

I Libri dell'Associazione
Sigismondo Malatesta

Il Piacere del Male
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale
(1500-2000)

I
Dal Cinquecento al Settecento



PACINI EDITORE

STUDI DI LETTERATURE COMPARATE
Collana diretta da
Paolo Amalfitano, Loretta Innocenti, Sergio Zatti

(seconda serie)

25/I



I LIBRI DELL'ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

Il Piacere del Male
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale
(1500-2000)

2 volumi

Progetto, direzione e cura di PAOLO AMALFITANO

PACINI EDITORE

Questi volumi sono stati pubblicati con il contributo di


Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Università di Pisa
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Si ringrazia Chetro De Carolis per la revisione di tutti i testi e la messa a punto dell'editing condotte con grande competenza letteraria e precisione formale.

©  ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA
<http://www.sigismondomalatesta.it>
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 978-88-6995-415-3
Per la presente edizione
© 2017 by Pacini Editore
56121 Pisa, via A. Gherardesca, 1
<http://www.pacineditore.it>

Il Piacere del Male
Le rappresentazioni letterarie
di un'antinomia morale
(1500-2000)

Primo volume
dal Cinquecento al Settecento

I. Fascinazioni diaboliche tra classicità e cristianesimo
coordinatore SERGIO ZATTI

II. Seduzione e malvagità nella letteratura europea del '600
coordinatore LORETTA INNOCENTI

III. La libertà del Male
Pensieri perversi e piaceri proibiti nella letteratura del '700
coordinatore PAOLO AMALFITANO

INDICE GENERALE

Prefazione di Paolo Amalfitano p. 15

Primo volume

I. Fascinazioni diaboliche tra classicità e cristianesimo

Introduzione di Sergio Zatti » 23

OLIMPIA IMPERIO

*La donna diavolo nella Grecia antica:
Lamia, Circe, Empusa e le stagioni della vita umana* » 33

GIANPIERO ROSATI

*Crudelitas versa in voluptatem:
piacere del male e potere nella letteratura latina* » 53

ANTONIO DEL CASTELLO

*Letteratura cristiana e antinomie morali:
il libro della Genesi e le Confessioni di Agostino* » 71

RAFFAELE PINTO

*La femmina balba e la fantasia proterva
(Dante, Purg. XIX 1-33)* » 91

FRANCESCO DE CRISTOFARO

*Confessioni di menti pericolose.
Dall'inizio del Decameron alla fine dell'Heptaméron* » 109

SELENA SIMONATTI

*«Saber bien e mal, e usar lo mejor»:
una «dottrina del male» nel Libro de buen amor?* » 129

ANNE SCHOYSMAN	
<i>Villon, «ne du tout fol, ne du tout saige»</i>	p. 149
ROBERTA MULLINI	
<i>La seduzione del Vizio nel dramma morale inglese</i>	» 167
ANTONIO GARGANO	
<i>«Conjúrote triste Plutón»: Celestina e il male come piacere</i>	» 193
MATTEO RESIDORI	
<i>Tra efficacia del male e inerzia della virtù: la Gabrina di Ariosto</i>	» 211
FRANCESCO FERRETTI	
<i>Petrarca e il Tasso o il piacere di errare</i>	» 233
SERGIO ZATTI	
<i>Le seduzioni di un demagogo: sul Satana tassiano</i>	» 255

II. Seduzione e malvagità nella letteratura europea del '600

<i>Introduzione di Loretta Innocenti</i>	» 277
MILENA ROMERO ALLUÉ	
<i>«Now go not backward». Doctor Faustus e la tragedia della negazione</i>	» 291
STEPHEN ORGEL	
<i>Grazia lasciva: il male che seduce in Shakespeare e Jonson</i>	» 317
SILVIA BIGLIAZZI	
<i>Coscienza e piacere del male sulla scena inglese del primo Seicento</i>	» 331

EMILIE PASSIGNAT

*Il diavolo è nudo. Il labile confine tra virtù e vizio
nell'arte dopo la Controriforma* p. 355

FLAVIA GHERARDI

«Esta obra de mi gusto». Cervantes e il male necessario » 379

MAGDA CAMPANINI

*Rappresentazione del male e piacere perverso della lettura
nelle histoires tragiques del primo Seicento* » 399

BENEDETTA PAPASOGLI

«La force d'être méchant»: Corneille e La Rochefoucauld » 417

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

Soledades e desiertos: note su alcuni esiti del barocco ispanico ... » 435

PAOLA MARTINUZZI

*Il piacere della tragedia e la poesia del male
nel Britannicus di Racine (1669)* » 455

LISANNA CALVI

Lo spettacolo dell'orrore sul palcoscenico della Restaurazione » 477

SILVIA CARANDINI

*Un mostro o un gigante? Il fascino oscuro del seduttore incostante,
dal Burlador de Sevilla al Dom Juan*..... » 497

LORETTA INNOCENTI

«Non serviam»: Milton e la seduzione satanica..... » 517

III. La libertà del Male

Pensieri perversi e piaceri proibiti nella letteratura del '700

Introduzione di Paolo Amalfitano..... p. 539

CARMEN GALLO

*Un'immoralità esemplare: necessità, utilità, e piacere del male
in Moll Flanders* » 545

FRANCESCO FIORENTINO

La seduzione aristocratica e il contratto borghese..... » 565

CHETRO DE CAROLIS

*Il sottile piacere di far male a distanza: la lettera
come strumento sadico (Montesquieu, Laclos)* » 579

PAOLO AMALFITANO

Il perverso piacere della verità in Swift e Sterne » 595

PIERRE FRANTZ

Il sublime nel male » 617

STEFANIA SBARRA

*I dolori del giovane Werther di Goethe e il piacere del male
nel contesto della prima ricezione del romanzo* » 631

ALBERTO CASTOLDI

Vathek, viaggio al termine del desiderio..... » 651

GIANNI IOTTI

Sade e la voce del male » 669

VALERIA PELLIS

*Della perversa ortodossia delle leggi e del piacere eterno
del corpo nelle anatomie poetiche di William Blake*..... » 689

FRANCA FRANCHI

*Scene di una fantasmagoria: il male
nel Manuscrit trouvé à Saragosse* p. 707

BIANCA DEL VILLANO

*Il sibilo del serpente. La reticenza del sublime
in Christabel di S. T. Coleridge* » 723

CLAUDIO VICENTINI

*Orrore e piacevolezza del mascalzone.
Tecniche di recitazione tra Settecento e Ottocento
e la creazione di Robert Macaire* » 743

Secondo volume

IV. Il secolo di Sade

Il piacere del male nella letteratura dell'Ottocento

Introduzione di Luca Pietromarchi » 17

FRANCO D'INTINO

Foscolo, Ortis e l'ombra di Sade » 23

MARCO FEDERICI SOLARI

*Psicologia estatica. L'esperienza del piacere trasgressivo
negli Elisir del diavolo di E. T. A. Hoffmann* » 41

DIEGO SAGLIA

*Male e piacere in Byron: tra assoluto cosmico e commedia
del quotidiano*..... » 59

MARCO VISCARDI	
Leçons de Ténèbres. <i>Manzoni e la ragnatela del male</i>	p. 81
IRENE ZANOT	
<i>L'umana sete di tortura</i>	» 103
LUCIANO PELLEGRINI	
<i>La fine incompiuta del Satana romantico</i> (<i>Victor Hugo, La Fin de Satan</i>)	» 119
ENRICA VILLARI	
<i>«Making his imaginative world out of such strange experience</i> <i>and sordid things»: Dickens e le visioni del male</i>	» 143
LUCA PIETROMARCHI	
<i>«Marchesi del Male»: Baudelaire e Sade</i>	» 159
DANIELA RIZZI	
<i>Dall'«uomo superfluo» all'«uomo del sottosuolo»:</i> <i>piacere e sofferenza nell'Ottocento russo</i>	» 177
GIORGIO DE MARCHIS	
<i>Cannibali e satanisti: poco male in Portogallo</i>	» 191
PAOLO PEPE	
<i>In camera voluptatis. Contaminazione del male e ibridazione</i> <i>delle forme in The Monk e Dracula</i>	» 207
MASSIMO NATALE	
<i>Sul piacere del male dopo Leopardi: appunti per un percorso</i>	» 229

V. Il piacere del male nella letteratura del Novecento

<i>Introduzione</i> di Stefano Brugnolo	p. 253
RICHARD AMBROSINI	
<i>Al di là dell'antinomia bene/male: il romanzo post-sadiano di Joseph Conrad</i>	» 267
PIERO TOFFANO	
<i>Sadismo, arte e vita nella Recherche</i>	» 283
VALENTINO BALDI	
<i>Il coraggio di sopravvivere al padre. Giudizio, pena e autodistruzione nella narrativa di Kafka</i>	» 301
ANNA ISABELLA SQUARZINA	
<i>La délectation e il male in Sous le Soleil de Satan di Georges Bernanos</i>	» 321
SARA PEZZINI	
<i>La Casa di Bernarda Alba: la rappresentazione del male fra tradizione e modernità</i>	» 341
MARCO RISPOLI	
<i>Contro il piacere del male. Note su Bertolt Brecht e Thomas Mann</i>	» 365
MANUEL BOSCHIERO	
<i>La seduzione del Male nel romanzo Il Maestro e Margherita di M. Bulgakov</i>	» 387
PAOLA DI GENNARO	
<i>Inferni, martiri e altri supplizi: la bellezza del male in Akutagawa e Mishima</i>	» 409

STEFANO BRUGNOLO

*Punto di vista estetico e punto di vista morale
nella Lolita di Nabokov*..... p. 431

EMANUELE ZINATO

*Angeli perduti: i piaceri dell'apocalisse in Aracoeli
di Elsa Morante*..... » 457

LAURA LUCHE

Avanguardie e il male in tre opere di Roberto Bolaño..... » 473

RAFFAELE DONNARUMMA

*Maniere pornografiche. Rappresentazioni del sesso in Moresco,
Nove, Siti*..... » 491

LUCILLA ALBANO

*Godimento e passione amorosa in
The French Lieutenant's Woman*..... » 517

MARCO COCCO

*La pianista di Michael Haneke. Il male tentatore
tra psicopatologia e crepuscolo dello spirito*..... » 537

Bibliografia generale

Bibliografia primaria..... » 557

Bibliografia secondaria..... » 575

Indice dei nomi..... » 635

PREFAZIONE
DI
PAOLO AMALFITANO

In tutte le letterature occidentali, com'è ben noto, ritroviamo sin dalle più antiche origini la rappresentazione, in modi e forme diverse, della relazione tra vizi e virtù, tra bene e male, tra giustizia e ingiustizia, etc. Queste antitesi morali e assiologiche raramente assumono nei testi letterari – sin dalla *tentazione* nella Genesi biblica e nei rischi di perdizione dell'Ulisse omerico (le sirene, Nausicaa, Circe) – una configurazione così manichea che separi radicalmente il bene dal male. Essi si presentano piuttosto in differenti formazioni di compromesso che è valsa la pena di indagare sia in senso diacronico, sia nella loro relazione con la gerarchia degli stili e la divisione storica dei generi letterari.

Questa potrebbe apparire un'ipotesi di lavoro troppo ampia e generica, se la si dovesse sviluppare senza un punto cruciale da cui partire.

In questo senso ci soccorre l'evidenza di un fenomeno che segna una sorta di *turning point* di questo tema nella storia letteraria europea.

Mi riferisco all'insorgere e all'affermarsi, a partire dalla seconda parte del sedicesimo secolo e, con ancora maggiore consistenza, lungo l'arco di tutto il diciassettesimo secolo, di un ossimoro: *il piacere del male*, che a questo tema ha dato forma in quel periodo (si pensi al personaggio di Iago nell'*Otello* di Shakespeare del 1604 fino al Satana di Milton del 1667) e il cui successo è stato, a partire da quel momento, tanto eclatante quanto duraturo, e tale da costituire non solo una svolta, ma un punto di «non ritorno» nelle rappresentazioni della dialettica bene-male nei secoli successivi e fino ad oggi.

Questa antinomia morale, ovviamente già presente con diverse manifestazioni in tutta la tradizione cristiana, come segno della debolezza umana o monito delle subdole manifestazioni del peccato, diventerà, nel corso dell'Ottocento, da disvalore, o luogo di identificazione proibito e per questo attraente, progressivamente un valore ostentato, un valore

«quasi positivo» e «quasi necessario», fino a rendere *il piacere del male* paradossalmente l'unica forma di piacere possibile.

Il piacere del male instaura così nella sua progressiva e inesorabile affermazione e legittimazione una relazione capovolta tra vizi e virtù rispetto alla tradizione, nella quale all'antitesi sembra sostituirsi una solidarietà indissolubile tra gli opposti, una simbiosi che rivendica la duplicità della natura umana, presenta la perversione come norma riconosciuta e propugna, nel mito decadente della bellezza scissa dalla morale, un ideale, per lo più tragico, che copre forse il ritorno del «vecchio» ed espulso senso di colpa.

Spesso le opere di alcuni autori, da Sade a Conrad, sono state analizzate toccando queste questioni ma quasi mai, credo, è stata adottata (una delle poche eccezioni, negli studi italiani, è *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz) una prospettiva per uno studio comparatistico di lungo periodo che tenga dentro non solo il Romanticismo o il Seicento ma guardi anche al Rinascimento, al Medio Evo e fino ai modelli dell'età classica.

A partire da queste premesse ho proposto qualche anno fa questo tema di ricerca, *il piacere del male*, particolarmente concentrato nell'arco di tempo tra Cinque e Novecento, ma sicuramente da estendere – e, come dicevo, mi sembrava anche l'area cronologica meno indagata – indietro fino a Dante, con anche qualche imprescindibile incursione nei secoli della letteratura classica, vedi l'opera di Seneca.

Si trattava, in sintesi, di provare a storicizzare questa particolare formazione di compromesso rappresentata dal *piacere del male* nelle letterature occidentali, con la libertà di muoversi tra tutte le forme letterarie e, proprio per questo, con la necessità di fare i conti – soprattutto a partire dalla contaminazione degli stili dell'epoca barocca – con i vincoli che intrecciano i valori morali di un'epoca e le griglie formali dei generi e dei codici letterari.

Questo progetto ha trovato consenso e ha suscitato l'interesse di alcuni studiosi di letterature europee e di comparatistica che insegnano in diversi atenei italiani e si occupano di differenti periodi storico-letterari – Sergio Zatti ('500 e ante), Loretta Innocenti ('600), Luca Pietromarchi ('800), Stefano Brugnolo ('900) che con me ('700) hanno condiviso le varie fasi di questa lunga e articolata ricerca. Una ricerca che ha avuto

come primo esito cinque incontri seminariali tenutisi nelle sedi universitarie che hanno collaborato al progetto – a Venezia, a Napoli, a Pisa, a Roma e ancora, una seconda volta, a Pisa –, seminari in cui sono stati presentati e discussi i lavori prima di dare loro un assetto formale definitivo: un *work in progress* che ha affrontato il tema proposto e analizzato i testi più rappresentativi, nella successione cronologica 1500-2000 che ci siamo dati come campo d'indagine.

A partire da questo nucleo coeso di studiosi ciascuno di noi ha poi coordinato una delle cinque sezioni del progetto il cui ambito d'indagine si può ricondurre grosso modo alla misura di un secolo; un metodo necessario per semplificare e rendere più visibile la continuità, l'accumulo e l'intensificazione crescente dell'affacciarsi sulla scena letteraria di testi riconducibili alla *figura del piacere del male*; ma anche un metodo che, ne sono consapevole, fa una certa violenza alle ben più fluide e complesse reti che caratterizzano l'emergere e il diffondersi, così come lo scomparire e il ritornare, dei testi letterari nella sequenza del tempo storico.

Per ogni sezione sono stati invitati a partecipare alla ricerca dodici o più studiosi, di cui alcuni stranieri, che hanno arricchito il quadro delle competenze e consentito di analizzare testi di molte letterature e discutere delle costanti e delle varianti che si andavano configurando nel confronto tra opere sia narrative, sia poetiche, sia drammatiche.

Ora la pubblicazione in due volumi dei sessantadue contributi scientifici prodotti dal progetto conclude la ricerca e dà forma unitaria a un materiale che, preso caso per caso, non avrebbe lo stesso significato.

Se *il piacere del male* sia, nella storia della letteratura europea degli ultimi secoli, una *figura* bifronte, uno di quei fili rossi capace, non tanto di tenere insieme due anime gemelle (o due testi simili) come vuole la leggenda, ma di legare tra loro, illuminare e attraversare testi diversissimi per forma e contenuto innervandoli di un potenziale tragico o esplosivo, si potrà cogliere solo da una casistica ampia come quella offerta da quest'opera e soprattutto dalle relazioni inedite che si manifestano solo nel confronto tra testi di letterature diverse e di generi diversi.

La potenza e la persistenza di questa *figura* nelle diverse letterature, la sua fortuna, stanno forse proprio nella sua genesi: essere nata per po-

ter esprimere e dar voce a un'irrisolvibile dicotomia della natura umana, il desiderio impossibile di far coincidere un'etica dei principi con un'etica dei comportamenti.

Progetto di ricerca dell'Associazione Sigismondo Malatesta
realizzato in collaborazione con: Università di Napoli "L'Orientale",
Università Ca' Foscari Venezia, Università di Pisa, Università di Roma Tre

II

Seduzione e malvagità nella letteratura europea del '600

INTRODUZIONE
DI
LORETTA INNOCENTI

L'esistenza del male – che cosa sia, da dove derivi e il suo perché – è un problema antico e complesso, alla base del pensiero filosofico e teologico della nostra civiltà: ogni teodicea affronta e cerca di giustificare nella creazione la presenza paradossale della morte, del dolore, della sofferenza e del peccato in relazione al principio contrario, quello del sommo bene. Molte le diverse posizioni. Per alcuni Dio, avendo creato tutto, deve necessariamente aver creato anche il male, come scrive Isaia: «formans lucem et creans tenebras faciens pacem et creans malum ego Dominus faciens omnia haec»¹. Per altri, da Agostino d'Ipbona in poi, il male è invece *privatio boni*, assenza e privazione del bene per colpa dell'uomo che si è allontanato da Dio ed è caduto; è quindi una condizione che l'umanità ha conosciuto dopo aver commesso il peccato originale, come indica la Genesi, fino dalla proibizione «de ligno autem scientiæ boni et mali ne comedas»². Presente come virtualità dalla creazione, il suo potere si è rivelato solo in seguito alla punizione della trasgressione di Adamo ed Eva.

Ma questo significa che anche la caduta è parte del disegno divino, oppure implica che l'uomo sia totalmente libero di seguire il bene o di macchiarsi di una colpa? L'annosa questione mette a confronto la libertà umana con la predestinazione o almeno con una forma di prescienza divina. In entrambi i casi al male viene offerta una giustificazione, che si tratti di un riscatto teleologico e provvidenziale o di una inevitabile punizione: dietro la presenza del male c'è sempre la giustizia divina anche quando essa risulti incomprensibile all'uomo.

¹ «Io formo la luce e creo le tenebre, faccio il bene e provo la sciagura; io, il Signore, compio tutto questo» (Isaia, 45. 7).

² «dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare» (Genesi, 2. 17).

Come si iscrive però in quest'ordine armonico la sofferenza gratuita, quella di Giobbe, per esempio, colpito da flagelli e malattie solo per provarne la fede? Il lieto fine, la restituzione della salute e delle ricchezze non bastano a cancellare il senso di gratuità e di insensatezza del dolore, oltre che di fragilità dell'uomo davanti al suo creatore. La storia di Giobbe fa piuttosto pensare alle parole di Gloucester in *King Lear*: «As flies to wanton boys are we to th' gods;/ They kill us for their sport»³.

Nel mondo arcaico di Lear gli dei sembrano quelli della mitologia greca, che intervengono nella vita dei mortali, sono preda di passioni e di meschinità, usano gli uomini come vittime nei loro conflitti e nelle loro vendette. Ma l'arbitrarietà del loro gesto omicida indicata da Gloucester non ha niente della provvidenza cristiana né del fato tragico del teatro classico, poiché possiede tutta la terribilità del vuoto che Shakespeare mette in scena nelle sue tragedie, dove l'uomo è solo e non ha una *ananke*, una necessità fatale, a guidarlo. Anche in *King Lear* però i mali che colpiscono il re vecchio e fragile e il suo fedele Gloucester sono originati da delle colpe, commesse all'inizio del dramma: aver diviso il regno ma anche, per tutti e due gli uomini, aver giudicato erroneamente il carattere e il comportamento dei propri figli non distinguendo, anzi confondendo i buoni con i malvagi. Il destino di Lear però trascende il concetto di punizione e di fatalità per assumere una qualità tutta umana, di solitudine e di dolore. In epoca elisabettiana, a cavallo tra Cinque e Seicento, i confini tra colpa e giustizia, casualità e destino, male e bene si sono confusi e relativizzati. Spesso si sono anche interiorizzati e hanno preso a riguardare la coscienza dell'individuo.

La letteratura ha sempre rappresentato i grandi principi metafisici e i problemi umani sotto forma di miti e di narrazioni; il teatro ha messo in scena conflitti di forze primarie. E il male quindi emerge dallo scontro con il suo opposto: personaggi malvagi combattono e sono vinti da eroi buoni, delitti vengono vendicati, ingiustizie punite. La letteratura ha anche sempre trattato modi diversi di mediazione e compromesso tra il caos e l'armonia, così come tra la sovversione e l'ordine. Per secoli

³ «Per gli dei noi siamo come le mosche per dei ragazzacci: ci uccidono per divertimento» (IV. 1. 41-42).

poemi epici e tragedie hanno rappresentato il disordine e il male, dagli errori umani inconsapevoli fino alle azioni di un fato negativo o di dèi gelosi. L'introspezione e la poesia lirica hanno sondato la consapevolezza dell'uomo circa la sua ambiguità morale o l'infelicità. La scrittura autobiografica ha sviluppato in varie forme la rappresentazione e l'espressione dell'interiorità, del dolore o dell'incertezza, del dubbio così come del richiamo del vizio. Un esempio per tutti: Agostino che nelle sue *Confessioni* ricorda in prima persona le tentazioni subite e non sempre vinte, riporta le sue angosciose riflessioni sull'esistenza del male, il lungo cammino doloroso fino alla confutazione del dualismo manicheo e la certezza che la malvagità sia perversione della volontà e non parte della creazione.

Ma in una dimensione diacronica il tema del male, pur onnipresente e pervasivo, assume forme differenti in relazione con sistemi epistemici diversi e in rapporto a culture diverse. In un punto della storia della rappresentazione letteraria moderna avviene un cambiamento dalla distinzione netta dei generi e dei modelli morali allo sfumarsi dei confini. Credo che questa trasformazione sia iniziata in modo pervasivo e rilevante tra Cinque e Seicento, quando la Riforma protestante, mettendo in questione problemi di fede, ha scardinato la tradizionale struttura dell'autorità in almeno due campi: quello spirituale, sostituendo alla guida delle gerarchie ecclesiastiche la propria individuale lettura e interpretazione dei testi sacri e la propria ricerca interiore, e quello politico-sociale, creando le prime forme di democrazia, scatenando in Europa le sanguinose guerre di religione e accendendo in Inghilterra la prima rivoluzione «moderna». Nei paesi latini e cattolici il dibattito della Controriforma, nel tentativo di contenere tale disintegrazione, fornì alla letteratura e al teatro altri strumenti di analisi dell'interiorità, altri confronti con il problema del male. Ma non molto diversi, a ben guardare.

È possibile osservare come si sia lentamente passati da una rappresentazione del male come opposizione alle forze del bene a una in cui il male assume sembianze ambigue, che lo rendono meno immediatamente riconoscibile ed è talvolta presentato in modo da apparire persino affascinante. Diversamente dalle psicomachie antiche, dove personificazioni di vizi e virtù si contendono l'anima dell'uomo, o dalle raffigurazioni di Ercole al bivio, in dubbio su quale delle due donne seguire, se la Virtù

o la Voluttà, il Seicento dà all'anima contesa una voce e la libertà, sostituisce l'interesse per l'agone allegorico con quel dubbio davanti alla scelta trasformando Ercole in Amleto, dove il messaggio morale si complica e si psicologizza. Le ragioni del bene e quelle del male si sovrappongono ambigualmente e, come dice il principe danese, «there is nothing either good or bad but thinking makes it so»⁴.

Anche le figure allegoriche, anche le rappresentazioni del Male assoluto, diventano ambigue e relativizzate. Basterebbe osservare come l'incarnazione del Male, Satana o Lucifero, passi dall'immagine di un mostro di epoca medievale alla figura dell'angelo caduto, in cui i tratti demoniaci traspaiono sotto una bellezza angelica sia pure offuscata. Così per l'osservatore o il lettore al puro orrore si sostituisce una reazione più complessa, di raccapriccio e di ammirazione al tempo stesso, di ripugnanza per il male, sentita in senso morale, e di fascino per la perversione o la trasgressione, sentita questa volta in senso artistico e letterario. Perché i testi cominciano a rappresentare o, meglio, a far provare le emozioni negative come una sorta di «*plaisir du texte*», attraverso strategie retoriche coinvolgenti e abilissime.

In letteratura e nel teatro pertanto il Male si trasforma non solo in quanto oggetto della rappresentazione, ma anche come strategia rappresentativa, come modalità di coinvolgimento del lettore o dello spettatore, avviando con il Rinascimento quel processo che avrebbe portato nei secoli successivi al rovesciamento dei valori, per cui il Male può diventare sinonimo di libertà e acquisire aspetti positivi di energia rivoluzionaria e prometeica. E può anche diventare nel testo l'elemento interessante a confronto con la «banalità» del Bene. Come ha sintetizzato George Bataille in un'intervista: «si la littérature s'éloigne du mal elle devient vite ennuyeuse»⁵.

Questo conduce al problema del piacere, quando con questo termine s'intenda non il godimento che il malvagio prova a commettere i suoi crimini, a fare del male, a causare o ad osservare i mali altrui, bensì il piacere che il lettore o lo spettatore devono provare davanti a una rap-

⁴ «non c'è niente di buono o di cattivo ma è il pensiero a renderlo tale» (W. SHAKESPEARE, *Amleto*, II. 2. 249-250).

⁵ «se la letteratura si allontana dal male diventa subito noiosa» (Intervista televisiva di Pierre Dumayet, 1957).

presentazione letteraria o drammatica del male. Più che l'azione catartica della tragedia, il piacere è qui un coinvolgimento emotivo che non necessariamente conduce alla rigenerazione, al riscatto e alla purificazione, bensì vale in quanto processo, esperienza, identificazione e conoscenza.

Alla staticità dell'osservazione dall'esterno di azioni malvagie si oppone la dinamicità della seduzione, tematizzata nel testo ma anche agita nei confronti del fruitore. Era questa la tesi di Stanley Fish che alla fine degli anni sessanta nel suo *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* ipotizzava che il poeta controlli le risposte del lettore in modo da renderlo partecipe dell'azione epica e al tempo stesso giudice morale di essa. In altri termini, il lettore vive un'esperienza spirituale ambigua e duplice nei confronti del peccato, prima accettandolo e poi correggendo la sua visione. Ma, in ogni caso, identificandosi nel testo e con il testo. Il poema di Milton segna il punto terminale del percorso secentesco di rappresentazione del male, essendo a metà strada tra l'epicizzazione e l'umanizzazione, mettendo in scena il Malvagio per eccellenza ma riducendone la portata negativa. Prima comunque, lungo il diciassettesimo secolo e in tutta Europa, compaiono altri aspetti di un piacere legato alla sofferenza o alla malvagità.

I saggi che seguono si snodano appunto lungo questo tragitto: analizzano le varie forme di rappresentazione del male e mettono in evidenza le motivazioni che conducono il lettore o lo spettatore a immedesimarsi, a identificarsi psicologicamente, scavalcando il confine, sempre più labile, tra virtù e vizio, tra bene e male. In altri termini, il confine tra condivisione emotiva e distanziamento morale. Non tutti si incentrano su una figura malvagia, giacché il male può assumere aspetti diversi, dalla violenza alle mutilazioni e alle torture, dalla tirannia politica alla perversione individuale. Sempre però agisce, in tutte le opere prese in esame, l'ambiguità del testo.

Milena Romero Allué considera come nella tragedia di Marlowe la storia di Faustus, tentato da Mefistofele e per questo dannato, possa essere letta da una prospettiva che cancella l'intervento divino, anche nella forma della punizione, e lascia emergere la forza del male. Alle allegorie dei due angeli, che si contendono l'anima di Faustus come in un antico *pageant*, il testo oppone una parodia della *morality* che vedeva sempre il bene trionfare e i demoni come rozzi clowns: qui la qualità del dibattito tra bene e male è raffinata, e le figure infernali non servono uno sco-

po divino bensì agiscono autonomamente. Tutti i valori sono rovesciati: l'angelo buono e l'angelo cattivo si scambiano i ruoli, e la figura di Dio è identificabile con l'ira e la vendetta. Il testo di Marlowe preannuncia il Satana di Milton anche nel considerare l'inferno come una dimensione interiore e non un luogo fisico: il luogo mentale e psicologico del rovello interiore. Ma le negazioni e i rovesciamenti su cui l'opera si struttura relativizzano ogni opposizione netta e in fondo mettono in dubbio che la «colpa» di Faustus, l'insaziabile sete di conoscenza, sia negativa ed equiparabile all'orgoglio satanico che ha perduto l'umanità.

Nel saggio di Stephen Orgel, dedicato a Shakespeare e a Jonson, si mostra come la seduzione del testo agisca per capovolgimenti di situazioni. Nei *Sonetti* l'amato è infedele ma affascinante, e la voce del poeta che lamenta questa situazione da cui non può uscire diventa poi arguta e sarcastica quando parla della *dark lady* e ancora nella coda – forse non di Shakespeare – al volume originale dove, per una sorta di rivalse, è la donna a lamentare di essere stata abbandonata (*The Lover's Complaint*). Ma è poi in *Otello* che il malefico seduttore, Iago, diventa intercambiabile con la figura del protagonista «buono», con il quale intrattiene una relazione ben più complessa di quella di un manipolatore con la sua vittima; ne è quasi un amante geloso, un innamorato che fa leva sul suo narcisismo e che esercita su di lui un forte potere erotico. Il testo giustifica questa lettura in vari punti, dove la diabolica persuasione di Iago ha l'aspetto di un corteggiamento omoerotico, dove la sua identità si sovrappone ambiguamente a quella del Moro. Che il vizio diventi l'aspetto drammatico più interessante è poi ribadito in Jonson, dove la corruzione, gli intrighi machiavellici e i raggiri ingegnosi sono portanti nella trama comica e mostrano che al centro delle opere non c'è la morale, bensì l'astuzia, che mette in moto l'energia drammatica e teatrale.

Partendo dalla dinamica male-libertà, trattata da Ricœur, Silvia Bigliuzzi ripercorre il lungo dibattito rinascimentale sulla *Poetica* di Aristotele e sul concetto di catarsi, ignoto per lo più al mondo inglese, dove della forza seduttiva del male si parla nell'ambito della polemica antiteatrale, che vede nella scena la pericolosità di un esercizio della libertà e del potere dell'identificazione tra spettatore e attore.

Nei testi shakespeariani la dialettica tra libertà e condizionamenti psicologici è agita attraverso il paradigma del rovesciamento etico, come in *Macbeth* o in *Riccardo III*, dove la seduzione fa emergere la volontà del male. In questi drammi l'esperienza del male è psicologica e mentale, si consuma nel conflitto interiore della coscienza, ma successivamente, nel teatro giacomiano e carolino, l'ostensione del corpo mutilato o degli orrori in scena, fino alla perversione incestuosa e alla follia omicida in Ford, spettacolarizzerà il crimine o la violenza come una sorta di male assoluto. Dall'interrogazione dell'io e della propria libertà si passa in poco tempo a fermare il conflitto interiore nella consapevolezza di una colpa endemica per la quale solo la grazia divina può garantire la salvezza, in una prospettiva calvinista e puritana.

L'ambiguità è costitutiva dei testi visivi, più ancora che non di quelli verbali e teatrali. Emilie Passignat studia la questione della nudità del corpo umano nella pittura: una questione giunta a un punto di svolta dopo che la Controriforma indusse gli artisti a ripensare al loro modo di fare arte, a confrontarsi con le costrizioni della censura. In epoca iconoclasta e funestata da lotte religiose, la rappresentazione della nudità si trovò al centro di un lungo dibattito volto a individuare come la visione di corpi nudi potesse indurre alla lascivia e fosse uno strumento del demonio per suscitare nell'uomo passioni corrotte.

La forza di coinvolgere emotivamente lo spettatore, attribuita alle arti visive, poteva però giustificare un altro effetto, opposto, della nudità: quello edificante e spirituale della rappresentazione dei martiri e della passione di Cristo, dove il realismo di scene crude e di violenze poteva suscitare il pathos dello spettatore e spingerlo sul cammino della devozione. Questa forma di ambivalenza rende conto del fatto che un vero e proprio controllo censorio da parte delle autorità ecclesiastiche non fu mai messo in pratica e se da un lato l'arte pagana veniva demonizzata dall'altro lato il nudo nell'arte fu favorito e strumentalizzato, per contrastare gli effetti della Riforma protestante con il suo rifiuto del culto dei santi e delle immagini.

Flavia Gherardi, analizzando la *Novella del curioso impertinente* dal *Chisciotte*, rintraccia nel testo e nelle sue valenze retoriche e psicologiche

lo scarto che Cervantes opera sui topoi della tradizione e particolarmente su quelli dell'amicizia maschile e della prova di fedeltà della moglie. La vicenda del marito burlato, tradizionalmente comica, diviene invece problematica e quasi tragica. Nel triangolo l'identificazione ora con l'amico ora con la figura femminile rivela la natura patologica del *mal deseo* che ossessiona il protagonista Anselmo. È un desiderio che induce a operare il male, costruendo una trama destinata al fallimento, ma anche rivelando l'inermità del male stesso, banalizzato e reso gratuito. Nel finale infatti non c'è nessun riferimento a uno schema teologico e provvidenziale, come era nelle narrazioni di carattere esemplare. Il testo, valorizzando i concetti di curiosità e di divertimento (*curiosidad y entretenimiento*), fa emergere il contrasto, il vero e proprio cortocircuito tra psicologia e morale, al punto che un comportamento giustificabile psicologicamente, anche se inaccettabile moralmente, finisce per non essere censurabile. Ancora un esempio quindi di testo nel quale la definizione di «male» si relativizza, e i suoi confini diventano sfumati.

Anche la prosa francese del Seicento, tema del saggio di Magda Campanini, affronta la rappresentazione equivoca del male. Partendo da fatti di cronaca le *histoires tragiques* narrano eventi violenti e tragici, ma in una forma che lascia trasparire ambiguità tra l'intenzione morale edificante e il risultato emotivo nel lettore. Si tratta di storie diverse, di accostamenti differenti al problema del male, e l'allusione alla loro autenticità aggiunge interesse per il genere, come dimostra anche la fortuna della loro pubblicazione seriale.

La violenza teatralizzata in una vera e propria resa spettacolare dell'orrore obbedisce ai dettami della dottrina tridentina, ma la vocazione etica e didattica giustifica il piacere della lettura e quindi l'identificazione morbosa con i protagonisti di fatti scabrosi, vittime ma anche carnefici. Un piacere voyeuristico e torbido, probabilmente, quello che il lettore prova, guidato da strategie retoriche che vanno dalla presentazione dell'indicibile al patetismo di scene compassionevoli, dalla visione della morte all'ostensione di dettagli erotici nella rappresentazione di supplizi e punizioni. Il testo agisce sempre a partire da una forte tensione visiva che mette il lettore nella posizione del testimone oculare.

Ancora nella letteratura francese, la relazione tra La Rochefoucauld e Corneille, analizzata da Benedetta Papasogli, mostra come la frontiera tra bene e male sia ambigua: porosa per il primo autore e reversibile per il secondo. Il modello dell'antitesi che nelle *Maximes* si scioglie in parallelismi e ossimori, nelle tragedie di Corneille dà luogo alla figura dell'anamorfose, che rivela figure diverse a seconda del punto di vista. Attraverso l'illuminazione offerta dalle massime di La Rochefoucauld, l'assunzione di questo sguardo obliquo fa scoprire in Corneille i mostri interiori, che popolano il cuore degli eroi ma che la società tende a nascondere. L'eroismo negativo delle sue tragedie e la vertigine della meditazione morale indicano che la frontiera etica si è fatta «sinuosa», e portano alla consapevolezza che il male può avere una perfezione e una sua nobiltà elevandosi a gesto orribile e ammirabile al tempo stesso. Ragioni diverse, casi particolari, allentano la tensione tra bene e male: la politica ammette azioni moralmente condannabili, come l'uccisione del tiranno, la condizione detta soluzioni inaccettabili in senso assoluto. «Piacere di volere» e libertà sono alla base della inquietante modernità di Corneille.

A un male politico e sociale si contrappone un Male che attacca nella solitudine coloro che si ritirano dal mondo e vivono come anacoreti nel deserto. Encarnación Sánchez García tratta nel barocco ispanico della sensibilità moderna che contraddistingue le figure di chi rinuncia alla civile conversazione ma viene avvicinato dal Maligno in un confronto individuale. I termini «soledades» e «desiertos» denotano sempre più la sacralità di una vita eremitica e di preghiera: argomento di una enorme produzione letteraria di vario genere, dal panegirico alla «vita esemplare», in cui la scelta monastica è sentita come epica ed eroica e viene descritta secondo modelli agiografici ereditati dal Rinascimento. Nella vita solitaria e nelle pratiche ascetiche il male dell'allontanamento dalla società si risolve in un bene spirituale, ma è un male diverso quello che spaventa persino *in absentia*: è il tentatore che appare nei versi di Juan de la Cruz e negli scritti degli altri padri del deserto. Dietro all'unione mistica e alla preghiera il demonio è in agguato, come presenza virtuale, come potere sempre pronto a colpire l'uomo.

Paola Martinuzzi analizza la tragedia *Britannicus* di Jean Racine, a partire dalle riflessioni del figlio del drammaturgo Louis Racine sull'opera del padre, che mostrano la consapevolezza del dibattito che dalla *Poetica* aristotelica e dalle *Confessioni* di Agostino si era sviluppato sul problema del piacere dello spettatore in scene violente e, più in generale, sull'utilità morale del teatro, fino ai suoi esiti temporalmente più vicini, da Pascal a Nicole e a Malebranche.

Scritta in una lingua che ha la misura del classicismo e storicamente basata sul personaggio di Nerone, come «monstre naissant», l'opera di Racine non chiude la tensione emotiva che mette in scena e pertanto non suscita una catarsi. La conclusione sembra essere il dubbio sull'efficacia del crimine commesso e il timore che la violenza sia solo all'inizio. All'assenza di purificazione «tradizionale» corrisponde però una nuova forma di catarsi, una tragicità che trova il punto più alto nella compassione: in questo senso Racine fa appello alla ragione che deve rielaborare le emozioni provate durante la rappresentazione, riducendone l'aspetto eccessivo e vizioso, per far giungere lo spettatore a provare afflizione e pietà.

Britannicus pertanto rappresenta l'esempio di un'opera basata non più sui modelli tragici dell'azione, bensì sul «piacere dello spirito», spostando il nucleo drammatico dal sacrificio spettacolare all'emozione «regolata» fra palcoscenico e pubblico.

Lisanna Calvi trova nella tragedia inglese della Restaurazione un intensificarsi degli orrori in scena e della rappresentazione di sangue, mutilazioni e violenza, negli ultimi anni del diciassettesimo secolo, in corrispondenza con la situazione politica sempre più cupa e pericolosa. Conflitti politici e religiosi sembrano preludere a un riaccendersi della guerra civile e in teatro la malvagità di tiranni e usurpatori si trasforma in un eccesso di orrori, amplificati anche da espedienti scenici possibili in un teatro ormai evoluto. Ogni forma raccapricciante di brutalità è rappresentata, dagli stupri ai sacrifici umani fino al cannibalismo. E, ad ognuna di queste forme orrifiche e diaboliche è associata, più o meno esplicitamente, la Chiesa di Roma. Oscillando tra la censura che non tollera allusioni alla recente storia inglese – quella repubblicana della rivoluzione puritana – e l'attribuzione di malefici e di iniquità al cattoli-

cesimo, il teatro, in particolare di Nathaniel Lee, iscrive il problema del male nel quadro politico dell'attualità, cercando in ogni caso l'adesione del pubblico, instillando la paura del nemico, e giocando quindi proprio sulla contemporanea repulsione e attrazione dello spettacolo.

Il mito di Don Giovanni, analizzato da Silvia Carandini, è fin dall'inizio campo di interazione tra la scelleratezza del protagonista e il fascino che esercita sia sugli altri personaggi sia sul lettore o spettatore, motivo che giustifica le tante versioni delle sue gesta fin dall'originale di Tirso de Molina. La fortuna del primo Don Juan, rispetto ai tanti seduttori del teatro spagnolo tra Cinque e Seicento, è forse da ritrovarsi nel suo carattere vivace e spensierato, spinto da un'incredibile pulsione erotica alla conquista. L'invenzione della statua dà però una dimensione eroica alla figura del Burlador e ai suoi scherzi. L'analisi di opere secentesche italiane – un canovaccio e un testo di Andreini – mostra come il mito cambi: nella prima con un inequivoco messaggio morale da sacra rappresentazione e nella seconda, inserito in una cornice mitologica e pagana, con l'esposizione di teorie sacrileghe e quasi da libero pensatore. Riferendosi a temi conosciuti nella cultura umanistica e rinascimentale, il testo di Andreini dà alla figura di Don Giovanni l'aspetto di un gigante ribelle, più che non del mostro ateo e peccatore. Più avanti nel secolo Molière eliminerà dalla trama e dal carattere del personaggio molti dei suoi connotati tradizionali, facendone un «petit marquis» vanaglorioso e spostando sul servo Sganarelle il riscatto comico delle idee sovversive e del fascino del male.

L'ultimo saggio, di chi scrive, esamina come in *Paradise Lost* la figura di Satana si allontani dai valori assoluti del Maligno e anche dalla rappresentazione mostruosa di Lucifero in Dante e in tanta pittura medievale, per risultare ambiguamente umana nelle sue reazioni emotive e nelle rivelazioni offerte al lettore nei soliloqui. L'umanizzazione riduce la portata del male e rende più agevole l'identificazione con il personaggio malvagio. Il testo solo apparentemente mantiene l'opposizione morale tra bene e male, tra personaggi buoni e demoni: in realtà la diversità delle voci – quella di un protagonista negativo cui viene dato molto spazio e quella del poeta che interviene per condannarlo – non permette alla morale di ridurre al silenzio la forza persuasiva di Satana.

Usando due modelli diversi quali quello eroico dell'epica e quello storico della Bibbia, Milton proietta il male su un percorso temporale, dalla creazione alla fine dei tempi, ma lo interiorizza, secondo la visione puritana, e ne fa uno stato mentale. Un Satana ambiguo, dinamico, tormentato e seduttore, che prelude all'accento che su questi temi metterà il *novel* settecentesco, nell'emersione di valori laici e in una crescente secolarizzazione.

MAGDA CAMPANINI

RAPPRESENTAZIONE DEL MALE E PIACERE PERVERSO DELLA LETTURA
NELLE *HISTOIRES TRAGIQUES* DEL PRIMO SEICENTO

Inventato come categoria narrativa da Pierre Boaistuau, primo traduttore, nel 1559, di una breve selezione di novelle del Bandello intitolata *Histoires tragiques*, il racconto tragico si afferma presto in Francia come genere narrativo ed editoriale di notevole successo. Si tratta di una serie di raccolte che si configurano come una vera e propria *collection*, composta non solo da traduzioni o adattamenti, ma, e sempre più, anche da testi concepiti autonomamente, secondo un canone che declina il «tragico» – inteso come rappresentazione, spesso cruda, delle diverse manifestazioni del male nella doppia accezione di crimine e di sciagura¹ – in una forma narrativa. Con la raccolta di Boaistuau inizia una produzione in serie di *histoires tragiques*, ampiamente incrementata dal primo continuatore della raccolta originale, François de Belleforest, e ulteriormente imitata, arricchita e variata, tra gli anni '60 e '80 del Cinquecento, da narratori come Jacques Yver, Bénigne Poissenot e Vérité Habanc. Contraddistinto da un epilogo spesso – anche se non necessariamente – funesto e dalla narrazione di sventure o crimini indotti da passioni smodate, impregnato non di rado di un'atmosfera cupa e, talvolta, caratterizzato dall'esibizione del macabro, nonché – sul piano della scrittura – dall'intreccio tra stile sentimentale e retorica del discorso esemplare, il racconto tragico si diffonde attraverso numerose riedizioni e traduzioni delle raccolte.

Se nel 1572 Jacques Yver scrive, a proposito delle *histoires tragiques* tratte da Bandello, che «aujourd'hui c'est une honte, entre les filles bien nourries et entre ces mieux apprins courtisans, de les ignorer»²,

¹ Cfr. PH. DE LAJARTE, *Types de récits et formes du tragique dans les recueils d'histoires tragiques de la seconde moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècle*, in «RHR», 73, 2011, pp. 41-55.

² «oggiorno è una vergogna, tra le fanciulle bene educate e questi cortigiani più istruiti, ignorarle» (J. YVER, *Le Printemps d'Yver*, a cura di M.-A. Maignan e M. M. Fontaine,

cinquant'anni dopo, nel 1623, Charles Sorel, nell'esordio del *Francion*, introduce così il suo progetto narrativo: «Nous avons assez d'histoires tragiques qui ne font que nous attrister. Il en faut maintenant voir une qui soit toute comique»³. Questa testimonianza di Sorel, attento conoscitore delle dinamiche della circolazione libraria, conferma la forte presenza del racconto tragico nella produzione narrativa e sul mercato editoriale dei primi decenni del Seicento, in seguito al rilancio del genere operato da François de Rosset, autore di una fortunatissima raccolta pubblicata per la prima volta nel 1613. Se a partire dai secondi anni '80 del Cinquecento si era infatti assistito a un calo di interesse del pubblico – forse indotto da una sorta di insofferenza, venata di anti-italianismo, verso un prodotto che aveva perduto di credibilità e che era considerato ancora troppo legato alla novellistica d'oltralpe – la pubblicazione della prima raccolta di Rosset segna l'inizio di una nuova stagione «nazionale» delle *histoires tragiques*, ormai affrancate dalla formula bandelliana e nutrite invece di fatti di cronaca recente documentati da fogli di cronaca e opuscoli⁴. Questo rinnovato interesse, sostenuto da una rivendicazione di novità e autenticità, ma anche da una continuità tematica con la generazione precedente di storie tragiche, sarà il punto di partenza della nostra indagine su una forma narrativa segnata da una forte ambiguità di fondo. Mossa dall'intento moraleggiante di condannare il vizio e suscitare la ripulsa, la storia tragica esibisce uno spettacolo impietoso degli effetti che la pulsione al male produce su una natura umana incline alle passioni. Il disegno catartico che condivide, in parte, con la tragedia si stempera in una compiaciuta messa in scena di un repertorio di perfidie e perversioni che esercita un'ambigua, ma forte, attrazione sul lettore. Terrore e pietà – per riprendere due categorie del tragico teatrale – si legano alla seduzione derivante dalla rappresentazione della violenza – fisica e morale – e dalla spettacolarizzazione del male.

Droz, Genève 2015, p. 13). Qui, come sempre in questo saggio, laddove non altrimenti specificato, le traduzioni sono nostre.

³ «Abbiamo abbastanza storie tragiche che non fanno altro che rattristarci. È ora di vederne una che sia interamente comica» (CH. SOREL, *Histoire comique de Francion*, a cura di A. Schoysman e A. L. Franchetti, Gallimard, Paris, 1996, p. 43).

⁴ T. PECH, *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-réforme: Les histoires tragiques (1559-1644)*, Champion, Paris 2000, pp. 103-104.

Se l'orrore è una categoria ignorata da Aristotele, sappiamo come diventa elemento motore e fattore paradigmatico nella visione barocca. La ritroviamo in Francia, in una produzione che, nel secondo Cinquecento, riflette drammaticamente le violenze e le lacerazioni di una società segnata dalle guerre di religione. È una produzione che abbraccia le tragedie di impronta senecana, le pièce di propaganda religiosa che mettono in scena il martirio, la poesia dell'ultimo Ronsard, di D'Aubigné o di Chassignet e ancora – in campo iconografico – il motivo del supplizio del corpo di Cristo nell'arte barocca della Controriforma, le raffigurazioni pittoriche di stragi e martiri, le tavole anatomiche, gli emblemi della morte, gli ornamenti macabri della devozione, i trattati sulle decorazioni funebri ⁵ e opere come il *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps* di Richard Verstegan (1587), catalogo degli orrori delle guerre di religione in cui l'esibizione di corpi lacerati induce una spettacolarizzazione della violenza e del supplizio in chiave apologetica cattolica.

In campo narrativo, la rappresentazione della malvagità, della violenza e della morte trova il suo terreno di elezione nell'*histoire tragique*, genere che lega la sua denominazione a due paradigmi che ne definiscono la poetica: la narrazione in prosa di una materia grave e la «mise en spectacle» ⁶, ossia una teatralizzazione degli eventi narrati ancorata da un lato agli schemi della rappresentazione pittorica e, dall'altro, a quelli del teatro. Si tratta di una forma narrativa che riflette la stessa violenza che irrompe sulle scene teatrali barocche o nelle rappresentazioni pittoriche della devozione controriformata centrate sull'esibizione del supplizio. Queste narrazioni pongono come questioni di fondo l'attrazione del male e la spettacolarità della violenza, mediandole tuttavia con una strategia didattica che mette in primo piano una forte vocazione morale e – per certi versi – nobilita il piacere di una lettura a volte scabrosa. Benché temperate da intenti moraleggianti modellati sulla matrice del

⁵ Ricordiamo l'*Art des emblèmes* di Menestrier del 1662 o, dello stesso autore, il trattato sulle decorazioni funebri (1683). Cfr. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte*, Nizet, Paris 1988.

⁶ Cfr. N. CREMONA, *Les histoires tragiques du début du XVII^e siècle: vers un texte-spectacle*, in CH. BOUTEILLE-MEISTER e K. AUKRUST (a cura di), *Corps sanglants, souffrants et macabres: XVI-XVII^e siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2010, p. 191.

racconto esemplare e dell'oratoria post-tridentina, le storie tragiche esibiscono il male e sono sorrette da una scrittura che, al di là delle finalità dichiarate, dà piena visibilità agli atti di violenza e tocca in profondità la sfera emotiva del lettore, mettendo in atto dinamiche di attrazione e identificazione, ora con il carnefice, ora con la vittima.

Nel nostro percorso ci interrogheremo sulle dinamiche all'origine del successo di un genere in cui componenti sadiche e finalità catartiche convivono in maniera equivoca. La nostra indagine si concentrerà sulle *Histoires tragiques* di François de Rosset, autore letto e apprezzato dal pubblico dei primi decenni del Seicento. Ci serviremo della sua raccolta per riflettere sulle valenze ambigue di un male striato di piacere quale appare a più livelli: nelle evocazioni cruento, nelle pieghe della scrittura che si compiace nell'evocarle e nella seduzione che il lettore subisce di fronte a degli «spettacoli di orrore»⁷ che svelano gli abissi dell'animo umano e il tumulto delle passioni.

Nel 1613, le *Histoires tragiques et mémorables de notre temps* di François de Rosset⁸ danno inizio a una serie fortunata di riedizioni, sette in sei anni, aumentate nei contenuti fino alla morte del loro autore, nel 1619. Le edizioni continuano lungo tutto il Seicento, arricchite di storie scritte da altri; se ne contano più di quaranta fino al 1758, a cui si aggiungono le raccolte di Camus, Boitel e Malingre.

Nella prima metà del Seicento le storie tragiche assurgono a vero e proprio paradigma narrativo, si strutturano secondo uno schema che segue il modello universale dell'*histoire de loi* fondata sul trinomio legge/infrazione/punizione⁹ e si contraddistinguono per i frequenti interventi del narratore. Animate da un'etica aristocratica, pervase da un agostinismo che emerge nei temi della tirannia delle passioni, del predominio della concupiscenza e dell'incostanza delle vicende umane, le novelle di Rosset coniugano i motivi e la retorica del romanzo sentimentale – presenti nelle

⁷ È il titolo di una raccolta di J.-P. CAMUS: *Les Spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, A. Soubron, Paris 1630.

⁸ F. DE ROSSET, *Les Histoires tragiques de notre temps*, Huby, Paris 1613.

⁹ Cfr. L. SOZZI, *Il racconto tragico in Francia alla fine del Cinquecento*, in «Sigma», 1-2, 1976, p. 45; A. DE VAUCHER, *Loi et transgression: les histoires tragiques au XVII^e siècle*, Milella, Lecce 1982; S. POLI, *Storia di storie*, Piovani, Abano 1985.

storie più articolate e meno cruenta – con lo schema dell'*exemplum* di matrice controriformata e con un'estetica della violenza esibita.

I titoli dell'edizione del 1619 ci mostrano un'autentica galleria di fatalità tragiche e crimini efferati. Leggiamone alcuni:

II. *De la mort tragique arrivée à un seigneur de Perse pour avoir trop légèrement parlé, et de la fin lamentable de son fils voulant venger la mort de son père*¹⁰.

IX. *De la cruauté d'un frère exercée sur une sienne sœur pour une folle passion d'amour*¹¹.

XIV. *De la cruelle vengeance exercée par une demoiselle sur la personne du meurtrier de celui qu'elle aimait*¹².

XX. *Des horribles excès commis par une religieuse à l'instigation du diable*¹³.

XXII. *Des barbaries étranges d'une mère dénaturée*¹⁴.

Fin dai titoli l'aggettivazione ridondante, l'enumerazione e la scelta mirata dei sostantivi sollecitano la curiosità del lettore. L'eccesso di sottolineature patetiche e di commenti inorriditi evoca un universo di crudeltà, barbarie, follia e prefigura una lettura che dovrà rivivere le sciagure e gli orrori allo scopo di esorcizzarli, ma solo dopo aver gettato lo sguardo sulle profondità ignote e spaventose dell'animo umano. La portata esemplare dei casi narrati e l'insistenza del narratore nel sollecitare l'indignazione e la riprovazione del lettore danno per contrasto un forte risalto alla galleria di crimini che definiscono in maniera ossessiva l'orizzonte narrativo della raccolta. Incesto, parricidio, infanticidio, assassinio, lascivia, ambizione, vendetta e satanismo sostengono il patto narrativo: l'indicibile sarà rappresentato, si dispiegherà sotto gli occhi di un lettore pronto a cogliere fin dai titoli ogni sfumatura di morbosità e a riflettervi le sue aspettative, le sue paure e le sue pulsioni più segrete.

Anche dall'analisi del titolo del volume, che varia leggermente nelle sue riedizioni, desumiamo immediatamente il piacere di dettagliare,

¹⁰ *Della tragica morte occorsa a un nobile persiano per aver parlato con troppa leggerezza, e della penosa fine del figlio che voleva vendicare la morte del padre.*

¹¹ *Della crudeltà esercitata da un fratello su sua sorella, per una folle passione d'amore.*

¹² *Della crudele vendetta di una giovane sull'uccisore dell'amato.*

¹³ *Degli orribili eccessi commessi da una monaca su istigazione del diavolo.*

¹⁴ *Delle indicibili barbarie di una madre snaturata.*

quasi come in un catalogo, un montaggio seriale di sventure, perfidie e crimini.

Leggiamo il titolo dell'edizione del 1619:

*Les Histoires Tragiques de notre temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes, arrivées par leurs ambitions, amours dérégées, sortilèges, vols, rapines, et par autres accidents divers et mémorables*¹⁵.

Lo stesso genere di scelte lessicali che abbiamo verificato nel titolo caratterizza – a un livello molto più esteso – il testo di Rosset, dove i barocchismi e le sottolineature ridondanti dei misfatti commessi e degli orrori perpetrati sono pesantemente intrisi di commenti orripilati, di preterizioni inorridite e di preamboli moraleggianti volti a sollecitare dapprima lo sbiottamento e la curiosità – si tratta sempre di fatti e crimini «inouïs» «étranges», «excessifs», «prodigieux», «mémorables» – poi lo choc emotivo e infine il terrore, che mira alla purificazione morale del lettore, ma che lo porta anche a distillare una forma di piacere nella visione del male punito e nell'identificazione con l'istanza punitiva e censoria mediata dal narratore.

A titolo di esempio leggeremo due brevi passi. Il primo è tratto dal preambolo a una delle storie più atroci, quella della madre snaturata. È evidente in questo passo il dispiegamento della tecnica oratoria che sfrutta l'iperbole e l'immaginario della ferocia animale, in un appello accorato al lettore, volto a potenziare l'impatto emotivo e a suscitare paura mista a curiosità e attrazione per quanto travalica il verosimile e tuttavia è vero, realmente accaduto, testimoniato, quindi verificabile nei dettagli con una sorta di piacere che nasce da un impulso voyeuristico e, al contempo, dallo sguardo esorcizzante di chi contempla il baratro nel quale – forse – non cadrà.

En quelle Scythie a-t-on jamais commis un crime si horrible que celui que je veux décrire? Quelle louve, quel tigre, quel dragon et quelle bête plus farouche et plus cruelle de l'Hyrcanie pourra jamais être comparée à la plus cruelle et

¹⁵ *Le Storie Tragiche del nostro tempo, dove sono contenute le morti funeste e deplorabili di più persone, occorse loro a causa di ambizioni, amori sregolati, sortilegi, furti, rapine, e altri accadimenti diversi e memorabili.*

plus exécrable fureur qui me fournit cette matière? [...] Voici un exemple sans exemple, et qui cependant n'est pas moins véritable que difficile à croire ¹⁶.

Il secondo passo, nello stile del romanzo sentimentale, introduce la storia di due amanti (XXIII) e mette in guardia contro la furia distruttiva della gelosia:

Est-il douceur au monde qui soit comparable au contentement que reçoit un amoureux lorsqu'il possède le bien pour qui il a versé tant de larmes? Mais y a-t-il martyr égal à la crainte, au soupçon et au martel que donne cette fureur que l'on nomme jalousie? [...] Si cette peste d'enfer gagne une fois notre âme, l'allégresse en est pour jamais bannie, quelque plaisir qui arrive. Et de là sortent, puis après, les défiances et les cruelles résolutions dont les effets sanglants remplissent les théâtres de meurtre et d'infamie ¹⁷.

Il piacere d'amore si muta in martirio e infamia; la gelosia prende corpo sullo sfondo di una scena cruenta identificata con il rituale teatrale. Diviene allora paradigmatica l'immagine del male che si riversa sulla scena di un teatro, riflesso al contempo del teatro interiore, del palco delle esecuzioni (spesso denominato «théâtre») e delle scene barocche dell'epoca, metafora del male del mondo e del mondo come teatro. Alcune parole-chiave che costellano questo passo («martyre», «fureur»), tracciano il disegno di una degradazione della passione amorosa corrosa dall'insorgere della gelosia, che nella sua violenza si mostra quasi come un'emanazione demoniaca («peste d'enfer») e conduce ad esiti funesti e sanguinosi, ma mantiene pur sempre un ambiguo legame con il sentimento che l'ha ge-

¹⁶ «In quale Scizia è stato mai commesso un crimine così orribile come quello che voglio descrivervi? Quale lupa, quale tigre, quale dragone e quale bestia dell'Ircania più feroce e crudele potrà mai essere paragonata al più crudele ed esecrabile furore che mi fornisce questa materia? [...] Ecco un esempio senza pari, e tuttavia non meno vero che difficile a credersi» (F. DE ROSSET, *Histoires tragiques* (1619), a cura di A. de Vaucher Gravili, Librairie Générale française, Paris 1994, pp. 462-463).

¹⁷ «Vi è dolcezza al mondo che sia paragonabile all'appagamento che riceve un innamorato quando possiede il bene per il quale ha versato tante lacrime? Ma c'è forse martirio uguale al timore, al sospetto, all'ossessione che dà questo furore chiamato gelosia? [...] Una volta che questa peste dell'inferno conquista la nostra anima, la gioia vi è per sempre bandita, qualunque sia il piacere che proviamo. E da lì nascono poi le diffidenze e le crudeli risoluzioni i cui effetti sanguinosi riempiono i teatri di delitti e infamia» (*ivi*, p. 481).

nerata. È questa ambiguità che apre la strada, in storie come questa che non nascondono le tracce del patetico, a forme di identificazione del lettore con i protagonisti, in questo caso la coppia di amanti criminali il cui ruolo di carnefici sconfinava in realtà in quello di vittime di una passione sincera per quanto proibita. La pietà si unisce allora al terrore – secondo i dettami aristotelici – e il gioco di repulsione-identificazione attiva un'altra forma di piacere, che deriva dall'empatia con il colpevole divenuto vittima e dall'autocompiacimento nell'intravedere il bene in fondo al male. Il bene è complementare al male; l'uno non si concepisce senza l'altro, e, come in un effetto di controluce, il bene è lo sfondo chiaro necessario a far risaltare l'oscurità del male e ad autorizzarne la contemplazione seducente.

Un esempio su tutti è quello della scena solenne e patetica del supplizio dei fratelli incestuosi pentiti (storia VII ¹⁸) che si trasfigura quasi in martirio e provoca la compassione e la partecipazione emotiva degli spettatori dell'esecuzione e perfino del boia, che si scioglie in lacrime. Il *pathos* della scena mette al centro due figure di giovinetti bellissimi che da criminali diventano quasi martiri.

Ce fut en la place de Grève où l'exécution se fit. Jamais on ne vit tant de peuple qui accourait à ce spectacle. La place en était si remplie qu'on s'y étouffait. Les fenêtres et les couvertures des maisons en étaient toutes occupées. Le premier qui parut sur cet infâme théâtre fut Doralice, avec tant de courage et de résolution que tout le monde admirait sa constance. Tous les assistants ne pouvaient défendre à leurs yeux de pleurer cette beauté. Aussi était-elle telle qu'on en trouverait bien peu au monde qui lui pussent être comparables. L'on eût dit, quand elle monta sur l'échafaud, qu'elle allait jouer une feinte tragédie et non pas une véritable: jamais elle ne changea de couleur. Après avoir jeté les yeux d'un côté et de l'autre, elle les éleva au Ciel, et puis, les mains jointes, elles fit cette prière: [...].

Elle se mit à genoux et l'exécuteur lui banda les yeux; et comme elle recommandait son âme à Dieu, il sépara d'un coup la tête d'un si beau corps de qui la beauté était obscurcie par son abominable passion. Quand cette exécution fut faite, un des valets du bourreau tira le corps à l'écart, et en le retirant, le découvrit jusqu'à demi-grève et fit voir un bas de soie incarnat; ce qui fâcha

¹⁸ Barbey d'Aurevilly riprenderà questa stessa vicenda, realmente accaduta, in *Une page d'histoire* (1883), in cui, a differenza che in Rosset, compaiono i veri nomi dei due fratelli: Marguerite et Julien de Ravalet, decapitati a Parigi il 2 dicembre 1603.

tellement le bourreau qui ne se pouvait contenir lui-même de pleurer avec tous les assistants, qu'il poussa d'un coup de pied son valet, de sorte qu'il le fit choir de l'échafaud en bas ¹⁹.

La rappresentazione, fortemente spettacolarizzata, della morte preceduta dal pentimento e assunta con nobiltà mette in atto dinamiche di emozione partecipata e collettiva che si traducono negli spettatori-lettori in un piacere legato al rituale della purificazione del peccato e della redenzione. A questo si aggiunge un piacere più ambiguo e torbido derivante dalla contemplazione della bellezza oltraggiata dalla morte. In questa teatralizzazione del supplizio dove Place de Grève diventa un palcoscenico intorno al quale si accalcano gli spettatori, tutte le risorse dello sguardo sono messe in atto e la scena è filtrata attraverso una lente teatrale. Allo sguardo del pubblico stipato sulle finestre e sui tetti delle case circostanti si sovrappongono lo sguardo della vittima che cerca il contatto visivo con gli spettatori e lo sguardo del narratore che segue tutte le fasi dell'esecuzione, indulgiando sull'incomparabile bellezza di Doralice che sale al patibolo e, una volta decapitata, su un dettaglio che tradisce un'intimità violata e conturbante: una gamba scoperta, avvolta in una calza di seta rossa. La torbida seduzione esercitata da questo dettaglio – prontamente nascosto dal boia stesso – vela con un'ombra di sensualità la raffigurazione di un corpo quasi santificato dal pentimento e dalla testimonianza di una morte

¹⁹ «L'esecuzione ebbe luogo in Place de Grève. Mai si vide tanta gente accorrere a un tale spettacolo. La piazza era così piena che vi si soffocava. Le finestre e i tetti delle case erano stipati. Il primo dei due a mostrarsi su questo infame teatro fu Doralice, con tanto coraggio e tale determinazione che tutti ammiravano la sua costanza. Gli spettatori non potevano impedire ai loro occhi di piangere quella bellezza. Era tale che se ne sarebbero trovate ben poche al mondo di comparabili. Si sarebbe detto, quando salì sul patibolo, che stesse per recitare una finta tragedia, e non una vera: mai infatti cambiò di colore. Dopo avere rivolto gli occhi a destra e a sinistra, li alzò al cielo e, con le mani giunte, pronunciò questa preghiera: [...] / Si inginocchiò e il boia la bendò; mentre raccomandava l'anima a Dio, egli separò con un solo colpo la testa da un corpo tanto bello la cui bellezza era oscurata da una passione così abominevole. Quando l'esecuzione fu compiuta, uno degli aiutanti del boia trascinò da parte il corpo, e, tirandolo, lo scoprì fino a mezza gamba e lasciò vedere una calza di seta color rosso chiaro; la qual cosa infastidì il boia, che non poteva trattenersi lui stesso dal piangere insieme a tutti gli spettatori, a tal punto che tirò un calcio all'aiutante e lo fece cadere giù dal patibolo» (F. DE ROSSET, *Histoires tragiques*, cit., pp. 218-220).

degnata di un'eroina. La pietosa copertura del corpo non basta tuttavia a far dimenticare al lettore quel dettaglio, né a nascondere il compiacimento del narratore nello svelarlo con consumato senso del teatro, ponendo a conclusione della scena del supplizio l'ostensione erotica. Il piacere di manipolare la risorsa scenica si fonde in chi scrive con il piacere di suscitare l'impulso voyeuristico del lettore, fissando un dettaglio dalla forte carica erotica nel quadro macabro di un corpo mutilato.

Anche nella storia XXIII, che racconta di un adulterio e dell'assassinio del marito tramato dagli amanti, Calamite e Cilandre, l'accento è ugualmente posto sulla curiosità morbosa che attira una folla composta ad assistere all'esecuzione, mossa dall'attrazione dello spettacolo della bellezza sfigurata dalla morte²⁰. La rappresentazione insiste su questo contrasto e moltiplica le notazioni che esaltano la bellezza senza pari della protagonista. Nella scena del supplizio, in piazza Maubert, la visione della morte si mischia ambiguamente allo sguardo desiderante del pubblico e, anche in questo caso, alla commiserazione della bellezza oltraggiata e alla compassione per i colpevoli, espressa dalla folla e da alcuni poeti «qui se plaisent à flatter le vice et faire honte à la vertu»²¹. Costoro – racconta il narratore – immortalarono la vicenda con versi «belli», ma «indegni» e come tali esclusi dalla pubblicazione. Questa compassione che il narratore deplora e censura come immorale, mostra in realtà, proprio nell'insistenza con cui è evocata, il riflesso ambiguo della vicenda di una passione colpevole e omicida. Come nelle storie che raccontano sventure sentimentali, il narratore pone la voluttà all'origine della colpa, ma estetizza le disgrazie che essa provoca.

L'eroticizzazione della morte è uno degli aspetti che entrano prepotentemente in gioco nelle *Histoires tragiques*, soprattutto nelle storie che mettono in scena figure seducenti di donne bellissime travolte da passioni

²⁰ «Jamais on ne vit une telle foule de toutes sortes de personnes. La beauté de Calamite, et la curiosité de voir quelle fin cette belle témoignerait, y attirait tout le monde. Toute la place était toute pleine de gens. Mille échafauds étaient remplis, et les fenêtres et les couvertures des maisons n'étaient capables de contenir tant de personnes» («Mai si vide una tale folla di ogni sorta di gente. Tutta la piazza era gremita. La bellezza di Calamite e la curiosità di vedere che comportamento avrebbe tenuto al momento della fine attirava tutti. Mille palchi erano gremiti e le finestre e i tetti delle case non erano in grado di contenere tante persone», F. DE ROSSET, *Histoires tragiques*, cit., p. 497).

²¹ «che si compiaccono nel lusingare il vizio e nel far vergognare la virtù» (*ivi*, p. 497).

forsennate che le portano a commettere dei crimini. È il caso della novella che racconta la storia della nobildonna romana Vittoria Accoramboni, cui Rosset cambia il nome chiamandola Flaminie, che fa uccidere il marito con la complicità del suo amante al quale la lega un giuramento di amore eterno e fugge con lui da Roma. La coppia è raggiunta dai sicari della famiglia, l'amante è ucciso e Flaminie subisce più tardi la stessa sorte, pugnalata da un gentiluomo acceso da una violenta passione, da lei non ricambiata.

La scena dell'assassinio di Flaminie è condotta sul filo di un erotismo cupo e macabro, in cui ogni gesto del gentiluomo tradisce l'unione ambigua e torbida di voluttà e morte. Pulsione del desiderio e pulsione di morte si compenetrano: il piacere mostra il suo risvolto sadico e trova il suo appagamento nei gesti che infiggono la morte:

Timante, en l'embrassant du bras gauche, commença à la caresser à coups de dague qu'il enfonçait dans son sein, et en poussant ce petit poignard, il tenait ce discours: «C'est maintenant, Madame, qu'avec cette pointe je vous touche ce cœur que la pitié ne peut onques toucher, c'est ores que je le trouve sensible. La misérable jette un grand cri et avec son sang vomit son âme malheureuse»²².

Se nelle storie tragiche il male è il motore dell'azione, esso fa al tempo stesso da contrappunto a una sottile e persistente forma di piacere che si nasconde nelle pieghe del testo e, talvolta, emana direttamente dal narratore stesso. Rosset tuona contro il peccato, inorridisce davanti ai crimini descritti, ma lascia trapelare talvolta la presenza di un piacere nella scrittura del male.

Accanto a più esempi impliciti, uno esplicito è contenuto nella storia XXII. Nel momento in cui la madre scellerata arsa dalla passione è tentata di togliersi la vita, il narratore commenta: «O Ciel! Que ne consentez-vous à cette exécution? Tant de malheurs auraient fini avec elle et ma plume ne s'amuserait pas maintenant à raconter aux races futures des choses si

²² «Timante, cingendola con il braccio sinistro, cominciò ad accarezzarla a colpi di daga che affondava nel suo seno, e spingendo il suo pugnale, diceva: "È adesso, Signora, che con questa punta vi tocco questo cuore che la pietà non riuscì mai a toccare; è adesso che lo trovo sensibile". La misera gettò un lungo grido e con il sangue vomitò la sua anima disgraziata» (*ivi*, p. 426). L'immagine della spada che trafigge il seno rievoca i versi del Tasso sulla morte di Clorinda.

exécrables!»²³. Il verbo *s'amuser* è usato forse in senso antifrastico? Riteniamo di no: le «sventure» e i crimini «esecrabili» sono infatti condizione necessaria alla scrittura. È proprio la scrittura dell'orrore che sorregge le storie tragiche; è la scrittura ridondante e barocca nella quale Rosset si compiace, una scrittura ipertrofica che esprime la dismisura del male e ne monta lo spettacolo terrificante e seducente, alimentando il piacere della lettura.

In Rosset il male come trasgressione e disordine morale è anche in parte riflesso di un male cosmico che si incarna nelle violenze dell'epoca contemporanea. È un male legato ai tempi «où le frère attentait sur la vie du frère, et que le propre fils [...] n'avait point horreur d'enfoncer sa main exécration dans le sein de celui qui l'avait engendré, et le propre père de couper la gorge à celui qu'il avait fait naître»²⁴. È un male legato all'instabilità della condizione umana, ai rovesci di fortuna, ai giochi di potere, alle lacerazioni prodotte dallo scontro confessionale.

Ne sono esempio le numerose storie che rivisitano non solo documenti di cronaca nera recente (i *canards*), ma eventi contemporanei di cui sono protagoniste figure storiche di primo piano: i Guisa, Concini e sua moglie Eleonora Galigai, Goffredy, vittima di un famoso caso di stregoneria, Giulio Cesare Vanini. In questi e in altri esempi di crimini presentati come infami, privi di riscatto e di ogni possibile ombra di compassione o di empatia con la vittima, la forma di piacere che entra in gioco è quella dell'identificazione del narratore e, attraverso di lui, del lettore con l'istanza giudicatrice che infligge la punizione, una punizione pubblica, atroce e solenne nel suo rituale implacabile. La violenza esercitata sul corpo si fa spettacolo, perché l'esecuzione chiama in causa la dimensione pubblica del crimine²⁵. Il supplizio in quanto «elemento della liturgia punitiva»²⁶ è il momento del trionfo della giustizia, o comunque

²³ «O Cielo! Perché non acconsentite a questa esecuzione? Tante sventure sarebbero finite con lei, e la mia penna non *si diletterebbe* ora a raccontare alle generazioni future dei fatti così esecrabili!» (*ivi*, p. 465, il corsivo è nostro).

²⁴ «in cui il fratello attentava alla vita del fratello e il figlio non provava orrore nell'affondare la mano esecrabile nel petto di colui che lo aveva generato, né il padre di tagliare la gola a colui che lo aveva fatto nascere» (*ivi*, pp. 74-75).

²⁵ Cfr. T. PECH, *Contre le crime*, cit., pp. 171 sgg.

²⁶ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976 (1975), p. 37.

la manifestazione dell'istanza punitiva nonché del potere – e del piacere – di chi la esercita. Il cerimoniale dell'esecuzione suscita attrazione e raccapriccio e carica l'evento di una valenza terrificante e purificatoria, che si stempererà nel ristabilimento finale dell'ordine. Nel disegno narrativo delle *histoires tragiques* il male è spesso un male iperbolico e la punizione giunge in alcuni casi a rappresentazioni parossistiche – è il caso del supplizio della madre snaturata – che sconfinano nell'ambivalenza del grottesco. Il narratore fa del castigo esemplare uno spettacolo che suscita nel lettore un terrore rafforzato dall'autenticità – più volte ribadita – del fatto evocato. La descrizione compiaciuta del supplizio, intessuta di interventi di deplorazione, autorizza il lettore ad assumere, in maniera mediata, la funzione punitiva, a farsi cioè carnefice e a provare il piacere di castigare il male, e quindi di esorcizzarlo. L'assunzione di ruolo mediata dalla lettura rende ambiguo il gioco tra adesione alla realtà e presa di distanza. Il corpo suppliziato diventa tramite del piacere dell'orrido, piacere ambivalente in cui la voluttà dello sguardo si fissa sulla morte proiettata nel teatro della finzione.

Toccheremo ora un ultimo punto, che riguarda la grandezza nel male.

Nelle *Histoires tragiques* di Rosset troviamo qualche figura di spietata vendicatrice che è sì quasi sacralizzata nel male che compie, ma solo perché la vendetta è vista in questi casi come una giusta punizione e quindi l'assassinio assimilato a un'esecuzione. È il caso della bellissima vendicatrice della storia XIV, pallida imitazione della Violante di Bandello, che infligge i supplizi più atroci all'uccisore del suo amante prima di dargli la morte e, dopo essersi suicidata, viene glorificata dal narratore e messa al rango delle eroine della storia antica. Il male appare qui come lo strumento di una logica punitiva in cui la vittima acquisisce il diritto di farsi carnefice e alla fine è non solo assolta dal narratore, ma anche glorificata, perché il suo atto efferato ha permesso, come in una sorta di contrappasso, il ristabilimento dell'ordine morale. Quello che è al centro della rappresentazione e che è oggetto di fascinazione resta comunque l'atto sadico che Fleurie compie, descritto con il gusto della messa in scena macabra.

Un caso di personaggio del tutto negativo, senza sfumature, che compie crudeltà efferate e persegue fino alla morte la sua malvagità, mai toccato dal pentimento né dal rimorso, è quello della madre snaturata,

Gabrine ²⁷, ostinata nella sua perfidia fino al supplizio finale. Si tratta tuttavia di una radicalizzazione parossistica e sterile del male, che rende ripugnante il personaggio, senza conferirgli spessore.

Il male come grandezza negativa, che esercita un pericoloso ma irresistibile fascino su chi lo subisce, sembrerebbe poter essere presente in quelle storie dove si introduce l'elemento demoniaco. La più sviluppata è quella che riferisce il processo per stregoneria di Louis Goffredy, curato di Marsiglia messo al rogo nel 1611. Goffredy cede alla seduzione del maligno per godere del piacere di essere il più onorato dei preti di Provenza e possedere a suo piacimento le donne che desidera, ma in realtà è una vittima. Madeleine de la Palud, sua giovane amante, è posseduta da Satana e diventa la più potente delle streghe dell'assemblea demoniaca, ma è un personaggio dal profilo inconsistente, che non gode di questo primato satanico perché sovrastata dagli accadimenti e, in seguito, quasi martirizzata da uno spossante esorcismo. Nonostante il male sia qui il crimine supremo della negazione di Dio, queste figure di presunti indemoniati non hanno la forza di sedurre il lettore, perché sono presentate come vittime, esseri sofferenti che non esercitano una vera volontà di potenza e sono schiacciati dalla pesante impalcatura moraleggiante della narrazione.

L'unica figura che nella visione di Rosset sembra incarnare una grandezza negativa è quella di Giulio Cesare Vanini, filosofo e libero pensatore, condannato per ateismo e blasfemia al taglio della lingua e al rogo e suppliziato a Tolosa il 9 febbraio 1619. Rosset riprende due fogli di cronaca contemporanei e gli scritti apologetici del Père Garasse e di Mersenne per raccontare la storia di questo libertino «empio», definito «anima infernale». Se la demonizzazione di uno spirito libero è un'arma scontata usata dal narratore per aggravare l'accusa di ateismo e instillare nel lettore l'orrore per questo crimine facendo leva sulle paure legate all'immaginario satanico, più interessante sembra invece la sfumatura che fa del personaggio l'incarnazione di una volontà intrinsecamente malvagia, che trova la sua grandezza nel perseguire il suo scopo, la predicazione di una dottrina materialistica. In primo piano è qui la volontà di fare il male, che porta Vanini a non vacillare

²⁷ Rosset, traduttore del *Furioso*, riprende qui il nome del personaggio ariostesco di Gabrina.

mai nella sua opinione, neppure sul patibolo. Pur con tutta la carica di negatività che quasi necessariamente circonda, in un quadro intriso di spirito controriformato, questa figura di libero pensatore, è attraverso il potere della volontà che Vanini mostra la carica seduttiva della sua dottrina e il fascino che esercita su chi la ascolta. Ciò è espresso nell'assunto iniziale, in cui il narratore osserva che la seduzione del male quale si manifesta nell'empietà si fonda sull'esaltazione della libertà di pensiero e di coscienza: «Et comme l'empîété n'a que trop de sectateurs parce que d'abord elle est plaisante et agréable et qu'elle introduit la liberté parmi les hommes, cet abominable ne manquait pas de disciples»²⁸. Vanini – sempre chiamato «docteur» – pecca di folle curiosità e di orgoglio ed è animato da una sete di conoscenza e da uno spirito critico che gli fanno travalicare i limiti concessi dalla religione. Tronfio di scienza, pecca di *hybris* e acquisisce un sapere che prova piacere nel comunicare ad altri, affascinandoli con il ragionamento e con l'arte oratoria. Se il narratore censura aspramente il piacere malvagio di pervertire gli animi con il germe di un razionalismo che sfocia nell'ateismo, ci mostra però un Vanini grande nella sua fine, capace di affrontare il supplizio con cinismo provocatorio, senza mai rinnegare le sue credenze. Il personaggio appare così come una sorta di eroe negativo, una figura in cui il male si incarna, ma con una volontà di potenza che attrae gli animi e che mai nella mente del lettore si separa dall'idea di libertà che il narratore aveva evocato all'inizio come fondamento di quella che definisce empietà, ma dietro la quale si intravede l'esercizio del libero pensiero.

A conclusione di questo percorso, possiamo riconoscere nel prisma del male un paradigma centrale che fonda e sostiene il programma narrativo delle storie tragiche. Nelle sue diverse declinazioni – male metafisico legato alle miserie del secolo, male morale, violenza contro il corpo – si tratta di un male censurato, sanzionato e al tempo stesso esibito. Si tratta di un male enfatizzato, nel quale risiede un'ambiguità di fondo, perché si tratta di un male venato di piacere. Al di là del piacere interno alla diegesi, che si manifesta nelle pulsioni sadiche di certi personaggi o nell'intento di Vanini di perseguire con un appagamento tutto intellettuale quanto la visione

²⁸ «E siccome l'empietà ha fin troppi seguaci poiché dapprima è piacevole e gradevole e introduce la libertà tra gli uomini, questo abominevole non mancava di discepoli» (F. DE ROSSET, *Histoires tragiques*, cit., p. 164).

ortodossa dell'epoca identifica con il male assoluto, c'è un piacere che si proietta oltre il piano narrativo e investe la sfera della lettura. Il lettore è sollecitato e chiamato in causa sul piano emozionale mediante una forma espressionistica che coniuga spesso il macabro con l'erotico, colpisce l'immaginazione e tocca i sensi. «Les Histoires tragiques, les Astrées, les Armides chatouillent peu à peu la sensualité»²⁹ scrive nel 1617 l'arcigno Père Cotton. Le storie tragiche rientrano nelle finzioni pericolose per l'integrità morale di chi le legge, non solo per gli esempi immorali, ma perché attivano nel lettore il meccanismo universale dell'attrazione del proibito. Il progetto di moralizzazione e di conversione, fin troppo evidente e formalmente prioritario, lascia spazio in realtà al compiacimento nella raffigurazione del male e nel compianto patetico delle vittime. Anche sul versante della scrittura infatti cogliamo una forma di voluttà nel dar vita alle manifestazioni del male. Non da ultimo, il richiamo dell'attualità e all'autenticità dei fatti narrati agisce come ulteriore attrazione e, insieme al piacere della lettura, alimenta il mercato di queste raccolte così fortunate sul piano editoriale. La serialità della loro produzione è una prova materiale del piacere che suscitano e che ne assicura il successo di pubblico.

Come abbiamo visto, questo tipo di piacere sposa il gusto barocco per ogni forma di spettacolarità che riprende il topos del *theatrum mundi*, il gusto per la messa in scena dell'eccesso, della violenza, della morte. Alla confluenza tra due spettacolarizzazioni paradigmatiche, quella iconografica e quella teatrale³⁰, le *histoires tragiques* mettono in atto una poetica dello sguardo in cui il piano visivo interno alla narrazione, quello del testimone oculare, si riflette e si potenzia in quello del pubblico. Il lettore cerca in queste narrazioni a forte impronta visiva e dal grande impatto emotivo un varco per accedere all'interdetto e vi trova il riflesso delle sue pulsioni più segrete, il soddisfacimento di forme inconfessate di curiosità, la bellezza dell'orribile, l'emozione conturbante e la seduzione del proibito.

²⁹ «stuzzicano poco a poco la sensualità» (P. COTTON, *Sermons sur les principales et plus difficiles matieres de la foy*, Huré, Paris 1617, p. 135).

³⁰ Si veda N. CREMONA, *Les histoires tragiques du début du XVII^e siècle*, cit., pp. 191 sgg.