Amore e morte negli Ecatommiti di Giambattista Giraldi Cinzio

Autor(en): **Francillon, Armand**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1989)**

Heft 1

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870646

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

AMORE E MORTE NEGLI *ECATOMMITI* DI GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO

L'article se propose d'examiner quelques thèmes des *Ecatommiti* de G. Giraldi Cinzio, généralement jugés de manière sévère par la critique. Laissant de côté l'idéologie, les implications morales d'un texte marqué par l'influence du concile de Trente, ces pages veulent montrer comment autour du tragique, fondement de toute expérience humaine, se condensent le mensonge, l'équivoque, les masques, les substitutions qui ébranlent toute relation. La méditation du message aristotélicien n'est pas étrangère à cette explosive conjonction d'amour et de mort.

Sono noti i giudizi negativi riguardanti le novelle giraldiane:

> Di tante pagine degli *Ecatommiti* ben poco si può salvare, forse appena quella novella del capitano Moro, nella quale, nonostante certa rigidità e la conclusione pesantemente moralistica, c'è un abbozzo tutt'altro che informe dell'*Otello* di Shakespeare.[1]
>
> Sul valore artistico del novelliere il discorso può essere assai breve: la critica ha concordemente sottolineato la genericità delle situazioni e dei caratteri. È assente del tutto il realismo dei novellieri toscani e quello, non stracittadino, del Bandello.[2]
>
> Basta aver presente la novellistica di un Lasca, o ancor più, di un Bandello o di un Giraldi, per intendere subito quali restrizioni verranno apportate [alla novella di tipo boccacciano] (e beninteso accenno qui a quelle propriamente narrative, dando per scontate quelle di carattere moralistico, sin troppo manifeste in un'opera quale gli *Ecatommiti*, la cui angustia tematica è del resto strettamente connessa a quella narrativa e strutturale)...[3]

I giudizi positivi sono più rari e si ritrovano innanzi tutto, con molti suggerimenti ricchi di prolungamenti possibili nei due saggi di Delmo Maestri e di Marzia Pieri[4]. Le pagine che seguono

vogliono proporre alcune riflessioni nate da queste letture. Per questa analisi mi sono servito dell'edizione degli *Ecatommiti* contenuta nella *Raccolta di novellieri italiani*, Parte seconda, Firenze, Borghi, 1834, pp. 1749-2219 (il frontespizio della raccolta riproduce le indicazioni di luogo e d'editore, con la data 1833). Questa edizione non contiene i tre *Dialoghi della vita civile* inseriti a metà dell'opera nella prima edizione del 1565. Prenderò in considerazione le novelle propriamente dette, che non sono cento come indica il titolo, ma 113 (cifra tradizionalmente avanzata)[5]. Intendo lasciar da parte ogni considerazione ideologica o moralistica, e gli aspetti conservatori, classisti del Nostro, già analizzati varie volte, che hanno tanta parte nella permanenza di apprezzamenti critici negativi. Intendo invece concentrare la mia indagine su alcuni motivi in cui vedo cristallizzarsi una straordinaria coerenza di costruzione. Sono colpito, leggendo gli *Ecatommiti*, dalla densità degli avvenimenti che si incalzano: a prima vista sembra avvenga illogicamente, poi emerge una grande concentrazione, presente anche a livello psicologico. Non credo alla secchezza narrativa, alla decadenza del motivo della beffa, al crepuscolo della novella rinascimentale in assoluto, ma alla trasformazione di un campo esplorato da tre secoli.

Le atmosfere macabre delle novelle giraldiane sono una componente nota dell'opera. Si contano più di 80 morti violenti (tra assassinii e suicidi), più di 25 morti naturali menzionate, una decina almeno di stragi (guerre, imprese corsare, condanne collettive a morte). I colpi di scena, lieti o catastrofici, sono numerosi dalla prima all'ultima novella: succede sempre qualcosa (un'eccezione: X, 3; il dialogo tra due uomini evita un eventuale duello per una questione d'onore). È un mondo di incertezze; i punti saldi di referimenti logici, razionali, istituzionali hanno confini labili; numerosi sono i travestimenti, le finzioni e le sostituzioni, volontarie e involontarie. Olsen ha esaminato le novelle erotiche[6], ma non contano tanto le varianti del triangolo erotico, zona in cui ci sono forse poche novità rispetto alla scatenata novellistica cinquecentesca, quanto l'insistenza su determinati momenti delle scene erotiche: la contemplazione del corpo nudo, o la complicazione portata dalle varie sostituzioni di persone a letto (consapevolezza varia di quello che sta accadendo, piaceri ambigui, calcoli, ecc.). Colpisce la straordinaria vicinanza di amore e morte. Parallelamente alla soluzione amorosa è presente un'alternativa violenta: di solito un coltello è a portata di mano per commettere un omicidio o un suicidio. La scena amorosa concentra in sé

manifestazioni rivelatrici dell'animo umano, tra perversione, sadismo e crudeltà omicida dei rivali. Il sesso è pericoloso.

Se è stato detto che queste novelle sono macchinose (è talvolta vero), che la caratterizzazione dei personaggi è schematica, è forse perché non sono stati presi in debita considerazione i discorsi che fanno i protagonisti. Chiamo discorsi anche certi monologhi, lamenti, ecc., spiegazioni articolatissime offerte dai personaggi nelle più svariate circostanze. Discorsi, perché l'articolazione argomentativa è sempre raffinatissima. Certo non ci sono molte differenze da locutore a locutore, e un personaggio rozzo si esprime quasi con la stessa complicazione discorsiva di un personaggio altolocato. Ma si dovrebbe riconsiderare questo stando attenti alle informazioni che tali dichiarazioni ci danno sulla vita interiore, sulle preoccupazioni e sugli obiettivi dei personaggi. Non è più un'informazione data in terza persona ma è una spinta a reinterpretare quanto ci rivela di sé il personaggio. La parola è anche una zona dove il personaggio cerca di creare una realtà sua, tentando di farla riconoscere e autenticare. La parola è incerta, infida, impone finzioni, richiede verifiche, indagini per delimitare le corrispondenze possibili tra descrizione deviante e realtà dei fatti. Sicché, per stabilire un legame incontrovertibile tra realtà e descrizioni individuali, viene affidato all'istituzione giudiziaria questo ruolo di garanzia. Tante novelle offrono informazioni concrete sul funzionamento della giustizia, una giustizia imperfetta, per giunta.

La «crisi della beffa» è espressione usata da Guy Lebatteux[7] a proposito del Parabosco e del Giraldi. Difatti il vocabolo stesso ha poche occorrenze negli *Ecatommiti* e poche sono le vere beffe. Spesso quel che rimane della beffa occupa uno spazio ristretto: è una fase necessaria della novella, ma un elemento soltanto di un processo tragico. La giubilazione derivante da essa è totalmente evacuata, non si ride più. Il lettore di novelle è abituato a vedere trionfare il divertimento, l'audacia, l'avventura, la rottura delle norme a favore di un'estensione maggiore della libertà individuale. Nel Cinquecento, il grottesco, il sadico, sono elementi che a poco a poco cancellano lo spazio della giubilazione.

Dominano gli ingredienti drammatici e tragici in Giraldi. Ma il frequente lieto fine non vi si aggiunge come qualcosa di meccanico e astratto, proprio perché permane una traccia, un ricordo delle amarezze precedenti.

Perfino il motto tradizionale subisce un'operazione di mutilazione. Esiste una distanza elastica tra argomenti delle deche e

fedeltà dei narratori all'impegno preso — come se si trattasse di esprimere un omaggio indiretto al maestro Boccaccio non vincolante al contenuto effettivo delle narrazioni —; e la settima deca, quella dei motti, non propone più motti nel senso fissato dallo scrittore trecentesco. Stranamente, se c'è qualche vero e proprio motto, come in VII, 9, è motto del beffato, del perdente; malandrini ricercati dalla giustizia trovano ricovero in un'osteria, vestiti di «orrevoli panni», tranne il loro capo, vestito da servitore d'osteria; il capo ha notato l'avvicinarsi del bargello con le sue truppe e medita la fuga:

> E rivoltatosi a' compagni, disse: Io ho assaggiato, nella volta dell'oste, un vino, che credo sarà molto grato a ciascuno di voi; io me ne voglio andare per esso, acciocchè l'oste non ci facesse inganno. Tutti a così fare lo invitarono; ed egli, messasi una salvietta davanti, in luogo di grembiale, preso un orciuolo in mano, scese le scale, e appena fu all'ultimo scaglione, che arrivò il bargello. E veduto costui in quello abito, credendolo uno de' servitori dell'oste (come l'avea anco creduto colui, che per ispia vi era venuto, avendolo veduto tuttavia attendere a servire alla tavola), dimandò che facessero que' forestieri, ch'ivi erano alloggiati. Sono a tavola, rispose egli, ed io vado loro a cavare del vino. Or vanne, disse il bargello, che tu lo caverai anco per noi. Fie come vi piace, disse egli; e con queste parole se ne andò nella volta, e per uno uscio segreto, che vi era, se ne uscì egli, e appiattossi in luogo sicurissimo. (p. 2083)

Il motto non chiude più un racconto; la narrazione continua e cancella ogni efficacia al motto, ogni incidenza sulle circostanze. Il motto è bloccato, respinto.

La tematica dominante degli *Ecatommiti* è quella della difficile convivenza di sesso e amore; tra impulsi sessuali non controllabili e amore rasserenante sta la radice della carica che fa esplodere il conflitto tragico. Il mondo giraldiano è un mondo disperatamente alla ricerca di quiete e di serenità. La violenza vi è onnipresente.

La decina di novelle dell'introduzione, che fanno da premessa a tutta la raccolta, fissandone il clima e i temi, dovrebbe dimostrare che solo nel matrimonio è possibile trovare quiete corporale e serenità d'animo. Ma diversi racconti sparsi nella raccolta fanno vedere che anche le unioni salde, dove regna la fedeltà, non sono al riparo dai colpi inferti dalla fortuna o dall'umanità perversa. Di solito vengono ricordati o citati alcuni esempi di delitti efferati e raccapriccianti: il misero destino di Oronte e Orbecche, del

Moro e di Disdemona, hanno fissato nel pubblico una certa immagine dell'orrido e del tragico giraldiano.

Vorrei far vedere che il tema della violenza omicida non si manifesta in modo astratto e gratuito, ma con una preparazione lunga, talvolta complicata, in novelle che mescolano diversi livelli di narrazione, diversi ingredienti che prima del Nostro venivano tenuti separati. Riporterò per questo due riassunti, l'uno corrispondente alla rubrica originale, l'altro che ripercorre le azioni compiute dai personaggi, sperando di far percepire al lettore l'approccio peculiare della narrazione negli *Ecatommiti*.

> Una gentildonna Fiorentina ama uno di vil condizione, e si gode di lui: un servitore antico se ne avvede, e lo palesa al marito. Egli con astuto modo salva la donna, e fa rimanere l'accusatore scornato. Dopo alcun tempo, more l'adultero, e la donna similmente porta la pena dell'oltraggio fatto al marito. (III, 6, p. 1928)
>
> Firenze, al tempo di Lorenzo de' Medici, un nobilissimo gentiluomo, magistrato onorevole, ha una moglie bellissima che scansa tutte le proferte di amore ed ha riputazione di donna onestissima.
> Passando per strada un giovane «più tosto di bassa condizione che no», le posa gli occhi addosso, lei ricambia gli sguardi. Essa finge che il giovane sia innamorato di una loro serva, così può fissare il giovane impunemente, affacciata insieme al marito, e possono ridersi insieme del giovane, innamorato di una serva «pieghevole agli amori».
> Certe monache mandano cosucce alla donna, una parente sua è professa in quel monastero. Il giovane finge che ci sia qualche litigio tra il magistrato e un gentiluomo che la donna, per il tramite del convento, potrebbe appianare. Il giovane redige una lettera rivolta alla donna in una busta compilata dalla professa. La donna apre la lettera, finge che sia scritta dal giovane alla serva. Insieme con il marito, e la serva, redigono la risposta, divertendosi. Più tardi, per sedare il finto litigio, ha luogo l'incontro tra donna e giovane nel convento.
> Il giovane si reca all'appuntamento amoroso, nell'appartata loggia del giardino della donna, ritrovando una scala di fune necessaria per penetrare nella proprietà del magistrato. La donna vi si è recata fingendo di andarci per sue orazioni.
> Un vecchio servo li scorge, denuncia il fatto al marito. Il marito dà un'arma al servo e lo apposta ai piedi della scala. Ha pure preparato una scala di fune. Sorprende gli amanti. Si fa promettere dall'amante di non farsi più vedere e di non far motto. Così verifica anche l'uscita discreta dell'amante. La

moglie si riveste e finge di pregare. La troverà in questa postura il servo mandato a perlustrare casa e giardino.
Il marito licenzia il servitore, per ubriachezza, pregandolo di non farsi più vedere e di non far motto. Poco dopo muore l'amante facendo il bagno in Arno.
Il magistrato prepara una morte simile per sua moglie. Il primo di luglio vanno in contado ad una proprietà loro dove spesso si «recano a diporto». Il marito ha messo a biada una mula, senza acqua, per otto giorni. La moglie monta la mula, come al solito, lui il suo corsiero. Camminano lungo l'argine dell'Arno. C'è un palafreniere a servizio della moglie e della mula. Giunto ad un luogo dove l'argine è ripido, il marito restato indietro per un pretesto, cade volontariamente di cavallo; il cavallo imbizzarrisce, accorrono i servi e il palafreniere. La mula salta in acqua, la moglie affoga; la mula si ritrova salva sull'altra riva. Seguono esequie solenni.

Indipendentemente da ogni giudizio di valore, è degno di osservazione che questo testo mette in combinazione ingredienti tipici della novella giraldiana:

— un racconto articolato in due momenti: beffa fino a quando il marito scopre la tresca; finale tragico orchestrato dal marito
— un marito complice attivo e ignaro del proprio disonore
— un marito che ritarda sapientemente l'esplosione di collera omicida, e che la camuffa in incidente
— una rete di finte o finzioni: gli sguardi dell'innamorato sarebbero indirizzati alla serva-schermo; le lettere, alla cui elaborazione partecipa il marito, che fanno passare un messaggio amoroso finto e vero; le suore complici ignare, che contribuiscono a risolvere un falso litigio; le finte preghiere della moglie; loggia in giardino, luogo delle orazioni erotiche, e luogo dove la donna torna a fingere santità di vita sotto gli occhi del servitore; finte del marito: per bloccare l'azione del servo e evitare il disonore, per punire la moglie, ammazzandola, senza rischiare né disonore né punizione mortale.

Da rilevare la dilazione nella risposta del marito beffato. Non manca la passionalità: l'ira è ricacciata dentro provvisoriamente; è poi lungamente goduta in anticipo la punizione inflitta, proprio mentre è meglio preparata l'innocenza dell'assassino. È un esempio di esplosione omicida, sorta dal torbido della coscienza umana, manifestazione di un sadismo che subentra istantaneamente all'affetto più sincero. Onde sono inevitabili i colpi di scena che conducono alla tragedia.

La tragedia può anche scaturire dai colpi della sorte che, in IX, 3, ammazzano padre e figlio, provocando poi la morte della madre:

> Una gentildonna Salernitana ha uno suo figliuolo, del quale è amorevolissima. Egli inferma: la madre, credendo di dargli medicina, l'avvelena, e vinta dal dolore, si vuole uccidere. Le è ciò vietato. Esce la donna di sè, e finalmente forsennata se ne muore.

In questa successione di avvenimenti funebri, ci mette una mano quasi innocente la madre. Morto il padre due anni dopo la nascita del figlio, questo cresce fino a 12 anni quando una febbre pericolosa lo assale. La madre gli dà, di sua mano, ogni mattina «elettuarii, mescolati con acqua di endivia». Essa, che ha poco più di 30 anni, per conservarsi bella e senza rughe, pur intendendo restar fedele al marito, usa «acqua di sublimato». Dando una mattina il fiaschetto dell'acqua di sublimato alla serva perché la riponga, questa s'imbatte nel servo che era andato a cerca l'acqua d'endivia. La serva si ritrova con i due fiaschetti in mano e li scambia riponendoli in armadio. La mattina seguente, la madre somministra l'acqua sbagliata al figlio, che muore poco dopo. Gli elementi del dramma sembrano essere qui lo scambio delle bottigliette, la condanna indiretta alla civetteria femminile, la sciocchezza della serva (poi assolta in tribunale), la tentazione al suicidio della madre (il coltello nella sua guaina pende alla cintura — così anche in altre novelle). In secondo piano aleggia il ricordo di *Decameron* IV, 10 (confusione intorno a una «guastadetta», piena di liquido opiaceo, senza conseguenze tragiche). Questi riferimenti non esauriscono l'elenco delle cause di questo finale tragico. Una pista che risale più in alto va cercata in una fase anteriore, nella dichiarazione del padre agonizzante:

> Però, moglie mia cara, io rimetto questo figliuolo, nel quale mi tengo di devere, a non so che modo, rimaner vivo, ancora che l'ultima ora mi sia per chiuder in breve gli occhi, il rimetto, dico, tutto nelle tue mani, e sotto il tuo governo; e ti prego, per quella singolar benevolenza, colla quale siamo stati giunti insieme insino ad ora, che ove sino a questo giorno gli sei stata amorevolissima madre, ora tu gli voglia essere insieme e padre e madre. E poi che piace a Iddio, che io più teco non stia, voglio che quello amore, che tu avresti portato a me, se insino agli anni canuti fossi vivuto teco, tu il volti tutto a questo bambino, e in lui me ancora ami, come se teco vivessi; che portando questa speranza meco nell'altra vita, non mi è per esser punto grave la morte. (pp. 2134-5)

E questa pista è confermata nella risposta della madre:

> E vorrei volentieri che fosse piaciuto a Iddio, che ad un'ora istessa fosse finita con la tua la mia vita anco; ma, poi ch'egli altrimente ha deliberato, forse perché questo nostro figliuolo senza governo non rimanga, io non mi porterò meno amorevolmente con lui, che voglia l'amore materno che mi porti. Egli è vero, che più bisogno egli averebbe avuto di te che di me, per essere allevato e condotto alle virtù; ma, quanto in me sarà di ingegno e di diligenza, tanta ve ne porrò, perché tu non rimanghi ingannato della buona opinione che tu di me conceputa hai, e acciò che questo nostro bambino, nel quale veggo impressa la immagine tua, agguagli il tuo desiderio coll'essere virtuoso. Così potess'io, Marino, con qualche mio ingegno, o con lo spargere parte del sangue mio, impedire questa tua partita da me, come bene io amerò sempre te in questo comun figliuolo, ch'ora tu alla mia mano commesso hai, e commesso alla mia fede, la quale serberò non altrimente alle ossa tue, che a te vivo serbata io l'abbia. (p. 2135)

Una volta digerita la gravità dei discorsi (una costante del discorso diretto negli *Ecatommiti*, anche in circostanze meno drammatiche), bisogna vedere che la narrazione provoca un'implosione quando viene a mancare il caro figlio, su cui si concentrano tutti gli affetti — un po' come Lisabetta si smarrisce e muore quando i fratelli le tolgono il vaso di basilico. La novella è semplice, non offre spunti spettacolari, ma un solo colpo di scena, nella sostituzione delle ampolle, che precipita la catastrofe finale, attrice involontaria una madre devota al marito e al figlio.

Sono abbondanti i colpi di scena destinati a suscitare pietà e orrore. Un pathos ottenuto facilmente, un pathos addirittura granguignolesco, dicono i detrattori. Ma se ci ricordiamo dell'irrequietezza dell'animo umano, della sua impazienza, degli impulsi sfrenati, della difficoltà di mantenere un po' di stabilità e d'equilibrio, allora si potrà accordare e riconoscere qualche giustificazione alle mosse brusche dei personaggi giraldiani.

Nella novella quinta della prima deca, un veneziano, marito e padre, ammazza con due coltellate un riminese corteggiatore della moglie (la scena è stata preparata: malinconia della fedele moglie, ira dapprima controllata del marito, discorso sprezzante del mercante rivolto al marito). È bandito, e ricercato se compare sul territorio veneziano. Fa il soldato sul territorio ferrarese. Due compagni, fingendo di portarlo alle nozze di una sorella, lo arrestano: il suo arresto (e consegna ai signori veneziani) dovrebbe permettere, in iscambio la liberazione del loro padre, colpito

anche lui da bando (doppia trama, scambio: slittamenti cari al Giraldi). Il primo padre è liberato dal secondo.

Il nostro veneziano torna di nascosto a casa: intende costituirsi perché la famiglia non patisca più disagio economico (in seguito alla confisca degli averi, è stato regolarmente informato dalla moglie per via epistolare), e perché possa maritare sua figlia con la somma della taglia. Piangono, commossi.

Un capitano, incuriosito dal rumore dei pianti, picchia alla porta. Il figlio minore tira sulla corda che apre la porta. Entra il capitano che arresta il padre. (Poi lieto fine, anche economico, per tutti.)

Questo è un esempio di accumulo di colpi di scena quando uno solo potrebbe bastare. Anche in questo testo — che non è tra i più famosi dell'autore — ritroviamo ingredienti consueti (inserzione in un tessuto sociale preciso, violenza del marito dall'onore delicato, difficoltà finanziarie, fiducia mal riposta, dissimulazione dei due soldati, reazioni della moglie fedele, e il gesto dell'innocente fanciullo che potrebbe rovinare tutto). Il mondo è infido, la vita è un susseguirsi di sussulti. Pietà e orrore, orrore e pietà incalzano.

È stato dato qui sopra un esempio di peripezie allo stato quasi grezzo. Frequenti sono i casi in cui un'azione parallela, un mascheramento del reale si interpone creando uno spazio duplice, ambiguo, dove si smarrisce la vittima, la preda, almeno provvisoriamente. Sono per lo più tentativi illusori, ma dalle conseguenze tragiche, operati da chi vuol mascherare, piegare la realtà alle proprie mire, ai propri irrinunciabili scopi.

Il mondo è infido perché non ci si può fidare del prossimo. I servi portano tutti i peccati dell'umanità, per ovvie ragioni classiste. Sono spesso strumenti per cui può accadere la tragedia. Stanno lì per far deviare le cose dal corso normale:

> Alfonso Gravina manda un suo servitore, che gli conduca la moglie da Napoli in contado. Il malvagio, fingendo che il marito gli abbia commesso che l'uccida per strada, le promette la vita, s'ella gli vuol compiacere di sè. (X, 5, p. 2185)

Prima spia della deviazione: il verbo *fingere* (e il sostantivo *finzione, fizione*, l'avverbio *fintamente*) che sta alla radice dell'emergere del male e, quindi, delle disgrazie. Quattro occorrenze nella novella sopramenzionata:

> Cavalcando adunque ambidue, e del ritorno di Alfonso ragionando, si tolse il malvagio di via, fingendo di volerla condurre per strada più breve. (p. 2186)

> Aveva la misera inteso il nuovo amore del marito, che il servo, benchè fintamente, le aveva narrato. (p. 2186)

Tre anni dopo, ritrovando miracolosamente la moglie, da cui era rimasto separato:

> E se non che in questa casa ti ritrovo, la qual so che in questa città è di molta stima, ti farei vedere quanto vagliano queste tue menzogne, e queste tue finte lagrime nel mio cospetto. (p. 2188)

E dopo aver udito il racconto delle sventure della moglie:

> Alfonso a queste parole tutto sopra di sè si stette; e rivocandosi nell'animo la fede e l'amore che gli avea paruto di aver conosciuto per l'addietro nella moglie, gli parve che la donna simil cosa non gli avrebbe detta, se qualche cosa non ne fosse stata. Pure, fingendo di non ne creder nulla, disse... (p. 2188)

Le carte non si scoprono facilmente. Abbiamo capito a questo punto che l'interesse di tante novelle giraldiane, di solito giudicate macchinose, artificiosamente complesse, è che sono imbastite sulla determinazione di varie zone di 'realtà', e che il verbo *fingere* sta lì a farci percorrere diversi strati possibili che si propongono di sostituire il reale. Le trame, le azioni, i comportamenti, i gesti, i discorsi, le parole non hanno una funzione e un significato univoco. Ognuno individualmente cerca di fondare un territorio non contestato.

Nell'esempio citato poco prima (X, 5), il racconto in superficie propone un dramma familiare creato da un servo infido, una separazione dei coniugi, con agnizione e riunione finale, grazie ad un valoroso cavaliere. Commovente, patetico — scontato — dramma della fiducia tradita. Il servo, con la sua versione dei fatti, inganna il padrone, e la sua versione è verità. La donna, ingannata dal servo, crede un'altra versione del servo. La donna e il cavaliere salvatore non possono avere una visione dei fatti se non parziale. Una paziente ricostruzione distruggerà questi tre livelli illusori, dopo che il servo avrà esposto ancora una volta la sua versione. Ma ogni versione era verosimile. Il ristabilimento della verità non cancella nulla: la donna porta ancora i segni delle ferite riportate dall'assalto brutale del servo (assalto interrotto dall'intervento del cavaliere spagnolo); il servo porta ancora i segni delle ferite inflittegli dal cavaliere. La violenza imprime la tragedia nella carne, lasciandovi tracce indelebili; impossibile uscire indenni dagli scontri.

Così i motivi, di solito comici — nel senso tecnico e abituale — del doppio, del simile, del travestimento o della sostituzione sono trasformati in fenomeni tragici.

Anche laddove le conseguenze non sono mortali, l'evento inaspettato incide sulle esistenze. Lo si può nascondere nell'intimo della coscienza, se non ci sono tracce fisiche, ma non è cancellabile. Diamo un esempio 'comico' e un esempio tragico. La rubrica di I, 10 dice:

> Silla ama Silvia: ella lo sdegna. È maritata a Mario; e Silla, per piacevole accidente, in vece dello sposo, la prima notte con lei si giace, ed ella, credendolo lo sposo, se ne gode. Poscia avvedutasi dello inganno, come saggia, se ne sta cheta, e passa il rimanente della vita col marito onestissimamente. (p. 1848)

Avviene, durante quella movimentata notte matrimoniale, una doppia sostituzione di persona (caso non infrequente negli *Ecatommiti*). Le nozze si celebrano fuori Roma: una casa per la festa, una casa per gli sposi, a distanza dalla prima, in mezzo alle vigne. Mentre tutti ballano, Silla si nasconde sotto il letto, con il coltello «nudo», nella camera degli sposi, pieno di maltalento. La gentildonna padrona di casa che deve preparare la sposa e metterla a letto, introduce al suo posto una vecchia balia («più aitante che all'età sua non si conveniva»). La quale balia, quando giunge Mario, si mostra poco remissiva, e fugge via per le vigne, inseguita dallo sposo.

Allora la gentildonna introduce la sposa nel letto, e Silla sostituisce il marito e si gode Silvia. Sta per tornare il marito, l'amante si caccia sotto il letto.

> Il marito ricercandola egli per qual cagione si fosse da lui fuggita, non sapendo la giovane che dirsi, muta si stette, maravigliandosi di ciò ch'egli le raccontava.
> Mario, pensandosi che quel silenzio da vergogna procedesse, si mise a trastullarsi con lei; la quale avendo già apparato dallo amante quel che far si dee ne' primi assalti d'amore, gli diè vie maggior trastullo, che all'amante fatto non aveva. E così Silvia che si credeva devere essere quella notte con un marito, si ritrovò con due. (p. 1850)

Non c'è più scherzo né beffa. Ma abbiamo una tensione creata tra lo scherzo attuato e lo svolgersi parallelo degli avvenimenti, complicati. Un'intimità perturbata in un luogo appartato, in mezzo al labirinto della vigna, e il coltello dell'amante che è come

una violenza ancora non esplosa, in agguato. Naturalmente la relazione adultera non ha seguito. Ma le tracce della prima esperienza equivoca sono state subito registrate. Si era sull'orlo della tragedia, l'amante minacciava di eliminare il marito, pronto a far lo stesso con la sposa, e poi a soddisfare il suo desiderio (qui questa virtualità non va oltre la segnalazione; altrove, in V, 10, è descritta in tutte le sue macabre implicazioni).

La narratrice presenta così l'argomento della novella sesta della decima deca: «sottile insidia, usata da un giovane innamorato per godersi della amata donna».

Da Londra un padre si reca a Calais per maritare sua figlia, non volendola dare ad un suo innamorato. Dopo il matrimonio desiderato dal padre, l'innamorato raggiunge Calais. Cliente, poi amico del marito, tenta invano di piegare la donna sposata alle sue voglie. Durante carnevale, l'innamorato e un suo amico vanno insieme alle feste con vestito identico. Il marito, uomo d'affari poco festaiolo, prende in prestito il vestito dell'amico spasimante e va a ballare, e balla con la moglie e con altre donne. Il complice dell'innamorato provoca una rissa nella sala da ballo. L'innamorato, preso per marito, porta via la moglie in una sua casetta di piacere.

Dopo l'amore, lei gli tira giù la maschera. E non prolunga ulteriormente la relazione. Più tardi, l'amante effimero, con l'archibugio, tenta di ammazzare la donna; credendo di esserci riuscito, ricarica l'arma e si ammazza.

L'ostinazione dell'innamorato si accompagna con l'ossessione cupa di chi non sa rassegnarsi a controllare il duplice impulso sessuale e omicida.

Il racconto concentra nella scena culminante di seduzione diversi equivoci, da cui non si può uscire sereni, una volta contemplati tutti i risvolti dell'accaduto, successivamente:

— mascheramento autorizzato di carnevale
— marito, travestendosi, riveste abito ambiguo
— confusione stabilita quindi tra amante e marito
— l'amore viene fatto con la maschera (altro esempio: IX, 3; è la donna che porta la maschera per ingannare l'uomo)
— marito e amante si somigliano fino allo stesso impaccio nel parlare («però che l'uno e l'altro di loro era alquanto impedito della lingua»)
— la donna è contenta, anche se pensa di dar soddisfazione ad un marito eccitato perché ha ballato con altre donne:

> continuando Lippo lo scherzare colla donna, si mise a sollazzarsi con lei; e ancora ch'ella pensasse che desio d'altra, che di lei, gli facesse ciò fare, nondimeno, poscia che sopra lei si scaricavano le some, si rimaneva contenta di quanto si faceva (p. 2143).

Di nuovo l'ambiguità nel piacere amoroso, una perversione introdotta nel godimento di ambedue. La presa di coscienza si accompagna alla solita reazione violenta (omicida, come per esempio in IV, 4, quando la donna accoltella il servo che si è sostituito al padrone) o suicida (realizzato in V, 10, conclusione). Qui la donna tenta di afferrare un pugnale al capezzale (l'arma è sempre vicina al letto), ma viene bloccata.

Si dispiega un'acre insistenza sul gioco erotico, che non può svolgersi francamente nelle novelle giraldiane. L'inganno, il quiproquò, la perversione, l'ambiguità, si annidano nella zona più intima delle relazioni umane.

Gli esempi scelti non sono stati presi nei testi più decisamente tragici o macabri, proprio per tentare di descrivere dove lo scrittore si separa dai novellieri contemporanei, si veda il Lasca, o il Grazzini, si pensi alla tragedia di Romeo e Giulietta del Da Porto, ecc. Il passaggio dalla beffa alla tragedia, dalla quiete all'omicidio, al suicidio, l'insistenza erotica perversa, la violenza nella relazione amorosa, l'incertezza del vero, manipolato ulteriormente costituiscono la matassa di un mondo in disaccordo con sé, incapace di ritrovare l'armonia. I finali allegri, pacifici e felici, conservano il segno lasciato dalle passate tempeste, nonostante la liberazione di comodo data dal lieto fine.

La concatenazione degli avvenimenti, talvolta caotici, il ribaltamento subitaneo delle situazioni dalla felicità alla infelicità, e viceversa, obbediscono al quadro delineato nella *Poetica* aristotelica. I criteri tragici sono adatti a esprimere l'emergere irresistibile degli impulsi, suscitando, scossa dopo scossa, emozione e timore, e magari ribrezzo, in una tensione esasperata al massimo. Essi dinamizzano una materia novellistica tradizionale, uno sfondo entrato a contatto con la sensibilità inquieta del Giraldi. Ma la violenza, le peripezie, le finzioni, le sostituzioni, gli equivoci, rendono precario e provvisorio, nonostante le affermazioni di felicità (in caso di lieto fine), il raggiungimento dell'equilibrio ricercato.

Armand FRANCILLON.

NOTE

[1] Ettore Bonora in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Cecchi, N. Sapegno, vol. IV, *Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1979, p. 276.

[2] Bruno Porcelli, *La novella del Cinquecento*, Bari, Laterza (LIL 22), 1979, p. 87.

[3] Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame*, Firenze, Olschki, 1987, p. 41.

[4] Delmo Maestri, «Gli *Ecatommiti* del Giraldi Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione», in *Letteratura italiana*, XXIII, 1971, pp. 306-331. Marzia Pieri, «La strategia edificante degli *Ecatommiti*», in *Esperienze letterarie*, III, 1978, pp. 43-74.

[5] Se è chiaro che alle 100 novelle ripartite nelle 10 deche bisogna aggiungere le 10 novelle dell'introduzione narrate solo dagli uomini della brigata, il discorso è meno chiaro per i tre testi supplementari da integrare alle indiscutibili 110. Non si discute la qualifica di «novella» per il racconto dell'origine delle fontane genovesi alla fine della quinta deca. Qualche dubbio per le altre due narrazioni tradizionalmente incluse fra le novelle, invece, è doveroso. Una, alla conclusione della terza deca, è annunciata dal narratore come «non dispiegata» e «storpiata». Non c'è il tempo di dispiegarla perché le navi si stanno avvicinando al porto e difatti il racconto presenta zone schematiche, non compiute (che ricordano, per la posizione, da lontano, la mezza novella che accompagna l'apologia del *Decameron* in apertura della quarta giornata). Dubbi più seri per quel testo che Olsen chiama la 12a novella della V deca: mi sembra piuttosto un episodio moralistico che non una novella articolata. Peraltro, se si integra questo aneddoto, si potrebbe fare rientrare nel numero delle novelle un altro aneddoto presentato da Fabio all'inizio della 4a novella della VI deca, nella zona riservata al commento della novella precedente. Lo stesso avviene all'inizio di VIII, 9: lo statuto della novella in quanto genere non si presenta in modo del tutto univoco in Giraldi, ed è legittimo pensare anche all'incerta deca dei motti. Più vistosi restano gli apporti del Nostro alla tematica tradizionale della novella istituzionalmente accettata.

[6] Michel Olsen, *Les Transformations du triangle érotique*, København, Akademisk Forlag, 1976; Id., *Amore virtù e potere nella novellistica rinascimentale*, Napoli, Federico & Ardia, 1984.

[7] Guy Lebatteux, «La Crise de la *beffa* dans les *Diporti* et les *Ecatommiti*», in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 179-201.

A. F.