

## UN "ANTIROMANZO" DI VINCENZO NOLFI

Nel 1646 vedeva la luce a Venezia un esile libretto dal titolo, tanto preliminarmente esplicito quanto capace di sollecitare la curiosità, di *Elena restituita alla fama della pudicizia* <sup>1)</sup>.

Il suo autore, Vincenzo Nolfi, proveniva da una carriera letteraria certo di non eccelso prestigio, ma non priva di qualche apprezzabile risultato, soprattutto nel *Bellerofonte* con il quale aveva offerto al melodramma veneziano e agli scenari del Torelli uno dei testi più emblematici e programmaticamente consapevoli, fin dall'ostentata dichiarazione della premessa:

« Tu perdi il tempo, o lettore, se con la *Poetica* dello Stagirita in mano vai rintracciando gli errori di quest'opera, perch'io confesso alla libera che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti che i sentimenti dell'inventore degli apparati e il genio di questo popolo [...]. Delli due fini che insegnò Orazio, non è rimasto alla poesia che il diletto » <sup>2)</sup>.

Il Nolfi era poi stato autore della tragedia *Romilda*, delle *Vite delli quattro santi vescovi e protettori di Fano* e del curioso manualetto, la sua opera certo più fortunata, *Ginipedia, o vero*

---

<sup>1)</sup> Il libro, di appena 82 pagine, fu stampato da Giovan Pietro Pinelli e dedicato dall'editore a Pietro Loredano.

<sup>2)</sup> *Il Bellerofonte, dramma musicale del signor Vincenzo Nolfi da F., rappresentato nel Teatro Novissimo in Venezia da Giacomo Torelli da Fano inventore dell'apparati, dedicato al Serenissimo Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, s. n. t., 1642, p. 2. Il passo è citato già da ANTONIO BELLONI, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1929<sup>3</sup>, p. 423 e quindi da CESARE MOLINARI, *Le nozze degli Dèi*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 137. La conclamata indipendenza dalle regole aristoteliche tende a diventare sempre più luogo comune durante il corso del secolo: può trovare una fondazione teorica nell'ultimo grande commento aristotelico, quello di Paolo Beni (PAULI BENII *In Aristotelis Poeticam commentarii*, Patavii in Beniana, per Franciscum Bolzettam, MDCXIII).



*avvertimenti civili per donna nobile*<sup>3)</sup>: si tratta dei precetti di comportamento sociale offerti alla giovane sposa che « nudrita per molti anni in un monastero di monache uscì quindi nei puri naturali » e composti guardando all'uso della città di Fano, ma pubblicati perché ritenuti dagli amici degni di stampa « per la purità dello stile, per la quantità delle erudizioni e per la qualità de' precetti accomodati a farsi comuni anche ad altre città d'Italia »<sup>4)</sup>.

La carriera letteraria del Nolfi doveva quindi concludersi con un tentativo nel genere che, nonostante tutto, rimaneva pur sempre il più prestigioso, il poema eroico nella sua accezione "sacra". Gli ultimi anni della sua vita (che ha termine nel 1665) sono dedicati alla composizione della *Santa casa di Loreto*, i cui canti l'autore veniva leggendo, man mano li componeva, presso la fanese Accademia degli Scomposti, ma che venne pubblicato soltanto postumo e non compiuto<sup>5)</sup>.

\* \* \*

Con l'*Elena restituita alla fama della pudicizia* ci si trova in quella sorta di zona franca dove si smarriscono le esatte deli-

<sup>3)</sup> *La Romilda*, in Venezia, presso Giovan Pietro Pinelli, 1643; *Vite delli quattro santi vescovi e protettori di Fano*, Venezia, appresso Antonio Giuliani, 1641; *Ginipedia, o vero avvertimenti civili per donna nobile*, Venezia, presso gli eredi di Giovanni Guerigli, 1631 e quindi, accresciuta, Bologna, per gli eredi del Dozza, 1662.

<sup>4)</sup> C. a4r.-v. dell'ed. del 1631.

<sup>5)</sup> *Della Santa Casa di Loreto [...] deca prima. Consacrato alla Sacra Cesarea Real Maestà dell'Imperatrice Margherita*, in Vienna d'Austria, presso Matteo Cosmerovio stampatore della Corte, 1666. Sul destino di incompiutezza o di non pubblicazione di tanti poemi del '600 cfr. CLAUDIO VARESE, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V, *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1967, p. 831. Sull'attività del Nolfi presso l'Accademia degli Scomposti, della quale fu principe dal 1659 alla morte, cfr. ADOLFO MABELLINI, *L'Accademia fanese degli Scomposti*, in « *Studia Picena* », IV (1928), pp. 51-79. Ulteriori più dettagliate informazioni bibliografiche sul Nolfi in GIUSEPPE CASTELLANI, *Vincenzo Nolfi. Note bibliografiche*, in « *Studia Picena* », VIII (1932), pp. 147-88.



mitazioni del genere letterario, tra romanzo, storia e *pamphlet*, o dove il romanzo, in forza delle sue tentazioni asistematiche ed onnicomprensive invade il campo di generi limitrofi <sup>6)</sup>). Siamo d'altronde in un'epoca nella quale anche i generi più tradizionalmente gerarchizzati e compattamente definiti (il poema eroico per esempio) tendono a sfaldarsi e ad erompere in direzioni centrifughe: tanto più ciò accade per il romanzo, genere senza tradizione, o con una tradizione surrettizia, molto artificiosamente ricostruita. Nella crisi dei generi meglio codificati è quasi ovvio che il genere nuovo, che si dichiara nato dallo spirito della propria epoca, rifiuti di darsi confini, respinga le particolareggiate delimitazioni teoriche, addirittura si autooffra tutte le possibilità:

« Questo genere di componimento, che romanzo è chiamato da' moderni è la più difficile (quando sia fatto a disegno dell'arte) e 'n conseguenza la più stupenda e gloriosa machina che fabbrichi l'ingegno.

E' più nobile dell'istoria perché, operando co' medesimi fini ed adoprando i medesimi stromenti, contien poi di vantaggio tutti i meriti della poetica, la più laboriosa e nobil operazione della quale è il regular la favola epopeica che di tutte l'altre, come la più eroica ed esemplare, così è la più riguardevole e la più maravigliosa. Egli supera la stessa epopea, perché angustiato dagli obblighi dell'unità e delle austerità della tessitura di lei, non gode poi de' privilegi di lei, che abilitata a tante libertà, vivezze, numeri ed ornamenti poetici, usa di vestirsi di que' fiori che in sì gran parte nascondono i difetti e le inegualità di quel sito ov'eglino varieggiando e verdeggiando lusingano e lussureggiano.

S'egli è superiore all'istoria ed all'epopea, argumentisi quel che sarà a tutte l'altre composizioni, sien drammatiche o sien liriche che di molto e di troppo più restano inferiori a questa » <sup>7)</sup>.

---

<sup>6)</sup> *L'Elena* è comunque registrata (e la cosa potrebbe essere non del tutto pacifica) al n. 643 della bibliografia di ALBERT N. MANCINI (*Il romanzo del Seicento. Saggio di bibliografia*, in « Studi secenteschi », XI (1970), pp. 205-74 e XII (1971), pp. 443-98).

<sup>7)</sup> GIOVAN BATTISTA MANZINI, *Il Cretideo*, Venezia, presso Giacomo Sarzina, 1637, c. a3r.-v. Il passo è universalmente citato anche per l'assenza di organiche definizioni teoriche del romanzo (e naturalmente non lo è neppure questa del Manzini).



Per chi voglia studiare il romanzo del '600 una difficoltà preliminare, superabile forse solo a prezzo di qualche arbitrio e in virtù di prudente discrezione, è anche quella di delimitare il campo, inventariare gli individui da riferire ad una specie tanto multiforme e perciò difficilmente definibile. Questo carattere determina inevitabili discrepanze tra i repertori anche più aggiornati, più informati e metodicamente meglio condotti: perché, per esempio, il *Divorzio celeste* di Ferrante Pallavicino, la *Lucerna* di Francesco Pona, i libri polemici del Leti, di cui si possono leggere brani nei *Romanzieri del Seicento* a cura di Martino Capucci, non compaiono invece nella bibliografia di Albert N. Mancini? <sup>8)</sup>. Evidentemente si tratta di una massa di materiali ancora (e per ragioni oggettive) troppo vischiosa, difficilmente ordinabile, ritagliabile solo secondo criteri che non possono non essere individuali e non definitivi. Uno scambio addirittura continuo è tra romanzo e storiografia, sulla linea della biografia romanziata (il *Demetrio Moscovita* di Maiolino Bisaccioni) o della polemica libellistica (Pallavicino, Leti): dove è anche il segno della impossibilità di credere nella storia come scienza di verità e della necessità di soccorrere con surrogati d'invenzione al difetto di piena informazione storica <sup>9)</sup>.

---

<sup>8)</sup> *Romanzieri del Seicento*, a cura di MARTINO CAPUCCI, Torino, UTET, 1974; ALBERT N. MANCINI, *Il romanzo del Seicento* cit. I criteri del Mancini sembrerebbero più selettivi escludendo la libellistica politica del Pallavicino e del Leti (presenti solo coi testi più ortodossamente romanzeschi) e la *Lucerna* del Pona, probabilmente riferita al genere della novella (come sembra suggerire la recente edizione a cura di GIORGIO FULCO (Roma, Salerno editrice, 1973) in una collana di "novellieri italiani": ma qui la "cornice" è davvero una struttura di romanzo e le "novelle" racconti secondari). Cfr. anche DAVIDE CONRIERI, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, serie III, IV (1974), 3, pp. 925-1139 (in particolare il capitolo *Romanzo e non romanzo*, pp. 991-5).

<sup>9)</sup> Cfr. MARTINO CAPUCCI, *Introduzione ai Romanzieri del Seicento* cit., pp. 25-6.



E' però altrettanto vero che il romanzo del '600, se guardato da un diverso angolo di osservazione, può apparire anche come un genere fortemente standardizzato ed offrirsi quindi come campo privilegiato per operazioni generalizzanti che rilevino — sulla traccia naturalmente delle indicazioni di Propp — la costanza dei modelli e degli schemi di svolgimento e di intreccio. Muovendo dall'osservazione che « il successo di questa produzione fu decretato non già dai singoli tratti distintivi [...] bensì dall'insieme di certe caratteristiche, comuni a tutti gli autori, le quali costituiscono la tela di fondo dietro cui si nasconde il "segreto" della loro stupefacente fortuna » <sup>10)</sup>, il Fantuzzi è riuscito ad identificare, dichiarare, definire il funzionamento di tutta una serie di congegni narrativi, come strumenti di captazione del lettore, ai quali il narratore barocco costantemente ricorre nel momento in cui si dispone ad un'attività letteraria che non può prescindere dal consenso del pubblico <sup>11)</sup>. Il modello che in tal modo è possibile ricostruire rappresenta in maniera piena il tipo nel quale tradizionalmente si identificano il gusto e le strutture del romanzo barocco. Certo sarebbe possibile osservare che il Fantuzzi assume come *corpus*, sul quale effettuare le sue rilevazioni, le trilogie del Biondi e del Brusoni, del tutto all'interno cioè dell'area del cosiddetto romanzo veneto <sup>12)</sup>, il romanzo della pura logica narrativa, del meccanismo tanto meglio congegnato quanto più complicato, più infoltito di strutture digressive come i racconti paralleli e secondari e di congegni dell'equivoco come i balletti delle coppie, i travestimenti e le agnizioni: e con ciò

---

<sup>10)</sup> MARCO FANTUZZI, *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco*, Padova, Antenore, 1975, p. 15.

<sup>11)</sup> Cfr. DAVIDE CONRIERI, *Il romanzo ligure* cit., p. 939: « il romanzo nasce sempre con l'esplicita pretesa di trovare diffuso consenso, e da esso non può prescindere come da elemento intrinseco alla sua genesi ».

<sup>12)</sup> L'etichetta "romanzo veneto" rimanda naturalmente a GIOVANNI GETTO, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, in *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 319-48.



non si rende certo giustizia (ma è forse l'inevitabile costo di qualsiasi necessario tentativo di generalizzazione) ai romanzi antidigressivi e introspettivi, che non mancano per esempio in area ligure, come la *Stratonica* di Luca Assarino, uno dei più intensi eventi narrativi del secolo<sup>13</sup>). Ma è anche un fatto (e questo valga a garanzia del realismo e della funzionalità dimostrativa della scelta del Fantuzzi) che nella storia della critica (o della "sfortuna") del romanzo barocco sono stati proprio i romanzi come quelli del Biondi e del Brusoni (dopo naturalmente il *Calloandro* di Giovan Ambrogio Marini) a determinare il giudizio così presto, appena sfogata la "mania romanzatrice", unanimemente e totalmente negativo. Ed è anche certamente a questo tipo di romanzo che pensava chi negli stessi anni polemizzava contro la contemporanea infatuazione. Volgendoci allora a guardare un po' più da vicino una di queste polemiche antiromanzesche (anche in relazione alle questioni più generali alle quali si è ora men che sommariamente accennato), sarà utile tener presente che è proprio col modello ricostruito dal Fantuzzi che si identifica quella specie di ipotiposi del romanzo barocco a cui la polemica e poi la critica hanno costantemente fatto riferimento.

E' infatti proprio in quest'ambito, come autore di una polemica antiromanzesca, che del Nolfi resta qualche traccia anche in moderne storie letterarie. Nel capitolo dedicato al romanzo nel Seicento vallardiano sono citate due volte affermazioni del Nolfi: « Delira, per mio credere, il presente secolo nelle composizioni e nella lettura de' romanzi »; « il pretendere sotto nomi

---

<sup>13</sup>) Cfr. DAVIDE CONRIERI, *Il romanzo ligure* cit., p. 948: « Ciò che maggiormente colpisce nei primi romanzi liguri del seicento è la relativa povertà di accadimenti esteriori — quei pochi che sono necessari a impostare un legame amoroso fra i personaggi — e l'ampio spazio che invece viene riservato all'analisi degli atteggiamenti e dei sentimenti dei protagonisti, o concesso, è il caso soprattutto del Lenguiglia, a ricercate esercitazioni di stile ». La *Stratonica* fu pubblicata la prima volta nel 1635.



anagrammatici e colla copertura delle favole di palesar quegli accidenti che non è lecito di cometer alla libertà dell'istoria è un irragionevole pretesto, conciosia cosa che l'età corrente (a cui son essi molto ben noti) non ha d'uopo di rintracciarli sotto la maschera e le future li riceveranno come tanti Amadigi e Tristani e di questi diranno ciò che di quelli fu detto »<sup>14</sup>). I due passi provengono entrambi dall'*Elena*, ma non dal "romanzo", bensì dalla "postfazione" (*L'autore a chi ha letto*, p. 63), rovesciamento che delega all'appendice le ragioni teoriche del testo: non inefficace nell'additare la volontà polemica, programmaticamente antiromanzesca, non tanto di ciò che viene detto in sede di poetica, quanto di ciò che prima è stato fatto (scritto) nel concreto di un testo già consumato (letto). Osserviamo dunque meglio, prima di ritornare alle pagine di riflessione, il racconto che le precede.

\* \* \*

Il titolo, *Elena restituita alla fama della pudicizia*, con la perplessa curiosità che suscita, riesce a guadagnare il lettore. Elena è quasi per definizione l'impudicizia: basterà ricordare la biografia del Boccaccio<sup>15</sup>) e la riproposta, allora recente, del topos da parte del Pona nella *Galeria delle donne celebri*<sup>16</sup>), dove Elena è la seconda (dopo la madre Leda) delle « impudiche ». La rivalutazione di Elena di fronte alla vulgata cattiva fama, connette l'operetta del Nolfi anche alla polemica tra "maschi-

---

<sup>14</sup>) CARMINE JANNACO, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1966<sup>2</sup>, pp. 491 e 498 (ma il capitolo qui dedicato alla *Prosa narrativa*, a cui si riferisce la citazione, è dovuto a MARTINO CAPUCCI). Ho completato il secondo passo (*Elena* cit., p. 63) qui dato in forma compendiosa.

<sup>15</sup>) GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di VITTORIO ZACCARIA, Milano, Mondadori, 1967, pp. 146-53 (*De Helena Menelai regis coniuge*).

<sup>16</sup>) FRANCESCO PONA, *La galeria delle donne celebri*, Venezia, appresso Angelo Bodio, 1676, pp. 22-42. La prima edizione è del 1632.



listi" e "femministi" che aveva conosciuto all'inizio del secolo un episodio di qualche spicco nel confronto tra il ravennate Giuseppe Passi e la veneziana Lucrezia Marinella che avevano messo sulla bilancia della polemica rispettivamente esempi di vizi ed esempi di virtù femminili<sup>17)</sup>. L'operazione del Nolfi è anche più sottile: è lo stesso personaggio, Elena, che dalla fama di impudicizia viene riscattato ad esempio di pudicizia, nella piena consapevolezza di spezzare così una lancia in favore di tutto il sesso femminile:

«Se crediamo ad Euripide ha ella [Elena] infammato tutto il sesso donnesco: "omnibus mulieribus odio digna extitit Tyndari filia, quae infamarit genus"; e veramente non si può negare che per un certo commune consentimento, come ogni trombetta vien riputato vinoso, ogni Scita saettatore, così ogni bella donna impudica. [...] Io per me indegno di scrivere mi stimerei, se conosciuti i pregiudizi recati da questo commune errore alle povere belle, anzi alle donne tutte, non avessi premuto che la mia penna si provasse con la restituzione di Elena di restituir loro alla fama della castità perduta, senza lor colpa, nell'opinione di tutti, per una trascurata connivenza di tutti. Et eccoti l'interesse che ha il mio genio verso Elena, alla cui indennità, se non mi sforza la comunione del retaggio, mi chiama la convenienza d'un onorato sentimento civile »<sup>18)</sup>.

Contemporaneamente l'argomento del libro, al di là di simili possibili implicazioni con il genere trattatistico-pamphlettistico, postula anche un rapporto con il genere storiografico. Si tratta pur sempre di una "storia" da ricostruire nella sua possibile verità: non molto diversa è la distanza (spazio e tempo possono equivalersi come oggettivi distanziatori dalla condizione di testimoni oculari e come possibili generatori di incrostazioni leggendarie) che separa il letterato del Seicento da Elena

---

<sup>17)</sup> GIUSEPPE PASSI, *I donneschi difetti*, Venezia, appresso Giacom'Antonio Somasco, 1601; LUCREZIA MARINELLA, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne co' difetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, appresso Giovan Battista Ciotti sanese, 1601.

<sup>18)</sup> *Elena* cit., p. 68.



**B L E N A**

Restituita alla Fama della

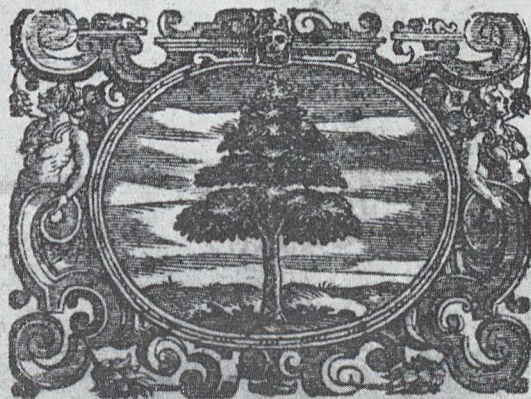
**P U D I C I T I A**

D I

VINCENZO NOLFI DA FANO.

*All' Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor*

**PIETRO LOREDANO.**



IN VENETIA, M. DC. XLVI.

Appresso Gio: Pietro Pinelli.

*Con licenza de' Superiori, & Privilegio.*

Frontespizio della « Elena restituita alla fama della Pudicitia » di Vincenzo Nolfi (Fano, Biblioteca Federiciana).



o dal falso Demetrio. Il Capucci ricorda le « dichiarazioni di impotenza » di romanzieri che, come il Bisaccioni, assumono ad argomento una storia vera, di fronte alle possibilità di accertamento della verità, una volta che si tenti di uscire dai puri fatti esterni ed evidenti verso i segreti più intimi, « le consulte secrete, li trattati de' principi, li discorsi de' consiglieri » <sup>19)</sup>. E' da questo stesso nodo irrisolto e, al momento, irrisolvibile, del rapporto storia-romanzo che muove la polemica del Nolfi. La sua *Elena* non può essere storia (ma dietro c'è la domanda, sconcertante, "è possibile la storia?") perché non ne possiede i supporti documentari, ma non vuole neppure esser romanzo: romanzo è invece la leggenda dell'Elena impudica, proprio quello cioè di cui essa vuol essere il rovescio. La polemica è fin dall'inizio esplicita: Leda, che, ricordiamo, è la prima delle impudiche della *Galeria* del Pona, è presentata come « principessa la più saggia che vedesse quel secolo, poiché bella a meraviglia, *che che raccontino vaneggiando le favole*, o non si conobbe o non ambì mai d'esser conosciuta per tale » <sup>20)</sup>. Su simili favole vaneggianti si sostiene la tradizione divulgata su Elena: ad esse il Nolfi vuol contrapporre una diversa ricerca di verità.

Ed ecco, rapidamente riassunta, la "storia" proposta dal Nolfi.

Tindaro, re di Sparta, aveva avuto da Leda quattro figli, i gemelli Castore e Polluce, Clitennestra ed Elena. Ragioni di stato consigliano il matrimonio di Clitennestra con Agamennone,

<sup>19)</sup> MARTINO CAPUCCI, *Introduzione ai Romanzieri del Seicento* cit., p. 26.

<sup>20)</sup> *Elena* cit., p. 2 (mio il corsivo). Anche un teorico secentesco della storiografia come il Mascardi denunciava il fatto che « la nazione de' Greci, che da Nonio fu nomata ingegnosamente madre delle favole, non seppe valersi del genio suo ne' soli componimenti poetici, ma lo trasfuse nelle carte dell'istoria, che esser dovevano sagrosante » (AGOSTINO MASCARDI, *Dell'arte istorica*, Firenze, Le Monnier, 1859 (la prima edizione è del 1636), p. 84). Su questa problematica cfr. SERGIO BERTELLI, *Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, in particolare le pp. 3-59 e 173-218.



il quale rimane alla corte di Tindaro come primo dei consiglieri. La fama divulga la notizia della straordinaria bellezza di Elena ancora bambina e fa di lei innamorare Piritoo e Teseo che si accordano per rapirla e poi decidere ai dadi a chi dei due debba toccare. Elena è vinta da Teseo che la affida alla madre Etra. Ma un testimone ha assistito al ratto e riconosciuto Teseo: Castore e Polluce muovono allora contro Atene i cui senatori, in assenza di Teseo, non sanno comprendere le ragioni dell'aggressione. Polluce, informato che Elena si trova con Etra in Afidnea, presso Atene, la libera e quindi la guerra si conclude con il riconoscimento da parte del senato ateniese del torto di Teseo. Elena è ricondotta in patria e la fama della sua bellezza si fa sempre più grande e diffusa. Menelao se ne innamora, ma non osa dichiararsi; finalmente le fa pervenire, per mezzo di una compiacente matrona, una lettera, che però Elena rifiuta di leggere. Tuttavia la matrona dà qualche speranza a Menelao, il quale però, per motivi politici, deve partire per Creta. Mentre è lontano giunge a Sparta Paride che, mosso ugualmente dalla fama della bellezza di Elena, reca delle lettere del padre Priamo con le quali ne è ufficialmente richiesta la mano. Tindaro accoglie la proposta di nozze e la conferma nonostante l'opposizione di Agamennone e delle stesse Leda e Clitennestra che non vorrebbero che Elena, sposando un principe straniero, abbandonasse Sparta. Si celebrano le nozze e Paride torna a Troia con la legittima sposa. Menelao, rientrato a Sparta, suscita sedizioni contro Tindaro e, divulgando un'interpretazione tendenziosa dell'accaduto, riesce ad ottenere l'appoggio dei principi greci contro Troia. Elena, alla quale Priamo ha concesso libertà di decisione, rifiuta di tornare in patria ed allora i Greci aggrediscono Troia. Durante i dieci anni di assedio Paride è ucciso: nonostante ciò Elena chiede di rimanere a Troia, che ella considera ormai sua vera patria, e Priamo la dà allora in sposa all'altro suo figlio Deifobo. I disastri della guerra e le pestilenze che si abbattano su di loro fanno finalmente comprendere ai Greci la stoltezza della loro impresa: perciò chiedono la pace e, per placare Miner-



va, costruiscono uno smisurato cavallo di legno che consacrano al suo tempio. Tornata la pace, Elena, « vivendo felicemente con il suo Deifobo fin agli anni senili, lasciò morendo in fine a quei popoli gloriosa memoria non meno della eccessiva bellezza che della sua impareggiabile ed incorrotta pudicizia »<sup>21</sup>).

\* \* \*

Man mano che si svolge il racconto il lettore è chiamato a capovolgere tutto il complesso di opinioni che la tradizione ha recato sino a lui ed a vedere sistematicamente disattese le sue aspettative sullo sviluppo della vicenda<sup>22</sup>), fino alla conclusione completamente rovesciata secondo cui Troia *non* è presa dai Greci, Elena *non* è riconsegnata a Menelao. Paride e Menelao hanno ruoli quasi esattamente scambiati, come rovesciati quando non cancellati (come il giudizio di Paride) sono pressoché sistematicamente tutti i rapporti e i sistemi di opinione della tradizione, dal già ricordato giudizio su Leda a quello su Teseo, l'eroe attico che viene degradato ad una sorta di lascivo predone (« nella vedovanza di Fedra e nell'età di cinquanta anni non aveva per anche saputo raffreddare con i ribollimenti della naturale ferocia l'incontinenza dei sensi »)<sup>23</sup>).

---

<sup>21</sup>) *Elena* cit., p. 62.

<sup>22</sup>) La conservazione dei caratteri fissati dalla tradizione è richiesta da Orazio, *Ars poetica*, 119-24: « aut famam sequere aut sibi convenientia finge. / scriptor honoratum si forte reponis Achillem, / impiger, iracundus, inexorabilis, acer, / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. / sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, / perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes ». La discussione intorno alla libertà di manipolare la storia è poi nella problematica del poema eroico e proviene dalle indicazioni aristoteliche (*Poetica*, 9, 8-10, 1451b).

<sup>23</sup>) *Elena* cit., p. 7. Nell'Ἐλένης ἐγκώμιον di Isocrate la rivalutazione di Elena non contraddice affatto i dati del racconto tradizionale, ma anzi li adatta alle proprie necessità dimostrative: il fatto che ella abbia trattato l'amore dell'eroe Teseo è la testimonianza più sicura delle virtù di Elena, il cui supremo merito è infine quello di aver unificato i Greci



La "postfazione", nella quale a sorpresa il lettore s'imbatte al termine del racconto, si apre con la perentoria affermazione antiromanzesca:

« Delira, per mio credere, il presente secolo nelle composizioni e nella lettura de' romanzi [...] poscia che si vedono sudare oggi infaticabilmente tutti i torchi ne' parti di simil sorte e gl'ingegni non si stancano mai di irritare i palati con questi cibi i quali infine come snervati e senza sostanza infiacchiscono lo stomaco, non somministrano alimento bastevole alla natura »<sup>24</sup>).

Neppure giova a dar credito al romanzo l'allusione alla storia contemporanea o l'alibi della didascalica politica con i quali qualcuno presume di nobilitarlo:

« Il pretendere sotto nomi anagrammatici e colla copertura delle favole di palesar quegli accidenti che non è lecito di cometer alla libertà dell'istoria è un irragionevole pretesto [...]. Il persuadersi poi di addottrinare con essi i precipi al ben regnare è un vaneggiamento di soverchia presunzione »<sup>25</sup>).

A questo genere di componimenti non rimane — e il giudizio del Nolfi diverrà pochi decenni più tardi opinione vulgata — che il vacuo lenocinio della sovrabbondante ornamentazione, tanto sregolata da contraddire totalmente « le quattro condizioni, cioè chiarezza, brevità, magnificenza e probabilità, a cui si riducono le sette idee di Ermogene »<sup>26</sup>). A ciò evidentemente il Nolfi ritiene di poter contrapporre il suo modello di racconto, a cominciare proprio dalla diversa scelta stilistica:

« Or io, cortese lettore, nella commune frenesia di questi tempi non ho saputo contenere il furore della mia penna, la quale per ispacciarmi

---

nella grande impresa comune contro Troia. Il giudizio di Paride e il conseguente coinvolgimento di una superiore volontà degli dei è naturalmente l'argomento canonico per la deresponsabilizzazione di Elena.

<sup>24</sup>) *Elena* cit., p. 63.

<sup>25</sup>) *Ibid.*

<sup>26</sup>) *Ibid.*, p. 64. Sulle interpretazioni rinascimentali delle *Idee* di Ermogene cfr. ANNABEL M. PATTERSON, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, 1970.



meno delirante degli altri ti ha portata un'istoria e quella con purità di stile descritta, confessandoti alla libera che per coprire l'imbecillità del mio ingegno all'opinione di chi loda il vestir di positivo e senza lusso le carte ha volentieri aderito » <sup>27)</sup>.

Ma nel discorso del Nolfi le considerazioni di ordine stilistico rimangono solo preliminari e, in fondo, accessorie: basterà allora notare come la ricerca di essenzialità conferisca al racconto un andamento inconsuetamente rapido (rispetto alla norma del tempo), commisurabile anche sull'esiguità del libretto, ma nel complesso a prezzo di una diffusa piattezza. Il momento critico, avvertito anche dal Nolfi, del rapporto con il lettore è piuttosto nel voler far accettare il capovolgimento di un giudizio acquisito e topico, nel « pretendere contro la prescrizione di venti e più secoli restituire alla fama della pudicizia una donna predicata per inonesta da tutte le nazioni del mondo » <sup>28)</sup>.

Il Nolfi non è però disarmato di fronte alle prevedibili accuse di « pazza imprudenza »: esiste un'*auctoritas* anche per la sua versione dei fatti ed essa è precisamente l'XI orazione, *Troiana aut de quo Ilium non sit captum*, di Dione Crisostomo, il re-tore di Prusa vissuto al tempo dell'imperatore Tiberio. Questa orazione, dal titolo altrettanto provocatorio di quello del libretto del Nolfi, era stata divulgata attraverso una traduzione latina pubblicata già nel 1492 ad opera di Francesco Filelfo, il quale aveva anche fatto precedere la stampa da una lettera a Leonardo Bruni, nella quale era sottolineata la originalità e la veridicità della storia della guerra troiana che qui si poteva leggere <sup>29)</sup>.

<sup>27)</sup> *Elena* cit., pp. 65-6.

<sup>28)</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>29)</sup> DIONIS CHRYSOSTOMI PRUSENSIS *Ad Ilienses, Ilii captivitatem non fuisse*, [colophon] Ingegnosissimi et diligentissimi chalcographi Bernardini de Misintis Papiensis opera: una cum Caesare Parmense Dion Chrisostomus Prusensis in lucem elegans splendens et integer rediit Cremonae. Impressus anno ab Incarnatione Sacratissimae Virginis 1492, undecimo Calendas Augustas. La lettera del Filelfo è alle cc. a2r.-a3r.



L'opera di Dione era stata quindi pubblicata integralmente nel testo greco e più volte in traduzione latina, tanto da conoscere una notevole diffusione <sup>30</sup>).

Il racconto di Dione contiene esattamente tutti gli elementi di quello del Nolfi (salvo pochi particolari accessori, più legati a convenzioni romanzesche e contemporanee, come la lettera che Menelao fa pervenire ad Elena). Non mancano neppure esatte e puntualissime riprese che dimostrano la piena dipendenza del Nolfi dalla sua fonte, come gli esempi di matrimoni fra non conterranei adottati da Tindaro per giustificare il matrimonio di Elena con lo straniero Paride:

« Pisthenis Sicyonii tyranni filiam aliquos ex Italia uxorem petiisse ferunt. Praeterea et Hippodamiam Oenomai filiam Pelops duxit ex Asia veniens. Theseus autem a flumine Thermodoonte unam duxit ex Amazonibus. Et [...] Io quoque elocata venit in Aegyptum ».

« Pistene fu maritata in Italia, Ippodamia asiatica in Pelope, Teseo dal fiume Termodonte condusse via una delle Amazoni ed Io andò a marito in Egitto » <sup>31</sup>).

Ma, soprattutto, il Nolfi si serve delle stesse argomentazioni di Dione per dimostrare la falsità del racconto tradizionale e degli *auctores* che l'hanno divulgato e sembrano accreditarlo. Dione

---

<sup>30</sup>) Io utilizzo: DIONIS CHRYSOSTOMI *Orationes octoginta in Latinum conversae*, Venetiis, apud Hieronymum Zenarum et Fratres, MDLXXXV. L'orazione che ci interessa è l'XI (alle pp. 75-95) ed è qui intitolata *Troiana, aut de quo Ilium non sit captum*. Dione è frequentemente utilizzato nelle discussioni intorno ai precetti aristotelici sul verosimile della favola poetica e sul rapporto tra poesia e storia (*Poet.*, 9, 1-2, 1451a-b): cfr. per esempio TORQUATO TASSO, *Del giudizio sopra la Gerusalemme da lui medesimo riformata*, in *Opere*, tomo IV, Venezia, appresso Stefano Monti e N. N. Compagno, 1735, p. 349; JACOPO MAZZONI, *Della difesa della Commedia di Dante*, Cesena, appresso Bartolomeo Raverii, 1587, p. 417; [NICOLA VILLANI], *Luccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del cavaliere Fra Tomaso Stigliani*, Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1630, p. 36.

<sup>31</sup>) DIONIS CHRYSOSTOMI *Orationes octoginta* cit., p. 80; *Elena* cit., p. 42.



afferma di apprendere la vera storia della guerra di Troia da sacerdoti egiziani, i quali:

« hoc [...] in causa esse dicebant, quod Graeci essent voluptuosi et quaecumque audirent ex aliquo iocunde dicente, ea etiam vera existimarent. Et poetis permetterent mentiri quicquid vellent dicerentque id illis licere: tamen crederent esse vera quae dicant eosque testes ad ea interdum adhiberent quae sunt ambigua. Apud Aegyptios autem non licere quicquam carminibus dicere neque ullam esse omnino poesim. Scire enim eos quod hoc voluptatis pharmacum sit ad auditum. Quemadmodum igitur ii qui sitiunt non indigent vino, sed sufficit illis aquam bibere, ita etiam qui vera nosse volunt nihil indigent carminibus, sed sufficit illis simpliciter audire. Poesis autem persuadet ut falsa audiantur et tamquam vinum bibantur frustra » <sup>32)</sup>.

Viene in questo modo individuata, attraverso la contrapposizione Grecia / Egitto <sup>33)</sup> una duplice e divaricata linea di tradizione, poetica e storica. La prima pertiene alla cultura greco-romana (e per il Nolfi si prolunga naturalmente fino ai moderni romanzatori) e mira prevalentemente al diletto, ovvero pospone al diletto lo scrupolo di verità <sup>34)</sup>. Il meccanismo fondamentale per persuadere della falsità del racconto tradizionale e, di conseguenza, della veridicità di quello nuovamente proposto è allora la verifica della ragione, il confronto tra verosimile e inverosimile storico (su un piano cioè diverso da quello del fantasma poetico). Per questo la dimostrazione di Dione è tutta tramata e

---

<sup>32)</sup> *Orationes octoginta* cit., p. 80.

<sup>33)</sup> Sarà appena il caso di ricordare l'enorme fortuna rinascimentale della presunta sapienza egiziana tra Ermete Trismegisto e i geroglifici.

<sup>34)</sup> Ciò non toglie che in altre occasioni Dione possa presentarsi come difensore della poesia e di Omero dalle accuse platoniche: e in fondo anche in questa orazione *Troiana* egli si rivolge non tanto contro la poesia in sé, quanto contro l'equivoco di scambiare la poesia per storia (anche se ciò inevitabilmente trascina la svalutazione della poesia). D'altra parte non stupisce che il gioco della sofistica comporti anche delle contraddizioni (che invece un poco turbavano il Tasso: *Del giudizio sopra la Gerusalemme da lui medesimo riformata* cit., p. 349).



sorretta di « an tibi videtur fieri potuisse? », « quomodo enim verisimile? », « horum nihil veri prae se fert species neque fieri potuit », « propter veritatis inopiam in res impossibiles et impias incidit », « an non haec sunt somniorum similia plane atque incredibilium mendaciorum? »<sup>35</sup>). Allo stesso modo il Nolfi, avviando la sua confutazione del racconto omerico, fa appello alla ragione, la quale « è quella che anima la legge e "plus apud nos valet ratio quam opinio" insegnò Tullio, "auctoritas enim sine ratione plerumque obstat" disse Celio, e "in re magna ratio vincat auctoritatem" decretò Plinio »<sup>36</sup>).

La ragione dunque può confutare l'autorità: e all'origine di tutto, in questo modesto riflesso della generale secentesca crisi delle autorità, sta la svalutazione dell'attendibilità storica di Omero, del quale è negato il tradizionale prestigio di poeta-vate (che pur poteva spesso sopravvivere, negli stessi anni, come motivo di contrapposizione polemica o come modello di aspirazioni classiciste). Ma anche qui il Nolfi è del tutto debitore verso Dione:

« Primum igitur aiunt [Graeci] Homerum ob mendicitatem et egestatem mendicasse in Graecia: et talem arbitrantur non potuisse mentiri ad gratiam dantium neque talia dixisse quae illis iucunditati et voluptati futura essent? Sane mendicos qui nunc vivunt nihil sani ferunt dicere, neque ullus illorum quempiam testem aliqua in re adhibuerit, neque laudes ab illis profectas accipiunt ut veras. Norunt enim quod omnia adulantes dicant compulsi necessitate ».

« Non dovremo noi dire e credere che un mendico bisognoso di procurarsi di giorno in giorno il vitto col mezzo del poetare, condizione che astringe a dire a modo d'altri, non a suo proprio, "quilibet paupertati astrictus vineta ei lingua est", cieco, vivente in un'età lontana più di un secolo intiero dalla guerra troiana, greco, scrivente a nazione in tutto e per tutto priva della cognizione dell'istorie, ambiziosa nelle proprie lodi, non abbia saputo inventare con qualche apparente verità cento

<sup>35</sup>) *Orationes octoginta* cit., pp. 81, 84, 86, 92.

<sup>36</sup>) *Elena* cit., p. 69.



menzogne per captivarsi l'affetto de' Greci? L'ha saputo e l'ha fatto; oh, quanto insegna la fame! » <sup>37)</sup>.

In questa maniera Omero diventa il responsabile della tradizione romanzesca, del falso e dell'inverosimile, giacché la poesia, come abbiamo letto in Dione, esercita proprio un'ingannevole persuasione attraverso i lenocinii del diletto. I romanzi contemporanei rappresentano per il Nolfi l'estrema propaggine di questa tradizione, della quale esasperano l'aspetto edonistico e solo epidermicamente gratificante della ridondanza e dell'ornato, del favoloso e del gratuito. Ma il Nolfi può ancora credere nelle possibilità del genere ed è sempre da dentro una possibile struttura di romanzo che egli ritiene di poter compiere la sua modesta operazione di revisione, riducendo l'elocuzione all'essenzialità, scartando dalla "favola" tutto il fantasioso e il leggendario e riducendo la vicenda alla sola ragionevole probabilità. Ma in questo modo il presunto "antiromanzo" che ne nasce è di nuovo pura macchina narrativa, anonimamente dimostrativa, mentre il rapporto con la storia pretende di essere rinnovato in nome dell'astratto verosimile. La crisi dell'autorità è anche crisi del giudizio storico, impossibilità della storia, svalutazione del documento, arbitrio della pura razionalità. E non è senza qualche significato che il moderno romanziere, nell'illusione di superare l'*impasse* in cui il genere letterario si è venuto a trovare, non veda di meglio che ripetere le argomentazioni dell'antico sofista.

GUIDO ARBIZZONI

---

<sup>37)</sup> *Orationes octoginta* cit., p. 76; *Elena* cit., p. 78.