

*Novella e “dintorni” nel Seicento.
Osservazioni su alcuni testi
di Girolamo Brusoni*

di Maria Di Giovanna*

In una singolare operetta di Girolamo Brusoni che si inserisce nel filone dei “ragguagli di Parnaso” ma assume la forma di un onirico viaggio nel «Mondo de’ Morti» – il titolo è appunto *I sogni di Parnaso* – il defunto scrittore e “martire” Ferrante Pallavicino, che vi compare come personaggio, formula un giudizio: «Veramente, disse Ferrante, il nostro secolo è il secolo delle favole, e de’ Romanzi, de’ Gazzettanti, e de’ Novellisti»¹. È un’affermazione che va vista in rapporto alla visione di una decadenza viceversa della lirica (per un formalismo impazzito, per una ricerca esasperata – direbbe Brusoni – di «spiritelli» e «arguzie»)² e, in quello specifico contesto, anche della storiografia: «Peggio forse della Poesia stassi a’ nostri giorni l’Istoria»³ aveva precedentemente affermato un’altra nota figura, Agostino Mascardi, pure abitante di quel funereo luogo. Quelli indicati invece – senza gerarchie – da Ferrante personaggio sarebbero dunque i versanti letterari nei quali, con i migliori esiti, si manifesterebbe l’estro inventivo più autentico e più rispondente allo spirito dei tempi.

Viceversa, nel recupero tardivo della narrativa barocca che la nostra critica novecentesca ha operato a partire dagli anni Sessanta, la novellistica spesso è stata, inizialmente, talora in un cono d’ombra talora discriminata da un impegno ermeneutico che ha percepito soprattutto il romanzo come il “nuovo”, l’espressione piena del gusto e della vi-

* Università degli Studi di Palermo.

¹ G. Brusoni, *I sogni di Parnaso*, s.l. [ma Venezia] e s.d., p. 97.

² *Ibid.* Quei giudizi sui vizi che «hanno ridotta la Poesia Italiana alla Decrepitità» (*ibid.*) sono pronunziati da Filiterno, autobiografico protagonista e narratore in prima persona. Filiterno è nome ricorrente in varie opere brusoniane.

³ *Ibid.*

sione del mondo di quel secolo. È stato operante un *topos* critico che postulava una stanchezza di quel genere nel secolo decimo settimo, per un esaurimento di una illustre tradizione non compensato – secondo quell’ottica – da validi e incisivi salti creativi verso nuove direzioni. Non a caso nella nota antologia ricciardiana *Trattatisti e narratori del Seicento* (1960) del Raimondi, che presentando tra l’altro tre importanti romanzieri (Marini, Brusoni, Frugoni) «è a monte della concreta riscoperta del romanzo secentesco»⁴, non c’è spazio per la novella. Echezion fatta per l’opera del Basile, che però – come è noto – è in una posizione di confine. E lo stesso Getto, che con un importante intervento dà particolarmente impulso a una serie di più moderni studi sulla novella del Seicento, circoscrivendo la visione della «povertà con cui si esauriva un genere»⁵ all’area toscana, e individuando, in quella che comunque gli appare una nuova concezione del racconto, le frequenze e le costanti, o viceversa le oscillazioni e dunque il presunto distribuirsi dei testi attorno a due poli discordanti («puro scheletro narrativo» o «gratuita ornamentazione», insomma «accumulo di fatti» o «accumulo di parole»), lo stesso Getto, dicevamo, sentiva la necessità di chiudere il suo saggio con un giudizio riduttivo: «[...] mancava alla novella un artista veramente dotato, quell’artista che la tripudiante germinazione della fiaba doveva invece trovare in Giambattista Basile»⁶.

Quel *topos* critico è stato poi nel tempo smussato, ridimensionato e anche accantonato, salvo a ricomparire di tanto in tanto, legandosi talora a immagini un po’ vampiresche del romanzo che assorbirebbe i succhi più moderni della propensione narrativa barocca, sottraendoli al campo della novella, dei cui ultimi sviluppi tardo-rinascimentali comunque si alimenterebbe⁷. Ed anche Capucci, che pur respinge – in un intervento più recente di altri suoi pur fondamentali lavori sulla

⁴ A. N. Mancini, *Romanzi del Seicento: retrospettiva e prospettive*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1977, vol. IV, p. 276.

⁵ G. Getto, *La novella*, in Id., *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, p. 351.

⁶ Ibidem, p. 378.

⁷ Si ricordi, ad esempio, un certo inquadramento storiografico di Asor Rosa: «la novella tramonta per conto suo, come spossata dall’incapacità, o forse dall’impossibilità di versare in quello stampo venerando nuovi contenuti; [...] Naturalmente, questa affermazione non è da prendere alla lettera, ma piuttosto in relazione all’impetuoso affermarsi del nuovo genere, il “romanzo” (A. Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Einaudi, Torino 1984, p. 716 e nota 2).

narrativa secentesca – deterministici rapporti tra romanzo e novella⁸, attribuisce comunque una marcia in più al romanzo:

Chi affrontò il romanzo si concesse a una sfida che in ogni caso dovette essere sentita come intellettualmente vitale, quando anche l'esito fosse inadeguato. Per tutto il secolo invece la novella mostrò di aver poco fiato e la storia del genere nel corso del Seicento è la storia di una forma che si avvia a progressiva estinzione espressiva. [...] Novella e romanzo procedettero affiancati, ma con possibilità diverse; e al romanzo toccarono maggiori *chances*⁹.

In anni recenti, ricognizioni d'ambito generale o rivolte a singoli testi – pensiamo agli studi di Conrieri¹⁰, Marini¹¹, Ragone¹² e altri – hanno però mostrato un interesse crescente per la novella secentesca, spesso in una prospettiva mirata a riconoscere i tratti fondanti di un primo tempo della modernità. La trasformazione del genere, verificata in un ventaglio morfologico apparso sempre più ampio, maggiormente ha rivelato il suo significato simbolico e sociale, rinviando non solo a un diverso sguardo sul mondo (che appare molteplice, caotico, difficile da decifrare), ma al rinnovato contesto in cui operano gli scrittori; e la novella – soprattutto nell'area veneta – è sembrata prestarsi non meno del romanzo a quei circuiti del mercato librario dai tratti proto-moderni. Nel quadro dei nuovi meccanismi produttivi, a una intesa con i fruitori, a una scommessa di orientarne il gusto, gli autori – e le isti-

⁸ «Si è considerata talvolta la narrativa del Seicento come se il romanzo nascesse quando muore la novella: la cosa naturalmente è falsa» (M. Capucci, *La narrativa del Seicento italiano*, in AA.VV., *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno Internazionale, Lecce, 23-26 ottobre 2000, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, 2002, p. 255).

⁹ Ivi, pp. 254-5.

¹⁰ Cfr. D. Conrieri, *Introduzione a Il Seicento e il Settecento*, in *Novelle italiane. Il Cinquecento. Il Seicento. Il Settecento*, a cura di M. Ciccuto e D. Conrieri, Garzanti, Milano 1994², pp. XXVII-LVIII; Id., *Fortuna della novella del Seicento*, in AA.VV., *La novella barocca, con un repertorio bibliografico*, a cura di L. Spera, Liguori, Napoli 2001, pp. 1-63.

¹¹ Cfr. Q. Marini, *La prosa narrativa*, in *Storia della Letteratura*, diretta da E. Malato, vol. v, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Salerno Editrice, Roma 1997, pp. 989-1056.

¹² Di Ragone si veda, oltre al saggio *Le maschere dell'interprete. Percorsi della novella* (in AA.VV., *La novella, la voce, il libro. Dal "cantare" trecentesco alla penna narratrice barocca*, Liguori, Napoli 1996, pp. 137-201), un ampio lavoro critico condotto in collaborazione con una studiosa: D. Capaldi, G. Ragone, *La novella barocca: un percorso europeo*, in AA.VV., *La novella barocca*, cit., pp. 65-237.

tuzioni culturali cui essi spesso si collegano¹³ – adeguano i loro progetti, le loro strategie (pensiamo soprattutto all’Accademia degli Incogniti)¹⁴.

In questa sede, prendendo l’avvio da due novelle di Brusoni, intendiamo presentare intanto un esempio di inventività barocca, riflettendo poi – anche per sollecitazione di altri suoi testi – su alcune vie seguite dalla narrativa secentesca, e successivamente ritagliheremo un percorso di indagine sulle tracce dell’infiltrazione della forma-novella all’interno di più ampie strutture, in opere che rientrano in altra più o meno definita tipologia di genere. E questa deviazione sembra opportuna per un secolo nel quale ci si compiace delle più estrose modalità di contaminazione, e in particolare si estremizza quell’attitudine all’inclusività che già le pratiche narrative della tradizione contemplavano. I due testi di cui si diceva sono le due novelle d’esordio di uno scrittore che, in veste di romanziere, aveva già raggiunto un rilevante successo nel 1639 con *Della fuggitiva*. I due racconti, intitolati rispettivamente *Gli amori tragici* e *Gli inganni della chitarra*, compaiono per la prima volta nel 1641 all’interno di un’opera composita quale *Gli aborti dell’occasione*, poi vengono offerti – insieme ad altri tre testi – quale contributo a quell’ambiziosa raccolta collettiva, *Le cento novelle amorose dei Signori Accademici Incogniti*¹⁵, che impegnò la cerchia del Loredano in un progetto, come è noto, emulativo nei riguardi del modello boccacciano, e infine confluiscono nel *corpus* novellistico, cui il Brusoni nell’edizione accresciuta del 1663 diede un titolo definitivo, *Le curiosissime novelle amorose*¹⁶.

¹³ «Lo stesso *identikit* dello scrittore varia: è sempre meno un individuo isolato nella sua personale ricerca artistica e sempre più un personaggio pubblico, spesso politicamente esposto, e comunque quasi sempre collegato a un gruppo, a un’élite intellettuale e sociale, a un’“accademia” (è questo l’*habitat* specifico del letterato seicentesco), e ha bisogno di sentire la sua scrittura non più solamente nel sicuro solco di una tradizione letteraria, quanto piuttosto dentro un nucleo d’intellettuali viventi, di penne scriventi, e scriventi magari con un progetto comune, come in un grande gioco di società in cui corrispondenze, riscontri, ricambi, rispecchiamenti, e ogni altro artificio della “macchina” scrittoria barocca diventano persino preminenti sull’ispirazione personale» (Marini, *La prosa narrativa*, cit., pp. 990-1).

¹⁴ «Gli Incogniti [...] non si limitano a coltivare i circuiti di produzione già avviati all’estero, ma puntano a fare tendenza, a sollecitare periodicamente il mercato editoriale con il lancio di nuovi prodotti» (Cataldi, Ragone, *La novella barocca: un percorso europeo*, cit., pp. 148-9).

¹⁵ La raccolta novellistica degli Incogniti compare in edizione definitiva nel 1651, dopo una lunga gestazione: cfr. Conrieri, *Introduzione*, cit., pp. xxvii-xxxii.

¹⁶ *Le curiosissime Novelle amorose del cav. Brusoni. Libri quattro. Con nuova aggiunta*, In Venetia, Appresso Stefano Curti, MDCLXIII. La prima edizione (*Delle*

Gli amori tragici apre la suddetta raccolta brusoniana non solo per la priorità cronologica ma perché evidentemente sembra bene esemplificare agli occhi dell'autore la categoria del “curiosissimo” e magari il senso strategico della complessiva operazione novellistica.

In questo testo lo scrittore amplia virtuosisticamente il repertorio di un tema che nell'idrografia novellistica è tradizionalmente uno dei corsi d'acqua dalla portata più costante e imponente: gli amori destinati a infelice, luttuosa fine. Ma, se nelle strutture portanti di questa novella brusoniana si rintracciano certi abituali meccanismi narrativi, che scaturiscono dalla costrittività dell'istituzione familiare e dalla presenza di un antagonista (il giovinetto, Ascanio, che il padre della protagonista vede come adeguato futuro marito di lei), la situazione proposta consente all'autore di puntare allo scarto: si tratta, cioè, di un amore infantile, che lega con trasporto profondissimo due esseri, Anselmo e Laureta, sin dalla prima fase della vita, resistendo a ogni contraria contingenza e decisione degli adulti fino all'epilogo tragico. L'urgenza del Brusoni di definire la propria identità di scrittore impegnato a incrementare il repertorio della tradizione, all'insegna dell'inatteso, dell'intentato cari al gusto barocco, fa sì che, esaurita rapidamente l'indicazione del luogo e dell'estrazione sociale dei protagonisti («Nella gentile Città di Napoli nacquero al Mondo in un medesimo giorno Anselmo, e Laureta, ambedue di famiglia nobile, e antica»)¹⁷, l'attacco presenti subito quel sorprendente innamoramento¹⁸:

Cresciuti all'infanzia toccò loro in sorte per la vicinanza delle case paterne una medesima Scuola, nella quale non so quale imparassero con maggior prestezza, o l'Alfabeto puerile, che loro insegnava la Maestra, o pure quella Filosofia che instilla Amore negli animi grandi. Appena incontratisi i due fanciulletti con gli sguardi innocenti, immobilirono in riguardarsi, quasi che quell'Anime semplificate si fossero altrove riconosciute, e allora con reciprochi trapassi volessero ripigliare le conoscenze passate. Insomma per la via di quegli sguardi purissimi entrò ne i loro teneri cuori Amore, onde con precipitosa felicità prima si conobbero Amanti, che potessero capire, che cosa si fosse Amore.

Graziosa cosa era veramente a vedere due pargoletti, che appena sapevan proferire i dolci nomi di Babbo, e Mamma, sapessero comunicare l'un l'al-

novelle amorose. Libri quattro, In Venetia, Appresso Andrea Giuliani), è pubblicata nel 1655.

¹⁷ G. Brusoni, *Gli amori tragici. Novella prima* [del Libro I], in *Le curiosissime Novelle amorose*, cit., p. 1.

¹⁸ Certamente, rispetto al primo incontro di Dante e Beatrice all'inizio della *Vita Nova*, un altro universo ideologico e morale si rivela in questo scorciò iniziale della novella brusoniana.

tro i propri affetti; e che in una età, in cui non può fermarsi pensiero alcuno, si stassero sempre fissi in pensare all'oggetto amato, in guisa che, dove gli altri fanciulli si fuggono a lor potere dalla Scuola, eglino per solamente vedersi precipitassero la partenza da Casa per andare alla Scuola; e che in quegli anni, che gli altri tengono appena ingegno per apprendere il favellare, elli tenessero giudicio per contemplar lungamente le amate bellezze, e dar sentenza qual parte di loro con maggior forza incatenasse il suo cuore¹⁹.

Nel suddetto brano relativo ai verdissimi anni dei due protagonisti, si noti intanto come tale esclusiva passione, caratterizzata da altissimo e intenso sentire, includa anche una istintiva attrazione di ciascuno dei due per il corpo dell'altro («contemplar lungamente le amate bellezze, e dar sentenza qual parte di loro con maggior forza incatenasse il suo cuore»); attrazione ribadita da un più stretto contatto fisico – nei limiti consentiti dall'età – quando i due, «Finalmente pervenuti al decimo degli anni loro»²⁰, si baciano a suggello di una specie di matrimonio segreto che dovrebbe rafforzare, nelle loro intenzioni, la volontà di respingere certi progetti della famiglia che sancirebbero la loro definitiva separazione (la forza eversiva della passione si afferma, dunque, anche nell'infanzia)²¹. Un secondo, ancor più travolgente bacio, in un ennesimo rincontrarsi, nonostante gli impedimenti e le traversie, «allora appunto, che incominciava il corso del quindicesimo de' [...] begli anni»²², coincide con il momento della morte; momento confezionato per chiudere il testo con un effetto sorprendente, poiché è la forte emozione del ritrovarsi a stroncare i due contemporaneamente (anche se la giovinetta è ferita, perché coinvolta in uno scontro armato).

Intanto concordiamo con Conrieri che in questa novella ha avvertito lo «sforzo programmatico della ricerca di avvenimenti curiosi ed eccezionali»²³ e ha ricondotto anche l'«alternanza di realismo e di irrealismo, di minuta concretezza [...] e di assoluta arbitrarietà»²⁴ al

¹⁹ Brusoni, *Gli amori tragici*, cit., pp. 1-2.

²⁰ Ivi, p. 4.

²¹ «Qui Anselmo tutto brillante d'allegrezza senza altro dire trattosi l'anello e postolo in dito a Laureta soggiunse, che per quanto poteva e sapeva con esso la sposava. E qui abbracciatala, incontrato dalla Fanciulla altresì, stabilirono con uno spiritoso bacio il loro patto amoroso» (ivi, p. 5, corsivo nostro).

²² Ivi, p. 9. Il passo si riferisce a Laureta (ma i due innamorati sono nati lo stesso giorno).

²³ D. Conrieri, nota introduttiva a *Gli amori tragici*, in *Novelle italiane*, cit., p. 655.

²⁴ *Ibid.*

«tentativo di sperimentare, per deliberata scelta, una originale e stupefacente commistione»²⁵.

A una forte sollecitazione del lettore potrebbe forse tendere – nel passo iniziale già richiamato – anche una sfumata espressione che lascia il dubbio che si innesti una segreta allusione alla metempsicosi («quasi che quell’Anime semplicette si fossero altrove riconosciute, e allora con reciprochi trapassi volessero ripigliare le conoscenze passate»). Potrebbe solo essere una frase fatta, un modo di dire, ma potrebbe essere un passaggio cifrato che riporterebbe al piacere dei libertini “incogniti” di sfiorare teorie eterodosse, senza che il loro relativismo ne abbracci sostanzialmente qualcuna, ma per un gusto provocatorio che sa poi ben cautelarsi²⁶.

L’eccezionalità della vicenda comunque non impedisce che essa sia sfruttata per una polemica, affidata alla voce narrante, contro lo strapotere dei padri che conculcano il diritto dei figli alle libere scelte²⁷. Ma soprattutto, al di là del risuonare insistito del tasto della straordinarietà di quel caso, che sul piano linguistico trova il suo culmine nel sintagma «nuovi mostri d’Amore»²⁸ riferito ai due protagonisti, al di là insomma della volontà di stupire, in obbedienza a una poetica della meraviglia, lo sdoganamento della passione infantile, acquisita ai territori della narrabilità, si lega vagamente anche a quella curiosità indirizzata alle manifestazioni molteplici del “naturale” che si fa strada nel Seicento. E si intravede un barlume di una diversa concezione della vita umana che successivamente porterà, anche in letteratura, alla valorizzazione della prima stagione dell’esistenza, precedentemente tralasciata perché vista come età improduttiva, età imperfetta.

Benché forzata verso l’esito “mostruoso” e insieme costretta in uno stampo che prevede topici passaggi (quali i ripetuti impedimenti) e l’intensificazione drammatica dell’epilogo, l’attenzione alle dinamiche affettive e pulsionali dell’infanzia non è riportabile forse solo alla

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Più apertamente il motivo della trasmigrazione delle anime è utilizzato in note opere letterarie, in quella cerchia: pensiamo al Pona che lo utilizza per il disegno complessivo de *La lucerna* o al Pallavicino che se ne serve quale spunto satirico in una delle lettere del *Corriere svaligiano*.

²⁷ «[...] come è costume di molti sciocchi Padri, che allora si stimano da qualche cosa, che tiranneggiano quella libera volontà de’ propri figli, che vien loro lasciata illesa dallo stesso Dio» (Brusoni, *Gli amori tragici*, cit., pp. 8-9). Ha il sapore del conformismo (che i libertini veneziani spesso ricercano per atteggiamento nicodemico) il richiamo al libero arbitrio concesso da Dio.

²⁸ Ivi, p. 2.

volontà di incrementare il catalogo degli amori tragici. Lo fa pensare la ricorrenza del motivo dell'amore infantile – peraltro con tessere coincidenti – anche in altre opere brusoniane²⁹, soprattutto *Lo scherzo di fortuna* (1641) e *La Orestilla* (1652), che peraltro l'autore con vari segnali riporta a una operazione di autorappresentazione che aggancia anche gli anni infantili. Ne *Gli amori tragici* non emergono indizi di una genesi autobiografica; e solo le somiglianze con certi materiali tematici delle due suddette opere potrebbero far pensare che nella novella lo scrittore polesano abbia proiettato su un piano sublime e tragico un grumo di sue private e lontanissime esperienze.

Ben più anticipatore di futuri svolgimenti letterari è – anche su questo terreno – il romanzo *La Orestilla*, dove si avvia in modi appunto più moderni una esplorazione dell'interiorità infantile e adolescenziale, dove ampio spazio è concesso a uno spaccato di vita familiare in cui il protagonista bambino è colto nella dinamica delle sue relazioni interpersonali. L'infanzia è, infatti, il terreno cui approda la *quête* del principale personaggio maschile Filiterno, volta a rintracciare l'origine profonda e lontana della sua conflittualità interiore, la scissione cioè tra la sfera della razionalità, delle idee e quella dell'istintività, dell'imma-ginario, dal momento che, nonostante l'aperto profilo intellettuale dai tratti libertini³⁰ e dunque la professione di spregiudicati orientamenti riguardo alla libertà erotica, un tabù radicato lo impaccia provocandogli una repulsione per il corpo femminile e dunque l'impossibilità di qualsiasi pratica sessuale³¹. In un recupero memoriale operato da

²⁹ «Il mitema essenziale [...], il nucleo costitutivo di molti testi brusoniani contiene una vicenda elementare: due bambini, maschio e femmina, si amano, si sono sempre amati, si ameranno sempre; lei è di poco più grande di lui; vengono separati [...] ; si ritrovano, si riconoscono, si riamano; lei muore poco dopo; lui resterà fedele alla sua memoria tutta la vita» (F. P. Franchi, «Dietro una siepe di bosso»: un'autobiografia trasposta..., in AA.VV., *Girolamo Brusoni. Avventure di penna e di vita nel Seicento veneto*, Atti del Convegno, Rovigo, 13-14 novembre 1999, a cura di G. Benzonì, Minelliana, Rovigo 2001, p. 30). Rispetto a questo schema che si ripete in varie opere brusoniane, ne *Gli amori tragici* alcuni particolari divergono (l'età, identica nei due bambini; la morte di entrambi), ma ciò che conta è soprattutto la passione assoluta che lega i due innamorati, caratterizzati da tenerissima età.

³⁰ L'evanescente ambientazione nell'antica Grecia non impedisce, infatti, che si rispecchino nell'*Orestilla* costumi e orientamenti culturali dell'ambiente veneziano contemporaneo.

³¹ Per una trattazione sulle molte novità che emergono dal singolare testo, ci sia consentito rinviare a M. Di Giovanna, *Giano bifronte nello specchio del presente. Tracciati autobiografici e progetto di nuovo romanzo ne "La Orestilla" di Girolamo Brusoni*, Palumbo, Palermo 2003.

Filiterno durante una conversazione con gli amici più stretti, oltre al ricordo di uno sfortunato amore nato nell'infanzia, è richiamato il suo trasporto affettivo-pulsionale per la madre, complicato dalla sessuofobia di lei. In pagine che smentiscono – almeno per il Brusoni – il tradizionale giudizio critico su una presunta disattenzione dei romanzi barocchi italiani per le profondità dell'animo, è enfatizzato tra l'altro anche il lontano episodio che ha traumaticamente reso il corpo materno oggetto vietato e dunque ha fissato nella psiche di Filiterno un imperativo a non replicare la colpa. L'austera genitrice, infatti, aveva rimproverato il figlio, ancora fanciullo, che l'aveva baciato sul volto, connotando negativamente con le sue severe parole quel gesto, cariandolo così di un senso incestuoso:

Non averei però mai creduto, che dovreste avere tanto ardimento di baciare il mio volto infino a che io son viva. Io v'aveva abbracciato per tenerezza d'affetto e voleva darvi un bacio in fronte: ma poiché la mia languidezza m'ha messa nelle vostre mani, vi prego a perdonarmi questo errore, e Voi guardatevi in avvenire dal prendervi mai più tanta licenza. Basterà, che mi baciate una volta come sarò morta³².

Ma nell'*Orestilla* quel viaggio nella memoria verso gli anni più verdi, compiuto dal protagonista, salva in chiave seria pure dettagli apparentemente secondari ed episodi che richiamano la normalità della vita familiare e insieme hanno il carattere di una irripetibilità a cui però è dato valore. E così, tra questi luoghi testuali, talora caratterizzati da particolare freschezza narrativa, troviamo l'immagine, rievocata sempre da Filiterno, di lui bambino che dà forma di giuoco al suo desiderio di sfiorare i lunghi capelli della madre³³. E, ancora, ricordiamo un altro frammento memoriale, ovvero, l'assunzione del ruolo di “difensore della madre” da parte del protagonista adolescente, durante una scena di gelosia tra i suoi genitori a causa di una bella giovane, al servizio nella loro casa³⁴.

³² G. Brusoni, *La Orestilla*, In Venetia, Appresso li Guerigli, MDCLII, p. 418.

³³ «E non affaticava punto le serve nel culto della sua Persona, bastandole di comporre con una treccia casuale gli errori de' suoi naturali e lunghissimi capelli; e sovente ancora quando era sola fra le sue donne, e poteva farlo senza singolarità, se gli lasciava affatto in abbandono. Onde Io che fin dalle fasce fui bell'umore, vedendola starsi scarmigliata, o lavorando, o leggendo: faceva patto con le sue Damigelle se m'avessero saputo trovare, di donar loro qualche cosa, e correva con bizzarria fanciulesca a nascondermi sotto i suoi capelli, che ben mi coprivano tutto» (ivi, p. 405, corsivo nostro).

³⁴ «Cresciuto poi a quegli anni, che mi davano meglio a conoscere il merito

Il sapore di modernità si percepisce ancor più se si considera la concentrica emissione di segni – in tempi e opere diverse – con cui il Brusoni si compiace di riportare al proprio vissuto quel complicato caso di grovigli interiori (effetti perniciosi di un’educazione familiare castrante) e il lento processo di maturazione, rilevati in un soggetto giovane e per altri aspetti vivace e dotato intellettualmente³⁵.

Ora, almeno limitatamente al Brusoni³⁶, e in particolare – come si è visto – alle variazioni sul tema dell’infanzia nelle sue opere, si dovrebbe in fondo riconoscere che il giudizio di Capucci regge: al confronto della novella, il romanzo fa di più, si protende maggiormente verso future stagioni letterarie. In quelle pagine dell’*Orestilla* sentiamo che è toccata la soglia (o una delle soglie) della modernità, anche se ne *Gli amori tragici* la novità comunque si percepisce, ma l’aspetto più vitale di essa – la scoperta di una dimensione inedita dell’esistenza (l’affettività, la pulsionalità nella prima età dell’uomo) – è soffocato dai tratti più vistosi della sperimentazione barocca.

È peraltro verificabile come, nella raccolta novellistica del Brusoni, la poetica del “curiosissimo” sia ampiamente operante non solo ne *Gli amori tragici*, ma anche in altri testi: l’estro inventivo dell’autore

d’una Madre delle qualità di Lucrezia, essendo ella entrata pure in gelosia, ma con qualche apparente ragione d’un’altra bellissima Damigella, perché mio Padre, rinegando quella volta (che fu l’ultima, e la prima, ch’egli in sua vita facesse tanto) la bontà della sua natura, ne la riprese con qualche asprezza di parole, ond’ella, che non era avezza a somiglianti trapassi se ne afflisce a pericolo d’infermarne: Io, che non voleva vedere, né a torto, né a ragione mia Madre afflitta, trattai le sue ragioni in maniera, che mio Padre, oltre all’avermi per sua cortesia fatto conoscere, che non fosse punto di male in quella sua pratica, mi permise di levarglie da gli occhj con mandarla insieme col Marito in una mia Casa, dove ancora si vive. Ed allora innanzi quando s’accorgeva, ch’ella avessi qualche ombra di lui, le diceva scherzando: Signora, levatevi i sospetti dall’animo e state allegramente, che Filiterno vi vuol troppo bene per lasciarvi far torto. E Io non voglio attaccar lite con lui perché è troppo risoluto. In somma a poco a poco divenni l’unico suo Consolatore in questa materia» (ivi, p. 431).

³⁵ Per tutti questi aspetti, rinviamo ancora al nostro *Giano bifronte*, cit.

³⁶ La cautela ci impone di evitare automatiche estensioni del giudizio. È vero che la progettualità e la concreta sperimentazione del Brusoni romanziere, almeno nelle opere maggiori (*La Orestilla* e la trilogia), come peraltro è riconosciuto dalla critica, si indirizzano verso inedite forme narrative che in qualche modo preannunciano futuri svolgimenti della storia di quel genere letterario; ma la sua figura, pur fruendo anche dei modelli romanzeschi del tempo, sembra per certi versi occupare uno spazio a parte.

frequentemente si indirizza verso il caso estremo, sorprendente, naturalmente in formule adeguate agli orizzonti mentali dell'età barocca (e dunque diverse rispetto alle interpretazioni dell'inaudito, o più modestamente dell'inatteso, offerte da altri modelli in altre epoche). Pensiamo, ad esempio, a *Gli amanti sepolti vivi*, dove l'orribile punizione richiamata dal titolo è narrata con un'insistenza sulla qualità "teatrale"³⁷ di ciò che si è apparecchiato (non solo ricorre ossessivamente il termine «spettacolo»³⁸; ma anche altre voci del lessico del teatro si evidenziano: «volle essere ella medesima spettatrice di così funesta e dolorosa *Tragedia*»³⁹; «i raggi del Sole, che illuminavano quella funestissima *scena*»⁴⁰). Ma ricordiamo particolarmente *La costanza materna*, dove l'eccesso sorprendente è rilanciato più volte secondo una *climax*: prima è impresso un tocco di crudele stranezza alla presentazione delle modalità dell'uccisione di due amanti, trapassati – per mano del marito tradito – «da una parte all'altra con la medesima spada»⁴¹, e dunque «con un sol colpo»⁴², mentre nel letto dormivano «insieme strettamente abbracciati»⁴³; poi l'esposizione degli «sventurati cadaveri ad una finestra»⁴⁴, per feroce iniziativa dell'uxoricida, si offre come teatro dell'orrore: «Nel seguente mattino *inorridirono* i vicini Abitanti alla veduta dello *spettacolo atroce* offerto loro da quel-

³⁷ Appare superfluo ricordare quanto riportino a una *forma mentis* tipicamente barocca sia certo immaginario sadico sia la rappresentazione del mondo *sub specie theatri*. Ad ogni modo, tanto per scegliere un esempio tra i tanti possibili, ricordiamo un titolo che li racchiude entrambi: *L'Amphithéâtre sanglant* (1630) di Jean Pierre Camus, «raccolta di *tragiques* nere e spaventevoli» (Capaldi, Ragone, *La novella barocca: un percorso europeo*, cit., p. 120).

³⁸ «[...] tutta la Città concorsa a così miserando spettacolo» (G. Brusoni, *Gli amanti sepolti vivi. Novella quarta* [del Libro II], in *Le curiosissime Novelle amorose*, cit., p. 89); «Ribombarono allora per gli orrori dell'ampia foresta i gridi dolorosissimi de' Popoli circostanti sviscerati da così crudo e inaspettato spettacolo» (ivi, p. 91); «il Cielo funestato dallo spettacolo atroce» (*ibid.*). Ma il termine è anche utilizzato dalla voce narrante a commento della situazione dei due amanti scoperti mentre «si giacevano strettamente insieme abbracciati» (ivi, p. 88): «Spettacolo più degno veramente di compassione, che di castigo» (*ibid.*).

³⁹ Ivi, p. 89, corsivi nostri.

⁴⁰ Ivi, pp. 88-9, corsivi nostri.

⁴¹ G. Brusoni, *La costanza materna. Novella prima* [del Libro II], in *Le curiosissime Novelle amorose*, cit., p. 63.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

la infesta finestra»⁴⁵; infine, in un crescendo dell'anomalia spiazzante, dell'impensabile dismisura, la madre di uno dei due amanti assassinati, per una disumana fedeltà ad astratti valori morali, si rifiuta di riconoscere l'identità reale del figlio, perché questa è macchiata da una colpa amorosa (ai suoi occhi immensamente disdicevole), e – negando la di lui morte – si esime dall'offrire al defunto un tributo di dolore. E il finalino grafico visivamente vuole evidenziare la straordinarietà, l'unicità di quel caso, di quel sentire (concorre a questo effetto il contrasto con la partecipazione accorata di un subalterno, il «Maggiordomo Maggiore», all'evento luttuoso):

[...] Conosciuto poscia il Cadavere del Principe, corsero immanente a funestare con questa dura novella l'animo della Madre diversi Messaggieri importuni. Ma la Principessa dotata d'un animo eroico, benché avesse amato, quanto amar possa Madre un Figlio unico, il Principe: *cancellata nondimeno con la considerazione del presente suo fallo dal cuore l'antica affezione* portata alle sue virtù; piacevolmente rispose, che il Principe suo Figlio non era altramente stato ucciso. A che avendo replicato con molti singhiozzi Antarride suo Maggiordomo Maggiore, che pur troppo il Principe Euristeo suo Figlio

era l'ucciso rispose con magnanimo
gesto la Principessa. Non può es-
sere certamente mio Figlio
colui, che ha fatto cono-
scere al Mondo
con la sua
mor-
te d'aver mancato vivendo
al debito di mio
Figlio⁴⁶.

Tuttavia nella raccolta di novelle del Brusoni è pure operante una contrastante istanza, ovvero un'attenzione a evidenziare una fenomenologia dei comportamenti più concreta, più verosimile (soprattutto nell'ambito delle relazioni amorose) su cui si riverberano i riflessi di una disposizione conoscitiva che porta in direzione opposta all'enfasi della stranezza e dell'iperbole, o almeno le limita. La voce narrante, ne *La vendetta sicura*, può addirittura esordire, con toni sentenziosi, segnalando come l'ovvia prevedibilità degli eventi – nel caso di amori illeciti che offendano l'onore altrui – non induca gli uomini e le donne a far tesoro dell'esperienza degli altri, sicché si ripetono scelte autodistruttive:

⁴⁵ Ivi, pp. 63-4, corsivi nostri.

⁴⁶ Ivi, p. 64, corsivo nostro.

Benché si veggano a giornata gl’Infelici fini di quelli, che per vie pregiudiciali alla propria riputazione e all’onore altri anelano a compiacenze illegittime: non sanno però gli huomini e le donne approfittarsi delle altrui disgratie: che anzi si trovano sempre molti, che vogliono servire e d’ammaestramento e di scherno a’ popoli con le proprie calamità⁴⁷.

Le tragedie dell’onore, insomma, non sono infrequenti. Non di fatti “unici”, eccezionali la voce narrante si appresta, dunque, a parlare. Al massimo, la singolarità, in questo caso, si restringe al modo particolarmente “felpato” con cui un marito tradito realizza la vendetta: «Ma di molti esempli di sì fatta tempra succedita a i miei giorni sceglieremo per raccontare al Mondo la sicura vendetta, che seppe contro la Moglie ed un Amico suoi Adulteri praticare un accordo Marito senza mettere la propria vita a pericolo, e la sua riputatione in azardo»⁴⁸. Il “curiosissimo”, che in altre novelle “impazza” con fatti inimmaginabili, in questo testo è presente, dicevamo, a un grado basso (la particolare accortezza porta il marito offeso a utilizzare un «poderoso veleno a tempo»⁴⁹ che, agendo lentamente, fa sì che solo nei momenti terminali dell’agonia il dubbio si affacci nella mente dei miseri amanti, ma appunto senza che essi abbiano certezza piena di essere vittime di un atto criminale)⁵⁰.

Pertanto, la verifica sia degli esiti di un gusto orientato verso l’iperbolica bizzarria, la “mostruosa” eccezionalità, sia degli effetti dell’inclinazione all’osservazione – magari in superficie – della realtà, l’indagine, insomma, sui bilanciamenti, sulle complesse alchimie con cui si compongono le due opposte tendenze, non solo nelle *Curiosissime* del Brusoni, ma nel panorama della novellistica secentesca, ci pare ancora consentire agli studiosi proficue esplorazioni.

Quanto all’altra novella, *G’inganni della chitarra*, che consentirà un altro snodo argomentativo, la critica se n’è interessata soprattutto per una fonte spagnola (A. J. Salas de Barbadillo del *Don Diego de No-*

⁴⁷ G. Brusoni, *La vendetta sicura. Novella quinta* [del Libro III], in *Le curiosissime Novelle amorose*, cit., p. 156.

⁴⁸ *Ibid.*, corsivi nostri.

⁴⁹ Ivi, p. 161.

⁵⁰ Tale dubbio sulla realtà dell’avvelenamento è più in evidenza nell’uomo: «[...] postosi immanente a letto, né trovatosi rimedio alcuno bastante a sollevarlo da così strana indispositione, senza poter mai darsi intieramente a credere (come che pure ne dubitasse e ne piangesse) donde fosse calato quel colpo, terminò nel bel meridiane della sua gioventù miseramente la vita» (*ibid.*, corsivo nostro). Per la donna il riferimento è probabilmente contenuto in un’espressione onnicomprensiva: «Né fu punto diversa la sorte di Fiorenza» (*ibid.*).

*che), seguita così da vicino dal Brusoni da sfiorare il plagio⁵¹, mentre il Getto ha segnalato il «quadro gentile e avventuroso»⁵² dell'avvio. Noi ne vorremmo parlare perché ci consente di presentare un caso di “trasmigrazione” di un nucleo narrativo, costituito da incalzanti eventi che si esauriscono nel corso di una notte, cui appunto l'autore dà prima forma di novella e che poi nel '52 trasferisce all'interno di un suo romanzo, *La Orestilla*, mediante una riscrittura⁵³ che mantiene certi fondamentali ingredienti e meccanismi e soprattutto l'aspetto concluso (quasi l'impianto di una novella). Tale operazione, che immette quella narrazione all'interno di un corpo romanzesco, fa sì che quest'ultimo finisca per acquisire per un momento la forma del novelliere incorniciato, poiché si riproduce anche un modello di impalcatura di contenimento, in cui un novellatore racconta: è infatti lo stesso protagonista (e non la voce narrante) a rievocare quell'intrigante storia di uno scambio di persona foriero di pericoli ma sfociante in un lieto fine, presentandola come propria avventura notturna; e la riferisce ai propri amici per intrattenerli, in una dimensione di socialità del raccontare⁵⁴.*

Rispetto a *Gl'inganni della chitarra*, certo, vi sono molte variazioni. Alcune non alterano la costruzione della storia, introducendo, in sostituzione, particolari sostanzialmente equivalenti: ad esempio sono diversi i nomi, diverso è il fattore che determina lo scambio di persona⁵⁵.

⁵¹ Cfr. particolarmente F. P. Franchi, «*La chitarra spagnuola*: storia di un plagio», in *“Studi secenteschi”*, vol. xxx, 1989, pp. 169-81.

⁵² Getto, *La novella*, cit., p. 370.

⁵³ La derivazione del suddetto episodio dell'*Orestilla* dal *Don Diego de Noche*, attraverso un passaggio intermedio (*Gl'inganni della chitarra*) è stata segnalata in Di Giovanna, *Giano bifronte*, cit., p. 87.

⁵⁴ Se, dunque, una suggestione raggiunge il lettore, in quel segmento testuale, e che cioè si materializzi una trasmigrazione da un genere all'altro, trasferendosi “armi e bagagli”, all'interno del romanzo, non solo una forma-novella, ma anche la veneranda struttura di contenimento ereditata dall'illustre modello boccacciano, nelle sue *Curiosissime novelle amorose* il Brusoni viceversa – come è noto – fa a meno della cornice (che mancava peraltro nell'imponente e già ricordata raccolta degli *Incogniti*). Ma nel Seicento c'è – anche questo è risaputo – la tendenza opposta: la dilatazione della cornice (pensiamo, ad esempio a *Le instabilità dell'ingegno* (1635) di Anton Giulio Brignole Sale e a *L'Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo (1667), rispettivamente di area genovese e veneziana).

⁵⁵ Ne *Gl'inganni della chitarra* l'equivoco che induce una giovane donna a chiamare e introdurre nella propria casa il protagonista, che risulterà essere per lei uno sconosciuto, è dovuto ad una canzone che costui intona e che per una coincidenza era il segnale convenuto tra la fanciulla e il proprio amante; mentre nell'*Orestilla*

Altre varianti sono introdotte per adattare il racconto alla personalità del protagonista (e così se Armidoro, il protagonista palermitano degli *Inganni*, è pronto con entusiasmo a raccogliere l'invito della sconosciuta «imaginato qualche rigiro amoroso»⁵⁶, Filiterno, avendo un rapporto complessato con la corporalità, con la sessualità, è diffidente, ha un atteggiamento più passivo ed è quasi tirato a forza in casa dalla giovane che l'ha chiamato)⁵⁷. Altri scarti dell'intreccio, invece, alterano – con effetti di semplificazione o complicazione – certe sequenze⁵⁸. Inoltre va rilevato che, nella riscrittura, muta il criterio dell'economicità del dire: entrando all'interno di una più ampia struttura, quella narrazione perde il ritmo rapido degli *Inganni*, si concede qualche indulgìo.

È poi da segnalare, nel romanzo del '52, l'invasione della “quasi-cornice”, che s’infila nel bel mezzo del racconto tagliandolo a metà (Orestilla, infatti, ritiene di poter interrompere la narrazione condotta dal suo amico Filiterno, invitando tutti alla mensa⁵⁹); cosicché solo dopo un po’ potrà essere ripreso il racconto⁶⁰ di quei singolari avvenimenti; ma alla sua conclusione esso sarà oggetto di un commento, come è consuetudine nella tradizione dei novellieri incorniciati. Sarà infatti Orestilla, con una breve osservazione, a offrire le parole-chiave, che implicitamente collocano l’ascoltata storia in un preciso filone: «Giunto Filiterno a questo termine di discorso chiese da rinfrescarsi: onde Orestilla riprese a dire. Grandi veramente

l’errore è cagionato dall’identità del nome del protagonista e del marito segreto di una giovinetta.

⁵⁶ G. Brusoni, *Gli inganni della chitarra. Novella quarta* [del libro I], in *Le curiosissime Novelle amorose*, cit., p. 22.

⁵⁷ «[...] sentij pianamente chiamarmi da una voce femminile, Io non sapendo quello, che potesse da me pretendere in quell’hora e in luogo da me non praticato una Donna: mi fermai dubbio di quello, che dovessi, o credere, o rispondere. Ma la Donna con replicarmi: Finiamla, Signor Filiterno, entrate: mi costrinse d'avvicinarmi alla porta per intendere il motivo di questa chiamata. Ma la Donna presomi per lo mantello pendente dal braccio sinistro, mi tirò con dolcissima violenza in casa» (Brusoni, *La Orestilla*, cit., p. 47).

⁵⁸ Cfr. Di Giovanna, *Giano bifronte*, cit., pp. 88-9.

⁵⁹ «Qui interrompendo Orestilla il ragionare di Filiterno dolcemente disse. Voi, Signor Cavaliere, avete preso a raccontarci d’avere iersera cenato con graziosissime Dame; ma non vi ricordate, che dovete stamane desinar con noi. Ciò detto levatasi, e fatta dar l’acqua alle mani volle che si sedesse a tavola» (Brusoni, *La Orestilla*, cit., p. 52).

⁶⁰ L’uditore sembra infatti essersi distratto, occupandosi d’altri temi: «Passò il desinare con la solita ricreazione di graziosi ed eruditi ragionamenti [...]» (*ibid.*). Filiterno dovrà insomma aspettare prima di riprendere il suo racconto.

sono le forze d'Amore: ma non minori son quelle del Caso e della Fortuna»⁶¹.

Una volta che quel racconto si è introdotto come corpo compiuto ad arricchire con ingredienti avventurosi l'offerta romanzesca, esso sembra provocare un processo di germinazione di altri due organismi narrativi inglobati e proposti dalle parole di Filiterno in un contesto di intrattenimento (ad esempio, la terza storia è così introdotta: «[...] le raccontò di quello, che potea servire alla ricreazione d'un domestico trattenimento»)⁶²; ed essi appaiono omologhi, in un certo senso (e cioè dal punto di vista situazionale) a quel primo novellare incentrato sul singolare scambio di persona: vicende notturne in cui il protagonista si confronta con belle donne che solo in apparenza sembrano offrirgli occasioni d'amore ma che in realtà sono già legate ad altri; cosicché si riproduce lo schema essenziale della storia derivata da *Gli inganni della chitarra*. In tutti e tre gli episodi, pur nella varietà degli eventi che lo coinvolgono e lo costringono a intervenire con le risorse delle sue doti morali e atletiche, Filiterno – come altrove scrivevamo – «è solo testimone, e cioè “guarda” un giuoco amoroso che non è di sua pertinenza, sicché a livello profondo, nelle occulte proiezioni del testo, sembra configurarsi una situazione definibile in termini di voyeurismo o anche di esclusione all'interno di un triangolo edipico»⁶³. In senso lato, dunque, questi tre organismi inglobati dall'aspetto novellistico si legano ai contenuti profondi del romanzo, ma in superficie presentano vicende che si esauriscono senza lasciare tracce nella costruzione della storia principale; e la loro inserzione si giustifica in rapporto alle intenzioni dello scrittore di aggiungere ingredienti avventurosi, in ossequio alle presumibili richieste del lettore⁶⁴, in un romanzo quale *La Orestilla* che apre a una dimensione della mondana quotidianità (tanto che l'esordio presenta una normale visita di cortesia a una signora forestiera) e dove il chiaroscuro e il movimento sono offerti soprattutto dall'interiorità del protagonista.

Questi esempi dovrebbero ricordare che ripetutamente il romanzo secentesco incrocia le forme della novella, e anche della cornice.

⁶¹ Ivi, p. 61.

⁶² Ivi, p. 77.

⁶³ Di Giovanna, *Giano bifronte*, cit., p. 86.

⁶⁴ Per evitare equivoci, precisiamo che non stiamo collegando necessariamente novella ad avventura, e nemmeno distinguiamo romanzo e novella da quel punto di vista, poiché il romanzo nel Seicento è in buona parte eroico-galante, fantastico, avventuroso (semmai è il Brusoni che esplora vie diverse).

Ma, come è noto, non solo dalla novellistica ma anche da territori non strettamente contigui (trattistica, storiografia, poesia, discorso accademico ecc.) gli scrittori barocchi operano un massiccio trasferimento di materiali, strutture, procedimenti all'interno di quel romanzo che, se (come anche la novella) è un genere per sua natura già disposto alla commistione, nel Seicento diviene una compagine onnicomprensiva. E particolarmente Brusoni, predisponendo tra l'altro ripetutamente, nei suoi romanzi migliori, uno spazio che ospiti il rito sociale della conversazione, trova le modalità più propizie all'afflusso del più vario predicabile: soprattutto nella trilogia, Glisomiro e i suoi amici, amabilmente riuniti insieme, raccontano piacevoli e intriganti storie, recitano versi, discutono di politica estera o di valori e comportamenti, polemizzano contro i marinisti o rilevano le variazioni della moda ecc. E soprattutto il terzo romanzo del ciclo di Glisomiro, *La peota smarrita*, si presenta come un grande contenitore di generi e relative forme: offerti come "merci culturali", fruibili in primo luogo dai personaggi che partecipano alle conversazioni e in secondo luogo da lettori in vena di momenti di acculturazione, trattatelli, relazioni storiche, composizioni accademiche ecc. inframmezzano le sequenze avventurose. E in certi casi intervengono anche dei vistosi accorgimenti tipografici a segnalare la "separatezza" di questi inserti.

A parte ogni giudizio sugli esiti artistici, dinanzi a questi coacervi, a queste ibridazioni, la sensazione è che si apra una finestra non solo sul gusto, ma sulla visione barocca del mondo, sulle forme della comunicazione, sulle dinamiche tra l'autore e il pubblico: si percepisce non solo la rottura di una misura classicistica, ma la percezione dell'infinita molteplicità e instabilità delle cose che sembra inscriversi nei testi, nel loro aspetto caotico e metamorfico, che offre al lettore una navigazione che lambisce territori veramente eterogenei. Ma soprattutto sentiamo l'attenzione degli scrittori alle richieste molteplici di un pubblico probabilmente molto articolato, socialmente e culturalmente, che – come la critica ha spesso evidenziato – richiede evasione ma anche incrementi conoscitivi.

E, a questo punto, in rapporto all'istanza degli scrittori di compiacere i fruitori e conquistarne i favori, ci pare che si possa riprendere quel filo del trapianto della forma-novella all'interno di esemplari letterari di più ampia complessione, ascrivibili ad altri generi; e si indirizzerà la lente critica non più sul romanzo, ma su un altro versante, perché abbiamo l'impressione che le attrattive della novella o di altre modalità del narrar breve siano utilizzate per immettere altri generi su quel mercato librario, per proporli a un pubblico più ampio. E ritorniamo così all'operetta brusoniana, *I sogni di Parnaso*, con cui si è aperto il nostro

discorso. Se, infatti, già il genere del ragguaglio, in virtù del suo codice, fruisce delle risorse della narrazione, tuttavia all'interno dei *Sogni di Parnaso* si individuano delle sequenze che si organizzano in un impianto e con movenze rinvianti alla novellistica, delle storie che si alimentano di certi temi diffusi nel repertorio di quel genere (l'erotismo, in primo luogo, talora con il corollario della violenza e della peripezia). Di questi racconti, nei *Sogni di Parnaso*, se ne contano quattro. C'è anche, certo, l'interferenza della tipologia del sogno, il cui presunto statuto è individuato in modo spicco da un personaggio femminile dei *Sogni*: «Così salta di palo in frasca chi sogna»⁶⁵. Ma, comunque, si percepisce un certo stridore tra quei temi di critica letteraria discussi dal protagonista con noti scrittori, tra quelle indicazioni dei tratti distintivi degli autori, del valore artistico e della cifra stilistica delle loro opere espressi anche con la descrizione (ad esempio, le case abitate dai sommi poeti, nel mondo dei morti)⁶⁶, tra quei momenti autobiografici in cui l'*alter ego* Filiterno incontra i propri genitori e gli antenati⁶⁷ e invece l'ultima delle quattro quasi-novelle, caratterizzata da un'estrema scabrosità. Sodoma e Gomorra servite su un piatto al lettore, pur con una prudente prospettiva che conformisticamente esecra il vizio, affidata a una donna che racconta certe sue vicende traumatiche. Comparsa come aerea figura in un sogno, in un flusso di "Fantasie" oniriche che momentaneamente abbandona il paese dei morti aprendo al mondo dei vivi, la narratrice Ismenia illustra la spiacevole situazione in cui l'aveva posto il suo matrimonio già dalla prima notte di nozze: «Celebrate dunque le nozze, e trovatami sola col mio indegno Sposo, egli accarezzandomi con infinite piacevolezze, venne finalmente a tentarmi

⁶⁵ Brusoni, *I sogni di Parnaso*, cit., p. 108.

⁶⁶ Ricordiamo ad esempio la casa di Dante: «E poi il Palagio di Dante [...] stassi collocato sopra un'erta, e discoscesa montagna, per la quale ne sarebbe mestiere della scorta, e dell'aiuto di Benvenuto da Imola, di Cristofaro Landini, e d'altri suoi amorevoli Commentatori. Ben si dice, che in su le cime vi sia un bellissimo stare, e proprio di Paradiso [...]» (ivi, p. 40).

⁶⁷ Filiterno non solo incontra il padre, il cui nome è lo stesso del padre dell'autore («Io allora riconosciuta immantemente la faccia di Francesco mio Padre, quale appunto suole apparirmi ogni notte [...]»: ivi, p. 57); ma ricorda la propria genitrice cui il Brusoni attribuisce nome e cognome della propria madre («Poiché fatto mi sovenire di Lucrezia Matteucci mia Madre, commosso a singolar sentimento d'amore, e d'obligazione [...]»: ivi, p. 60). Proprio il defunto padre conduce Filiterno a visitare gli antenati, alcuni dei quali hanno il cognome Brusoni: «con Giacomo e Contorsino Brusoni Filosofi celebratissimi» (ivi, p. 58); «la bizzarra conversatione del Capitan Pietro Brusoni» (ivi, p. 59).

di cose proibitemi dalle leggi della Natura, del Mondo, della Religione, e del Matrimonio»⁶⁸. Il primo approccio già dà un primo indizio sulle inclinazioni del marito Antibardo. Poiché, infatti, la sposa rifiuta quelle proposte erotiche, che poi anche con mezzi violenti il marito vorrebbe mettere in pratica, costui trova momentaneamente un modo più appagante per lui per chiudere quella notte: «fattosi chiamare un Garzonetto suo Cameriere, quanto durò quella infausta notte, si stette seco»⁶⁹. Successivamente, quasi inevitabilmente, si sviluppa una spirale di perversione⁷⁰. Seguono poi la fuga dalla casa maritale e, ancora, un altro approccio della sfortunata donna con un uomo, un vecchio che fa di lei la propria mantenuta, pur non fruendone fisicamente. La quasi-novella ha una conclusione debole⁷¹, ma si ha l'impressione che la vera conclusione la bella Ismenia l'aspetti dal protagonista, che cioè egli possa mettere fine a quella esistenza tribolata donandole il suo amore⁷².

Ora, a noi pare che questa vicenda, vicina al versante erotico-avventuroso della novellistica, confezionata in forme contenute, e con un procedere rapido della narrazione, sia inserita anche per agevolare un lancio del “prodotto” in un mercato del libro, per allargare appunto la base dei fruitori di un genere altrimenti più adatto agli “addetti ai lavori”, puntando sia su sapori forti (in primo luogo l’erotismo), sia sull’originale commistione che fa di questa operetta uno strano, bizarro esperimento.

Non abbiamo trovato *I sogni di Parnaso* in quel pur utile testo di Cortini e Mulas, *Selva di vario narrare*⁷³, che ha aggiornato i vecchi

⁶⁸ Ivi, p. 125.

⁶⁹ Ivi, p. 126.

⁷⁰ «[...] arrivò a tal segno la pazzia d’Antibardo, che incominciò a far comune il mio letto al suo Cameriere, esortandomi a compiacermi di lui, perché avrebbe egli supplito i suoi mancamenti. Io ebbi pazienza infino a che il Giovinetto si contenne ne’ termini del rispetto; ma avendomi una notte, sedotto da Antibardo, abbracciata per ridurmi a’ suoi piaceri, me ne difesi» (ivi, pp. 127-8).

⁷¹ «Quale sia dopo stata la mia vita, il sapete Voi, mio Signore, che solo avete avuto libertà di capitare nella mia Casa a vostro piacere» (ivi, p. 133).

⁷² «[...] poiché essendomi iermattina sognata, che voi, mia dolcissima Anima, riposavate sopra il mio seno, nello intendere iersera da Flamminio il trattenimento, al quale avevate invitati con le Donne loro tanti Cavallieri, m’entrò una brama sì ardente nell’animo di rivedervi non più Filiterno Cavalliere disamorato, ma Filiterno Cavalliere tutto amoroso, che sforzai Flamminio a condurmi in sembiante di sua Donna a trovar l’unico Signore della mia Vita» (*ibid.*).

⁷³ M. A. Cortini, L. Mulas, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Bulzoni, Roma 2000.

repertori eruditi, rendendo conto ampiamente anche della massiccia presenza – esibita o dissimulata (cioè all’interno di testi più corposi di varia natura) – di racconti brevi in quel secolo. Ad ogni modo, anche dalle informazioni fornite dalle due studiose sulla composita struttura di molte opere, veramente si ha un’idea del fenomeno della disseminazione della narrazione breve nei territori più impensabili. Faccio un esempio a caso, traendolo da quel repertorio Cortini-Mulas: *Il giudice criminalista* (1681), opera di Antonio Cospi, «Distinta in tre volumi. Dove con dottrina Teologica, Canonica, Civile, Filosofica, Medica, Storica, e Poetica si discorre di tutte quelle cose che al Giudice delle cause criminali possono avvenire». Ebbene, vi si trovano pure esposti, come osserva una delle due curatrici del repertorio, dei «casi occorsi realmente che servono a spiegare certe situazioni delittuose»⁷⁴ e così sfilano tra l’altro «alchimisti truffatori, finti Negromanti e scopritori di finti tesori»⁷⁵ che «diventano protagonisti di racconti di beffa»⁷⁶. D’altronde il Passano, nel vecchio testo ottocentesco *I novellieri italiani in prosa indicati e descritti*, individuava in quell’opera dottrinale del Cospi «varie burle e novelle assai bene scritte»⁷⁷.

Certo, in questo caso, siamo nelle “periferie dell’impero”; ma riteniamo che il campo da investigare sia vastissimo, sia che ci si riferisca alle numerose raccolte di novelle e ad altre forme di narrazione breve (poche delle quali negli ultimi tempi sono state oggetto d’attenzione), sia che si voglia seguire un’indagine su questo fenomeno dell’infiltrazione del racconto di contenuta misura in certi meandri testuali di generi d’altra natura.

⁷⁴ M. A. Cortini, *Scheda su Cospi Antonio Maria*, in Cortini, Mulas, *Selva di vario narrare*, cit., p. 279.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ G. Passano, *I novellieri italiani in prosa indicati e descritti*, 2 voll., Paravia, Torino 1878, II ed. accresc., (ristampa anastatica, Forni, Bologna 1965; I ed. Milano 1865), vol. 1, p. 236.