori con cui entra in rapporto" (B. Porcelli, *Struttura e lingua* cit., p. 108). Altro discorso vale per ciò che concerne la rappresentazione del reale, inteso come contesto situazionale, ambientale, che è di quanto qui si sta discutendo.

[484] Si veda l'analisi strutturale della I, 4 delle *Ducento Novelle*, nel capitolo *(Dis)harmonia macrocosmica*, pp. 9-10.

[485] *Ducento Novelle* II, 50, pp. 117f- 180r: "Scarica il ventre Dimitri Schiavone e in un mortaio di pepe, sequestrato per falso dalla giustizia, e del fine del negozio".

[486] *Ivi*, II, 24, pp. 80r- 86r: "Avvenimento ridicoloso in materia di spiriti succeduto nel giardino della signora Bianca Cappello".

[487] Ripeto che parlare di intenzione di «testimonianza» nel *Ducento Novelle* non implica la veridicità degli intrecci narrati, quanto la volontà di rappresentare dettagliatamente una determinata situazione. È ovvio che la realtà malespiniana si nutra quanto e più di altre di letterarietà, ma a un grado diverso, per il quale alla trama (inventata, vera o verosimile) vanno ad aggiungersi particolari e minuzie di natura diversa (storica, cronachistica, autobiografica), volti a offrire un quadro chiaro di impronta possibilmente realistica. Il cronachismo è dunque soprattutto stilistico, è una questione di stile, una modalità di raccontare i fatti. Lo stile cronachistico del Malespini ricalca il modello del resoconto dei fatti non necessariamente essenziali. Si tende in questo caso a far convergere nelle novelle quegli eventi, sfumature, traversie marginali a caratterizzazione di un realismo dichiarato, ma che nulla vuole avere di autobiografico in senso stretto.

[488] Come fa notare anche Porcelli, "I principi di unità, organicità, funzionalità non sono vincolanti per il Malespini" (B. Porcelli, *Struttura e lingua* cit., pp. 19-20).

sì. Ma non è un discorso di limiti spaziali, sia chiaro. È un problema di composizione, come ho già detto. La novella malespiniana si contorce talmente su se stessa, tentando un'espansione impossibile che alla fine ci si chiede cosa c'entri tutto quel gran baccano con la storia principale, ma soprattutto, ci si chiede: qual è la storia principale[489]?

Dal punto di vista della rappresentazione evenemenziale è quindi al resoconto autobiografico, e alla cronaca che si deve guardare. Sono i generi in cui la mimesi tende a essere più adiacente al reale.

Per il resto, si torna al discorso già fatto per gli altri novellatori, a cui però si aggiunge la passione per il teatro. E qui intendo teatro visto, spettacolo a cui si è assistito. Dal teatro, e soprattutto dalla commedia egli riprende gli aspetti visuali.

La rappresentazione teatrale tende a essere, almeno nei gesti e nelle espressioni, molto mimetica, non fosse per altro che gli attori sono esseri umani e si comportano, anche non volendo, come tali. Ebbene, i personaggi di Celio si muovono, gesticolano e si esprimono come se fossero su un palcoscenico. Come nel brano su riportato della Violante che conta coi piedi, la maggior parte della comicità malespiniana ruota sull'aspetto visivo. O ancora come nel brano successivo, ancora dalla novella I, 24:

> Onde ella molto confusa, e smarrita per lo inopinato accidente, volendosi per disperazione battersi le mani sopra le ginocchia, percosse con lo istesso calcio del triangolo così fortemente uno stinco del Cavalieri, che gli era presso, per il cui dolore insopportabile, si levò da sedere e ridendo e lagnandosi se n'andava saltando per la cucina. Il che ciò udito dal gentiluomo non si

---

[489] Potrebbe sembrare che nell'analisi delle novelle malespiniane sia stato condizionato da una sorta di "pregiudizio dell'unitarietà", ma la questione, credo, sia tutt'altra. Il problema dell'unità compositiva non era tra gli ultimi di cui si discuteva già a metà del Cinquecento. Come infatti ricorda Porcelli: "Fondamentale il principio dell'unità d'azione anche nella scarna trattatistica cinquecentesca sulla novella, cioè nella *Lezione sopra il comporre delle novelle* di Francesco Bonciani e nella parte conclusiva del *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* di Girolamo Bargagli. Anche Francesco Sansovino in *Un discorso fatto sopra il Decamerone*, premesso alla sua raccolta di *Cento novelle*, insiste su fatto che l'invenzione della novella «vuole essere tutta unita dall'un capo all'altro e legata insieme nelle sue parti, e che non vaghi punto in cosa che se le appartenga e concorda, e di modo incorporata che leggendo si veda dove habbia a riuscire il suo fine»" (B. Porcelli, *Struttura e lingua*, cit., n. 15, pp. 19-20). A integrazione, riporto i brani rispettivamente del Bargagli e del Bonciani, in cui si discute della composizione novellistica come organismo unitario. Così il primo: "vi dico che intorno alle novelle primamente conviene avvertire che un'azzione e uno avvenimento solo e non molti la novella dee contenere, perciò che in tal modo più tosto istoria che novella chiamar si potrebbe... Ma quando dico uno avvenimento, non crediate ch'io intenda solamente di quello che in uno sol giorno sia occorso, come nelle tragedie e nelle commedie si ricerca, ma di quello ancora che in spazio di tempo sia accaduto, come negli eroici si costuma, pur che uno avvenimento sia, e non molti" (G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, con introduzione di R. Bruscagli, Siena, 1982, p. 216); con parole diverse ma sulla stessa linea, il Bonciani: "l'azione deve essere una non perché ella s'adoperi intorno a' fatti d'un solo, come lo scriver la vita d'uno che fa di molte opere che insieme non si possono appiccare, ma perché ella abbia le parti di maniera congiunte che senz'una di esse tutta l'azione rovini" (F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg,, Laterza e figli, Bari 1972, p. 153).

> potendo rattenere dalle risa, cadde all'indietro della scabella, e diede in terra un buon stramazzone; che ciò veduto dalla Violante, incontanente vi corse per aiutarlo, e nello apprestavisi pure con il medesimo calce del triangolo, le diede un gran colpo nel capo, per il quale benché ridendo egli gridasse forte[490].

Ovviamente tale ripresa teatrale è riscontrabile nel modo che tali personaggi hanno anche, ad esempio, nel modo di esprimersi. Credo che non ci sia alcun intento mimetico in una battuta come la seguente, tratta dalla I, 51:

> Il Napoletano che sapeva benissimo parlare spagnuolo disse: - Vallame Dios, que es linda muchacha, yolgome della muncho. – E rivoltosi poi verso i due amanti soggiunse: - Que non parece Senores de tant bueno encuentro, que ballo aca impensadiamiente?[491].

O meglio, l'intento mimetico si confonde con quello comico, che però prevale. Alla fine non si ha un'estremizzazione del realismo, ma una rappresentazione degli aspetti mimetici propri di un'altra rappresentazione, quella teatrale appunto.
E se anche così non fosse, mi viene da dire che così sembra.

---

[490] *Ducento Novelle* I, 24, p. 68f.
[491] *Ivi*, I, 51, p. 136r.

BIBLIOGRAFIA

I Testi

AA.VV., *Cento novelle amorose dei signori Accademici Incogniti, divise in tre parti*, Appresso li Guerigli, Venezia 1651

AA.VV., *Novelle Amorose de' signori Accademici Incogniti dell'illustrissima Città di Venezia*, Belpieri, Cremona 1642

AA.VV., *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Ricciardi, Milano-Napoli 1960

M. Bandello, *Novelle*, introduz. di L. Russo, Rizzoli, Milano 2002

G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'Incalci Ermini, con introduzione di R. Bruscagli, Siena, 1982

D. Bartoli, *Il Giappone. Istoria della Compagnia di Gesù*, Nella Stamperia d'Ignatio De' Lazzeri, Roma 1660

F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg,, Laterza e figli, Bari 1972

A. G. Brignole Sale, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di G. Formichetti, introduzione di C. Mutini, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984

B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Presso Aldo Manuzio, Venezia 1526.

A. Cellario, *Atlas coelestis seu Harmonia Macrocosmica*, Johannes Janssonius, Amsterdam 1661

T. Costo, *Il Fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Salerno Editrice, Roma 1989

A. De Mori, *Prima parte delle novelle*, Giovanni Silvestri, Milano 1814

G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, cap. 26, (rist. an. ediz. Da Ponte P. Gottardo, Milano 1590) Hildesheim, Olms 1965

G. F. Loredan, *Dianea*, Sarzina, Venezia 1636

G. F. Loredan, *Novelle Amorose*, Appresso li Guerigli, Venezia 1653, contenuta nel Volume Quarto di ID., *Opere di Gio. Francesco Loredano, divise in sei volumi*, Appresso li Guerigli, Venezia 1653

C. Malespini, *Ducento Novelle*, Al Segno d'Italia, Venezia 1609

C. Malespini, *Novelle scelte*, Roma, De Carlo, 1944

C. Malespini, *Novelle scelte,* a cura di E. Allodoli, Lanciano, R. Carabba, 1915.

F. Pona, *La Lucerna*, a cura di G. Fulco, Salerno Editrice, Roma 1973

L. Selva, *Della metamorfosi cioè Trasformazione del virtuoso*, Cosimo Giunti, Firenze 1615

J. Schiller, *Coelum Stellatum Christianum*, Andreas Apergerus, Augusta 1627

*

Bibliografia critica

AA.VV., *La novella barocca*, con un repertorio bibliografico, a cura di L. Spera, Liguori, Napoli 2001.

AA.VV., *Girolamo Brusoni: avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, Atti del 23esimo Convegno di studi storici 13-14 novembre 1999, a cura di G. Benzoni, Minelliana, Rovigo 2001

AA.VV., *La novella, la voce, il libro. Dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*, Liguori, Napoli 1996

AA.VV., *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Salerno Editrice, Roma 1989

AA.VV., *Sul romanzo secentesco: atti dell'incontro di studio di Lecce, 29 novembre 1985*, a cura di G. Rizzo, Congedo, Galatina 1987

AA.VV., *«La più stupenda e gloriosa macchina». Il romanzo italiano del sec. XVII*, a cura di M. Santoro, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981

AA.VV., *Romanzieri del Seicento* a cura di M. Capucci, Utet, Torino 1978.

L. Albeggiani, *Le novelle amorose di Giovan Francesco Loredano* , s.e., Palermo 1986

A. Albertazzi, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Zanichelli, Bologna 1891

F. Angelini, *Narratori e viaggiatori*, in Il Seicento, LIL, vol. V/2, Laterza, Bari 1974, pp. 338-68

M. Ariani, *La diegesi breve della prosa*, in Il Cinquecento, a cura di G. Da Pozzo, Tomo III, pp. 1691-1718, Piccin Nuova Libraria, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova 2006.

A. Asor Rosa, *La novella occidentale dalle origini ad oggi,* edizioni moderne Canesi, Roma 1960

A. Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Laterza, Roma - Bari 1974

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1967

E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella*, Theoria, Roma – Napoli 1986

G. Barberi Squarotti, *'Le instabilità dell'ingegno' e l'avventura barocca*, in «Forum Italicum», VII 1973, pp. 177-226.

G. Barberi Squarotti, *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed età barocca*, Santi Quaranta editore, Treviso 2006

S. Battaglia, *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Liguori Editore, Napoli 1993

E. Biagini, *Racconto e teoria del romanzo*, Einaudi, Torino 1983

M. Botto, M. Fortunato, *Leggere la novella: otto secoli di novelle presentate criticamente*, Il capitello, Torino 1987

R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Olschki, Firenze 1987.

R. Bragantini, *Vie del racconto: dal Decameron al Brancaleone*, Liguori, Napoli 2000

M. Capucci, *Fiaba, novella, romanzo*, in C. Jannaco-M. Capucci, in *Il Seicento*, Vallardi, 1986.

G. Cherubini, *Il mondo contadino nella novellistica italiana dei secoli XIV e XV. Una novella di Gentile Sermini*, in AA.VV., *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a cura di V. Fumagalli e G. Rossetti, La Nuova Italia, Firenze 1980

D. Cornieri, *Novelle italiane. Il Seicento, Il Settecento*, Garzanti, Milano 1982

M. Corradini, *La parabola letteraria di A. G. Brignole Sale*, in ID, *Genova e il Barocco. Studi di A. Grillo*, A. Cebà, A. G. Brignole Sale, Vita e Pensiero, Milano 1994, pp. 247-308

P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma - Bari 2003

L. Di Francia, *Novellistica XVI- XVII secolo*, Vallardi, Milano 1925.

G. Di Pino, *Dal Rinascimento alla Scapigliatura. Esperienze di letture su temi e tecniche della letteratura italiana*, Laterza, Bari 1969.

E. Di Stefano, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, «Aesthetica Preprint» 79, Aprile 2007, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, pp. 7-86.

C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1972

J. Dunlop, *The history of fiction*, Longman, London 1814

M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2006

G. Formichetti, *I testi e la scrittura: studi di letteratura italiana*, Bulzoni, Roma 1990

L. Frati, *Fonti storiche di alcune novelle di C. M.* in «Giornale storico d. Lett. It», LI, 1908, pp 433-6.

G. Fulco, *La meravigliosa passione: studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Salerno Editrice, Roma 2001

G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976

P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Angeli, Milano 1986

G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969

G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Mondadori, Milano 2000

L. Graedel, *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento italiano e i rapporti con la cornice del Decameron*, Stamperia «Il cenacolo», Firenze 1959

M. Guglielminetti, *La novella del Cinquecento tra mito e favola*, in AA.VV., *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, a cura di F. Masini e G. Schiavoni, Sellerio, Palermo 1983, pp. 57-64.

M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del 500*, Zanichelli, Bologna 1984

M. Guglielminetti, *Il tesoro della novella italiana. I secoli XIII- XVII*, Mondadori, Milano 1986

C. Jannaco, *La prosa narrativa*, in C. Jannaco, M. Capucci, *Il Seicento*, Vallardi, Milano 1966, pp. 491-514

R. v. Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Carlo Manfredi Editore, Milano 1957

R. Lencioni Novelli, *Celio Malespini tra biografia e novella*, Liguori, Napoli 1983

R. Lencioni Novelli, *Codice novellistico e meccanismi di trasformazione nelle Duecento novelle di Celio Malespini*, in *Scritture di scritture. Testi generi modelli nel Rinascimento*, a cura di Mazzacurati e Plaisance, Bulzoni, Roma 1987

J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972

M. Machiedo, *Suho zlato odbljesaka (konačno i beskonačno u jednoj noveli Francesca Pone)* in M. Machiedo, *Duž obale (hrvatske i inletacke teme)*, Ceres, Zagreb 1997, pp. 43 - 56

G. Manganelli, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986

J. A. Maravall, *La cultura del Barocco*, Il Mulino, Bologna 1985

G. Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel secolo XVII*, Loescher, Roma 1897

Q. Marini, *Anton Giulio Brignole Sale*, in AA.VV., *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Vol. I, Genova, Costa&Nolan, 1992, pp. 351-89

Q. Marini, *Pietro Aretino nel Seicento: una presenza inquietante*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma – Viterbo - Arezzo (28 settembre- I ottobre). Toronto (23-24 ottobre), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Salerno Editrice, Roma 1995, tomo I, pp. 479-499

Q. Marini, *Frati barocchi: studi su A. G. Brignole Sale, G. A. De Marini, P. P. Frugoni, P. Segneri*, Mucchi editore, Modena 2000

A. Mauriello, *Dalla novella spicciolata al romanzo*, Liguori, Napoli 2001

G. Mazzacurati, *Narrativa e romanzo nel Seicento*, in S. Battaglia, G. Mazzacurati, *La letteratura italiana*, vol. II, Rinascimento e Barocco, Sansoni Accademia, Firenze 1974, pp. 433-4

G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

M. Mesirca, *Una mappa dei sentieri del racconto dal "Decameron" al "Brancaleone"* in «Rassegna europea di letteratura italiana», Anno 2001 - N.18 - Pag. 107-118

M. Muscariello, *La società del romanzo*, Sellerio, Palermo 1979.

L. Mulas, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Bulzoni, Roma 2000

L. Mulas, *Le forme brevi: la forma raccolta dalle Ciento novelle antike alle Cento novelle amorose dei signori incogniti*, in AA.VV., *Le forme del narrare* (Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata 24-27 settembre 2003, Editori Polistampa, Firenze 2004

S. Nigro, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra 400 e 500*, Laterza, Roma - Bari 1983

M. Olsen, *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale*, Federico&Ardia, Napoli 1984

M. Olsen, *Les transformations du triangle érotique*, Akademisk Forlag, Copenhagen 1976

N. Ordine, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 1996.

G. Papanti, *G.B. Passano e i suoi novellieri italiani in prosa*, Vigo, Livorno 1878

G. Papanti, *Catalogo dei novellieri italiani in prosa raccolti e posseduti da G. Papanti*, Vigo, Livorno 1871

G. Passano, *I novellieri italiani in prosa indicati e descritti*, Paravia, Torino 1878 (Ristampa anastatica Bologna Forni 1965)

M. Picone, *Tre tipi di cornice novellistica*, in «Filologia e Critica», a. XIII 1988, fasc. I, pp. 3-26

B. Porcelli, *Struttura e lingua. Le novelle del Malespini e altra letteratura fra Cinque e Seicento*, Loffredo, Napoli 1995

B. Porcelli, *La novella del Cinquecento*, Laterza, Roma - Bari 1973

B. Porcelli, *Novellieri italiani: dal Sacchetti al Basile*, Longo, Ravenna 1969

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano 2008

O. Redon, *Le corps dans le nouvelles toscanes du XIV au XV siècle*, in AA.VV., *Faire croire. Modalités de la difusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle, Atti della tavola rotonda dell'École française de Rome e dell'Università di Padova 1989*, Roma 1981

M. Righetti, *Per la storia della novella italiana al tempo della Reazione cattolica*, Fabbri, Teramo 1921, pp. 101-40

D. P. Rotunda, *Motif Index of the Italian Novella in prose*, Indiana University, Bloomington 1942

G. Rua, *Dal novelliere di C. M. a proposito di costumi e di trattenimenti antichi*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» (Palermo), IX, 4, 1890, pp. 491- 507

G. E. Saltini, *Di C. M. ultimo novelliere italiano in prosa del secolo XVI*, in «Archivio storico italiano», XIII, 1894, pp. 35-80

M. Santoro*, Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1978

M. G. Stassi, *Tra romanzo e novella: la narrativa barocca,* in AAVV, *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al Settecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 145-91

M. G. Stassi, *Le novelle di M. Bisaccioni tra «favole» e «istoria»,* in AA.VV., *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a G. Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 291-316

C. Varese, *Teatro, prosa e poesia*, in *Il Seicento*, vol.V, Garzanti, Milano 1982, pp. 602-48