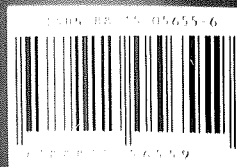


Ogni giorno, e da secoli, l'uomo occidentale esercita la facoltà di leggere l'espressione facciale e corporea come indizio del carattere dei propri simili. Ma nel Seicento, quando lo sviluppo urbano offre nuovi scenari alla letteratura, nasce anche un'altra fisiognomica, deducibile dall'architettura delle dimore, indagare appunto da Francesco Fulvio Frugoni nel viaggio immaginario del «Cane di Diogene» e negli spostamenti reali tra le città spagnole, Genova e Parigi per riconoscere dalle facciate la tipologia etica di chi vi abita. Ricostruendo il singolare metodo percettivo di uno scrittore che – ispirandosi a una filosofia stoica e cinica, alla retorica del Testauro e alla tecnica satirica di Quevedo – denuncia le vertiginose incongruenze tra lo sfarzo architettonico e il vuoto etico di un'epoca connotata dalla simulazione e dall'ipocrisia, l'autrice traccia la mappa diegetica del «Cane di Diogene» e cerca di spiegare perché nel Seicento l'architettura sia divenuta un modello letterario: nel volume si parla infatti dell'allestimento di una fabbrica linguistica e della struttura complessa di uno tra i più enciclopedici romanzi barocchi, in cui il gioco mistilingue dei punti di vista assume la forma germinale delle argute postille che il narratore appone al testo. Poiché d'altro canto per il Frugoni l'edificare e l'edificante, nell'accezione etica dell'aggettivo, dovevano coincidere, questa nuova psicologia dell'architettura rappresenta un percorso verso l'interiorità dell'animo umano, prima che nel Settecento gli spazi interni vengano sondati con ipotesi indipendenti dalle forme esterne.

Indice del volume: Introduzione. - I. L'architettura come sedic. - II. Una poetica delle forme architettoniche: genesi e storia. - III. Le proiezioni nel linguaggio. - IV. Anamorfosi della postilla. - V. La mappa diegetica di Saetta. - Appendice. Il «Dizionario toscano» nel «Cane di Diogene».

Lucia Rodler ha frequentato il dottorato di ricerca nel Dipartimento di Italo-nistica dell'Università di Bologna. Ha tra l'altro pubblicato il volume «I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento» (Fracini, 1991), e curato le edizioni di M. Biundo, «Conoscenza dell'uomo dall'aspetto esteriore» (Vignola, 1995) e G. Alexandro, G. Rocco, M. Giovannetti, «Esercizi fisiognomici» (Sellerio, 1996).

L. 30.000 (i.t.)



Rodler

UNA FABBRICA BAROCCA

di 1/5



Lucia Rodler

Una fabbrica barocca

Il «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni

Società editrice il Mulino

COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

5

Inaugurata nel 1980, la collana del Dipartimento di Italianistica è giunta al suo diciottesimo volume, alla sua terza serie – e al suo terzo editore. Ma costante è rimasto l'intento di presentare risultati critici rigorosi e originali maturati all'interno del Dipartimento, offrendo diffusione adeguata anche a lavori di giovani studiosi. I primi sette volumi vennero pubblicati tra il 1980 e il 1984 sotto il titolo «L'esperienza critica», a sottolineare il prevalente approccio saggistico ai temi della letteratura italiana. Il programma più ampio e articolato della seconda serie (1987-1993) ha introdotto, accanto ai saggi, due sezioni dedicate rispettivamente a edizioni di testi e a strumenti di studio. Anche in questa nuova serie presso la casa editrice «il Mulino» s'intende sfruttare tutta l'apertura culturale e metodologica dell'italianistica per includere un panorama variegato e complesso, che spazi dalla filologia alla teoria della letteratura.

LUCIA RODLER

Una fabbrica barocca

Il «Cane di Diogene»
di Francesco Fulvio Frugoni

IL MULINO

INDICE

Introduzione	p.	7
I. L'architettura come codice		17
II. Una poetica delle forme architettoniche: genesi e storia		65
III. Le proiezioni nel linguaggio		111
IV. Anamorfosi della postilla		149
V. La mappa diegetica di Saetta		185
Appendice. Il «Dizionario toscano» nel «Cane di Diogene»		199
Indice dei nomi		217

ISBN 88-15-05655-6

Copyright © 1996 by Società editrice il Mulino, Bologna. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

INTRODUZIONE

Un romanzo perché sia perfetto dev'essere, per così dire, un palazzo completo – ci dev'essere la sala, la cucina, la chiesa, la cantina, il solaio, il giardino.

Carlo Dossi

Per quale ragione *Il Cane di Diogene* sarebbe una «fabbrica barocca»? Francesco Fulvio Frugoni avrebbe risposto che i «libri» sono «edifici», «palazzi» e appunto «fabbriche» costruite in anni di lavoro paziente e faticoso sulle fondamenta teoriche, l'articolazione della struttura, il decoro ornamentale. Quando poi si è trattato di conferire ordine a un viaggio che lambisce le città asiatiche, il monte Parnaso e la palude Stigia, egli ha innalzato altri edifici, facendone gli autentici protagonisti del romanzo, in un paesaggio virtuale dove le figure umane appaiono quali le rispettive abitazioni. È sorprendente e dunque «barocco» il modo in cui l'autore riconosce in ogni luogo tipologie architettoniche da raffrontare alla dimora definitiva che attende ciascuno nell'aldilà: non solo case e libri, ma abiti, carrozze e ogni altro involucro mondano, illusorio e fragile, peccaminoso e fittizio. Con queste immagini emblematiche Frugoni intende denunciare una sproporzione costitutiva del congegno «squinternato» del mondo: quella tra la sovrabbondanza di segni circa le qualità esteriori e la penuria di indizi sull'interiorità dell'uomo, le cui passioni restano per lo più sconosciute. Quali ricchezze morali o quali orrori si celano dietro la facciata grandiosa e ornata di un pa-

lazzo? E quali, ancora, dentro l'aspetto seducente di una donna ben vestita, truccata e pettinata?

Al secondo di tali interrogativi aveva almeno in parte risposto la fisiognomica, là dove si era cimentata nell'analisi di gesti e comportamenti, dando per acquisita l'indagine sui tratti permanenti del corporeo. Quanto alla prima questione, essa non era mai stata discussa nell'ambito di un discorso morale con sistematicità tale da trasformare l'edificio nel precipitato figurativo del carattere. Questa mi sembra la novità delle oltre quattromila pagine del romanzo frugoniano; e pare davvero curioso che il narratore, che è un cane, non trovi confacente il tradizionale repertorio delle associazioni zoomorfiche, le quali sarebbero peraltro risultate intelligibili anche ai pochi lettori non informati sulla scienza dei temperamenti, essendo questa anzitutto un'iconografia di evidente chiarezza. Al contrario, Frugoni attribuisce significato primario alle similitudini architettoniche. «Tal è l'edificio qual è chi l'abita»: è questo il feticcio assiomatico cui si ispira il *Cane di Diogene*, forse per non sovraccaricare il registro satirico-grottesco della diegesi con gli ormai automatici paragoni tra uomo e animale, o forse per sostenere l'istanza di «novità» avanzata dall'amico Tesoro a proposito del discorso arguto. Ma proprio il frequente riferimento all'autore del *Cannocchiale aristotelico* da parte del Frugoni induce a credere che dietro al connubio ingegnoso di scienze umane e architettoniche esista una qualche ragione antropologica, anche perché dopo il trentennio in cui sulla letteratura secentesca ha pesato il giudizio crociano della «perversione artistica» e della «decadenza», a partire dagli anni Sessanta le forme del Barocco sono state attivamente riguardate dal punto di vista della storia delle idee e delle relazioni tra le arti e le scienze. In particolare il romanzo, a lungo trascurato perché lontano dal gusto contemporaneo, ma rilanciato dalle fertilissime categorie bachtiniane intorno agli anni Settanta, ha acquisito nuovi lettori volenterosi, che hanno volta a volta valorizzato aspetti sociologici, narratologici, politico-ideologici, stilistici e retorici.

In tali meritevoli inchieste *Il Cane di Diogene* è stato solo marginalmente coinvolto, anche per l'effettiva difficoltà di orientarsi in un'enciclopedia caotica e digressiva, in cui ogni parte sembra vivere autonomamente. Pur condividendo la sensazione di smarrimento, ho voluto credere a quanto Frugoni dichiarava circa l'articolazione coerente e unitaria del suo «edificio» narrativo. E mentre leggevo i dodici racconti, mi è sembrato di capire che vi si potesse anzitutto ricavare la proposta di un singolare metodo percettivo. Protagonista del primo capitolo di questo lavoro è Atene, descritta nei cinque «latrati» iniziali del *Cane* come sede di valori estetici e insieme etici: il cane Saetta non si limita infatti a contemplare la mirabile superficie dei palazzi, ma procede a un puntuale e critico riscontro tra gli esterni e gli interni, tanto più eloquenti quanto più contraddittori rispetto alle attese dell'esploratore. Essi rappresentano una realtà morale dissociata rispetto all'apparenza, e proprio per tale ragione l'architettura suggerisce al Frugoni il paradigma ermeneutico del «disinganno» circa il repertorio espressivo utilizzato dagli attori della vita quotidiana. L'atteggiamento indiziario del narratore mostra più di un'analogia con l'osservazione fisiognomica del corporeo finalizzata alla congettura sugli affetti, ma diverso appare l'oggetto dell'esercizio decifratario: non più l'uomo e la sua faccia, ma la città e le sue facciate. E non è una sostituzione di poco conto, poiché nelle dimore dei cittadini ateniesi Frugoni può davvero allestire lo scenario della verifica tra lo sguardo sul visibile e l'occhio puntato all'occulto, in assenza di quella «finestra» socratica da cui scorgere i segreti del cuore.

Grazie alle avventure di Saetta, il lettore scopre così che l'ipocrisia regna ovunque, essendo simulazione e dissimulazione le regole dell'edilizia asiatica. Qui la funzione teleologica e l'esistenza stessa della letteratura cominciano a farsi precarie. Esibendo «facce» sontuose che nascondono squallide «interiora», Frugoni depotenzia l'*ethos* del libro e si contrappone insoddisfatto al sodalizio classico e oraziano di poesia e pittura, il cui effetto sarebbe quello di rimuove-

re il dubbio circa la terza dimensione. Per il medesimo motivo non concede troppa fiducia alla fisiognomica aristotelico-dellaportiana, scarsamente dotata di strumenti introspettivi: alla filosofia dello svelamento non si addice l'illusionismo gnoseologico di una tela dipinta, di un volto umano o animale. Meglio esplorare una città, proiettando su ogni edificio l'immagine sdoppiata dell'uomo e sull'architettura quella altrettanto stratificata della poesia. E così il Frugoni richiede al suo destinatario di «involar col proprio ingegno ciò che l'ingegno altrui furtivamente nasconde», per dirla col Tesauro teorico tempestivo della ricezione letteraria. Solo che l'autore del *Cane di Diogene* estende tale competenza alla fenomenologia del reale.

Non sempre il processo congetturale giunge a buon fine, nel suo corpo a corpo con le risorse inventive dell'ipocrisia. Nel Seicento, la facoltà preposta alla decifrazione è la «perspicacia», che definisce un *habitus* tanto creativo da coinvolgere ogni forma di dialogo tra emittenti e fruitori. Sappiamo oggi, con Wölfflin alle spalle, quanto gli architetti dell'epoca abbiano saputo esprimere le inquietudini di uno sguardo che sdoppia e moltiplica le superfici e i volumi, in una sorta di cangiante teatro. Conosciamo pure, attraverso Benjamin, i drammi di un universo lacerato dalla decostruzione e, *sub specie rhetorica*, dall'allegoria; né ci stupisce il fatto che, come la letteratura francese per Jean Rousset, quella italiana possa essere interpretata quale una sorta di attiva sineddoche dell'ingegneria spaziale. Tuttavia, con sorprendente anticipo, Frugoni aveva già intuito che l'imbarazzante paradosso concettuale del suo secolo consisteva in una volontà di chiarezza perseguita tra il palcoscenico e le quinte della vita quotidiana, intesa goffmanianamente come un'aggrovigliata rappresentazione. Non per caso tra gli interlocutori di Frugoni si contano Quevedo e Gracián, i quali avevano ben distinto ciò che l'uomo esprime con l'intenzione da ciò che lascia trasparire, arrivando persino a negare la lealtà comunicativa degli individui. Nell'autore del *Cane di Diogene* non si ravvisa una vera e propria indagine psicologica sul tipo di quella in

atto nella cultura francese, per intenderci cartesiana, dal momento che i rilievi caratterologici necessitano di un supporto esterno, tanto più solido rispetto a quello offerto dalla tradizionale fisiognomica zoomorfica quanto più costruito di pietre. E se da un lato tale estroversione manifesta il bisogno di trovare stabili riferimenti per il discorso morale, dall'altro i *topoi* dell'*ut architectura poësis* e dell'*ut architectura ita homo* segnalano che la facoltà percettiva tenta di rafforzare la propria energia gnoseologica, a scapito dell'intuizione eidetica. E che tale mutamento avvenga non senza difficoltà si evince proprio leggendo il romanzo frugoniano: il nuovo metodo non viene infatti applicato ai giochi di faccia, enigmatici e inquietanti, ma al *trompe-l'oeil* degli edifici, in qualche modo sempre interpretabile e perciò appagante.

L'immaginario frugoniano è dominato dall'ossessione nei confronti di un'apparenza diversa dalla realtà, e questo accade sin dall'opera giovanile ambientata nella penisola iberica dove, pellegrino tra Università e accademie intorno al 1640, l'apprendista autore aveva verificato il disagio della vita urbana particolarmente evidente in quella civiltà di picari e signori, illustrata oggi nei suoi conflitti dall'acutissimo Maravall. E allorché nella *Guardinfanteide*, anticipando l'argomento del racconto III del *Cane*, considerava il fenomeno della «moda», il Frugoni ragionava già in termini di contrasto tra facciata e interno, visto che il «castello andato di seta» o guardinfante veniva «costruito» dal diavolo in persona per mascherare una gravidanza indesiderata. La litigiosa, alterna unione di forma e sostanza si ripresenta poi nell'*Eroina intrepida* (1673), straordinario romanzo psicologico e insieme documento della vita urbana del Seicento, in cui i caratteri dei personaggi sono descritti attraverso le individuali composizioni di luogo, sia che essi si rapportino alle proprie dimore sia che ricordino una città come Parigi. Così, il modello ignaziano dell'esercizio con le figure interiori produce in colui che narra le vicende della famiglia Spinola una serie di «case per l'anima» che trovano talora riscontro in soluzioni reali – ad esempio quella di

Strada Nuova a Genova, analizzata per altri scopi da Rubens, solo qualche anno prima di Frugoni. Ma gli spazi riconoscibili dietro le architetture concettuali di un ingegnere della parola allusiva, che non esibisce competenze disciplinari e dissimula il proprio gusto berniniano, appaiono davvero limitati: al moralista non interessano gli edifici ma gli uomini-edifici, non le fabbriche ma i libri-fabbriche. E in entrambi i casi il rapporto tra la superficie e l'interno produce scorribande allegoriche che si colgono con chiarezza nel *Cane di Diogene*: il viaggio asiatico resta un itinerario mentale e non esiste maniera di trasformarlo in un *reportage* impaesato in qualsivoglia *milieu* urbanisticamente definito.

Preso atto di ciò, mi sono allora chiesta donde il Frugoni avesse tratto l'abbrivo per il suo ingegno combinatorio, riconoscendo nella retorica del Tesaurò il nucleo generativo dell'*inventio* frugoniana: la «metafora di proporzione» tra concreto e astratto, corpo e anima non veicola forse anche quella tra architettura e carattere? E la struttura del «concetto predicabile», una sorta di genere letterario in cui la predicazione si fa romanzo e quest'ultimo satira contro i vizi del secolo, non conferisce al *Cane di Diogene* una forma narratologicamente inclusiva? Negli ultimi due capitoli di questo studio mi sono dunque occupata degli aspetti retorico-compositivi della «fabbrica», muovendo dalla dichiarazione frugoniana circa lo scrivere «intensive, non extensive». Ho anzitutto dovuto misurarmi con la effettiva «estensione» del romanzo, dove in un primo momento non ravvisavo quell'energia aforistica e concisa in base alla quale voci autorevoli parlano oggi della fortuna secentesca dello stile seneciano. Cosa significa allora comporre «intensive», per un autore che non ama i ciceroniani e gli eccessi dell'asianesimo? Mi pare che la credibilità di tale poetica vada verificata all'interno di ogni singola parola, là dove si instaurano complesse relazioni morfologiche e semantiche, ma non sintattiche, procedendo il ragionamento in modo disorganico e frammentario.

A questo punto il linguaggio frugoniano ha richiesto

quel supplemento d'indagine auspicato da lettori attenti del *Cane di Diogene* quali Capucci e Conrieri, e già avviato da Raimondi e dalla Zandrino. La ricognizione sul vocabolario di cui si rende qui conto nel terzo capitolo conferma non solo la conoscenza puntuale del *Cannocchiale aristotelico*, ma la modernità inventiva del Frugoni nel preferire il *Dizionario toscano* di Adriano Politi – traseggiando in esso territori semantici di pertinenza fisiognomica (piante, animali e caratteri) – al *Vocabolario della Crusca*. Accanto al plauso per il latino aggiornato di Lipsio e Barclay, la scelta di Tesaurò e Politi fornisce un'ulteriore prova della diffidenza di Frugoni per le forme di facciata, tanto regolari quanto poco disponibili a accogliere l'operazione di smontaggio del reale. A questa contribuiscono pure i numerosi e notabili neologismi che applicano al corpo umano modelli costruttivi e materiali architettonici, sovraccarichi di allusività morale. Agli occhi di tale stralunato «ingegnere» del Seicento, l'edificare e l'edificante – nell'accezione etica dell'aggettivo – avrebbero ben dovuto coincidere, trasformando le figure «turrite» e «piramidali» in caricature, prive tanto di individualità – giusta la teoria della satira secentesca, che il Frugoni aveva appreso da Antonio Abati e Anton Giulio Brignole Sale – quanto di dinamismo: gli inorganici protagonisti del *Cane*, «impiombati» o «imbronziti» che siano, si trovano in una condizione di trascendentale staticità. E proprio perché immobili e impersonali, le maschere del romanzo frugoniano trasfondono il proprio *ethos* «intensivamente» scongegnato nel lettore, il quale ha poi la possibilità di flettere quel paradigma a una realtà viva e attuale.

Dalla parte autoriale, lavorare «intensive» significa eliminare ciò che pare «superfluo», transitorio e limitato, cogliendo la sostanziale complessità dei fenomeni, anche di quelli verbali. A tal fine, per quindici anni Frugoni fissa alcuni lessemi ai margini del racconto, intervenendo con gnomiche sentenze di autori cosiddetti «classici» o con esemplari citazioni da proprie opere già pubblicate o ancora da stampare. E nel momento in cui lo scrittore multipli-

ca le voci intorno al testo, bisogna fare i conti con il problema dei punti di vista, che è come dire, bachtinianamente, con la questione della polifonia e del prospettivismo del romanzo moderno. Mi pare che con gli «aforismi» – la cui forma «lapidaria» attiene tra l'altro al campo semantico dell'edilizia – il Frugoni intuisca la necessità di una mediazione tra autore e narratori, tra personaggi e lettori, non riuscendo però a includere compiutamente la parola estranea dentro la propria. E mentre il sembante anamorfico del dialogo tra testo, prefazioni e postille fa luce sulle difficoltà strutturali di un genere letterario che si affermerà con successo solo nel secolo successivo, la fisionomia dell'epigrafe tiene intanto desto l'interesse dell'utente, stimolandolo a integrare l'esperienza del viaggio diegetico con quella di altri percorsi letterari per accedere finalmente a se stesso.

Ma perché abbozzare disegni di fabbriche future? Da un lato per mostrare un'inesauribile vitalità progettuale, garantendosi dal rischio di plagi e appropriazioni indebite, dall'altro per mettere in pratica quel metodo di «riscontro sul futuro» che *Il Cane di Diogene* si propone di insegnare ai lettori. Questa, alla fine, la ragione antropologica del romanzo: il «respice finem» è una lezione di coerenza e responsabilità che coinvolge l'intera esistenza visto che, creati da Dio e a lui destinati, dobbiamo riguardare ogni nostra azione in prospettiva ultraterrena; e se al momento della resa dei conti, al bartoliano «punto» di morte si giunge spogliati dagli orpelli terreni e con i soli beni dell'anima, per il Frugoni è lecito interrogarsi sulle ragioni in base alle quali l'uomo si affanna a costruire regni e città, case e carrozze, senza pensare che un palazzo non prolunga la vita, né assicura qualcosa di simile nell'aldilà. Forse non siamo in grado di guardare oltre la superficie, e a questa ipotetica *défaillance* della percezione soccorre appunto *Il Cane di Diogene*, nel secolo che scopre in ogni occasione le straordinarie potenzialità conoscitive dell'occhio. Nel caso poi l'incapacità di procedere al riscontro tra visibile e invisibile dipenda dalla cattiva «coscienza», da un'«abitudine»

astrattamente e pigramente contemplativa, il Frugoni ricorda che persino la presunta solidità delle pietre cede al logorio del tempo e si riduce in polvere.

A questo punto risulta chiara anche la duplice funzione dell'architettura, che permette di rappresentare l'interiorità umana sia pure in forma allusiva e metaforica, e dimostra meglio di ogni altra arte la fragilità di tutto ciò che riguarda l'essere nel mondo. Quanto poi alle «fabbriche» letterarie, esse riproducono la superbia degli ingegneri di Babele e il terrore che, mancando di fondamento etico, le parole poggino sul vuoto, quando invece dovrebbero realizzare modelli di case per l'anima e contribuire all'edificazione interiore. Per seguire passo dopo passo in che modo il Frugoni intendesse allenare i suoi lettori a costruire la propria immortalità, si è creduto opportuno presentare tanto la mappa diegetica dei dodici racconti, la topologia del viaggio, quanto il repertorio linguistico più frequentato dal Frugoni, quello di Adriano Politi. La presente ricerca termina dunque con due cataloghi (il primo in forma di capitolo, il secondo come appendice), e non potrebbe essere altrimenti, stante il carattere enciclopedico dello scrittore, impegnato nell'estremo tentativo di abbracciare le varie articolazioni del sapere, nel secolo in cui anche la morale andava delimitando i confini di una onnicomprensiva leggibilità. Vero poi è che proprio il metodo frugoniano delle associazioni imprevedute sviluppa la dimensione fantastica dell'indagine sull'uomo, di là dalla semplificata esegesi icastica del corporeo. E prima che, nel Settecento, gli spazi interni vengano sondati con ipotesi indipendenti dalle forme esteriori, le città di Frugoni offrono una straordinaria opportunità di riscatto ai «delusi dalle apparenze mondane»: attraversando *Il Cane di Diogene* costoro possono infatti demolire i fasti di una realtà monumentale, anticipandone la rovina. Si tratta certo di un esercizio immaginario, di un'allucinazione mentale; ma, suggerisce oggi Gombrich, proprio nell'abbaglio visivo consistono i vantaggi della percezione fisiognomica. Volendo riconoscere in ogni parte l'ipocrisia della superficie e il male oscuro dell'interiorità, l'ingegnoso

Frugoni ha commesso alla fine il medesimo errore della tradizione da cui ha tentato di liberarsi, benché resti il fascino della sua architettura parlante, della sua fisiognomica pietrificata in un viaggio alla ricerca dell'uomo perduto. Ancora dopo due secoli, il Balzac di *Béatrix* si riconoscerà in questa «archeologia morale» che avvicina le «pietre» prima degli uomini, con la certezza che «senza la topografia e la descrizione della città, senza la minuziosa raffigurazione del palazzo» i personaggi romanzeschi «sarebbero meno comprensibili».

Questo volume costituisce l'esito della ricerca quadriennale condotta a termine durante il Dottorato di Ricerca presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Un particolare ringraziamento va a Andrea Battistini, Mario Lavagetto, Salvatore S. Nigro e Ezio Raimondi, che mi hanno fornito consigli preziosi e indispensabili suggerimenti.

L'ARCHITETTURA COME CODICE

1. *Le pietre e le parole*

Sognando di vedere il «mondo dal di dentro» Francisco de Quevedo, accompagnato dal Disinganno, prende la via maestra, «la strada dell'ipocrisia [...] in cui il mondo ha principio ed in cui avrà fine». Agli occhi dell'esperto analista urbano «non v'è quasi nessuno che non vi abbia una casa, o un appartamento, o una stanzetta almeno; gli uni vi abitano e gli altri vi passano. Ci sono infatti molte sorta d'ipocriti, ma tutti quelli che tu vedi qua intorno lo sono». Desiderando rappresentare ciò che si nasconde dietro le facciate e le facce e con i *Sogni* dell'amico spagnolo alla mano, Francesco Fulvio Frugoni riutilizza l'immagine della «strada dell'ipocrisia» nell'*Atene esplorata*, sostituendo alla rassegna quevediana delle figure della simulazione (il sarto dissimulato, il falso cavaliere, il *parvenu*, il saggio da burla, il vecchio che si atteggia giovane, il giovane che millanta esperienza) una «promenade architecturale» che attraversa per intero il *Cane di Diogene*¹. Lo Spartano, l'Attico e Saetta – i tre personaggi del V racconto – giungono al corso principale della città, ove il forestiere Filoteamone intrattiene l'ateniese con un discorso che amplifica a catena proprio le parole di Quevedo.

Sapete, caro Teofilo, qual sia la maggiore strada nel mondo, a somiglianza di questa che in Atene si chiama strada maggiore?

¹ Cfr. F. de Quevedo, *Il mondo dal di dentro*, in *I sogni*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1959, pp. 143-145. Il sintagma «promenade architecturale» appartiene a Le Corbusier.

L'Ipocrisia! Strada che principiò col mondo e non finirà solo che col mondo, poiché 'l traversa dal principio all'estremo. Non v'è, non v'è quasi alcuno che non tenga, se non una casa, un appartamento, una stanza, una bottega, un palmo di iurisdizione in una strada così ampia e così longa. Non v'è quasi alcuno che non passi più volte per essa: che molti e differenti sono gl'ipocriti che confondono col genere della vanagloria la specie dell'umanità vaneggiante. Questi palazzi che qui s'innalzano con turgida prosopopea, vanno autenticando ciò che racconto con ingenua schiettezza. Sono ipocriti perché nel prospetto compariscono candidi nell'incrostatura dei numidici marmi e nel retroscenio chiudono belve più che uomini; e (come se fosser serragli di fere) hanno un'apparenza che alletta, ma un interiore che sbrana. Fate pur conto che sieno come i sepolcri di fuori maestosi e alberganti, e di dentro sordidi e tetri. Chiudono sotto speciose sembianze pericolose rivolte ed a foggia dei laberinti di vilupposi raggiri hanno il Minotauro nel mezzo; e non v'è mezzo per espugnarlo, sì come filo non è per uscirne; che le Ariane oggidì non danno più il filo, ma il tolgono. Le loro porte ferrate insegnano come bocche veraci che le viscere di questi corpi così giganti che somigliano di Nabucco la statua sognata, ma non la costrutta, sono di bronzo. Il capo è d'oro perché ha l'oro in testa; ma il petto è di calibe per la crudeltà. Son tane di lioni, che non v'entra alcuno che non vi lasci la pelle, se non pur la polpa. Rare son le pedate di coloro che ne ritornano salvi. Or se tali sono gli alberghi, quali saranno i vicini? Se tal è il corso, quali saranno quei che vi corrono? Tutto, tutto è ipocrisia².

Senza citare la sua fonte, il Frugoni scrive una pagina splendida per l'invenzione metaforica che anima edifici, palazzi e monumenti funebri, rappresentando il vizio negli elementi urbanistici invece che umani. Dove il Quevedo registra l'ipocrisia assistendo a un grottesco funerale, il

² F.F. Frugoni, *Del Cane di Diogene*, Venezia, Bosio, 1687, V, pp. 180-181. D'ora in poi l'opera sarà citata come *Cane*; i rinvii sono al racconto, in romano, e alla pagina, in arabo. Nella trascrizione dei testi si sono seguiti criteri di assai moderato ammodernamento: sciolte le abbreviazioni (tranne quelle dei titoli onorifici e di rispetto), distinti i segni della *u* e della *v*, ridotti il nesso *ti* a *zi* e la forma *et* a *e* davanti a consonante e *ed* davanti a vocale, sopresse le *b* secondo la norma attuale superflue, regolato l'uso di apostrofi, accenti e doppie, semplificata la punteggiatura.

Frugoni descrive la realtà nascosta nei sepolcri, «imbiancati» secondo il *topos* evangelico; alla violenza iperbolica di sbirro e cancelliere, rappresentanti della «giustizia» iberica, corrisponde nel *Cane* la «crudeltà» carceraria delle porte di ferro oltrepassate le quali non si esce vivi. Il cronotopo della strada che non ha termine ospita quasi ogni abitazione, dal momento che – si legge sul vivagno – «pochi son quelli che non passino per essa o che non abbiano in casa loro qualche finestra che sporga sopra di quella». Con «ingenua schiettezza» l'autore italiano fa appello al valore di «autenticazione» offerto dall'architettura: l'apparenza o prospetto alletta, l'interiore o retroscenio «sbrana». E poiché la postilla recita che «tal è il covacciolo qual è la bestia», risulta evidente il valore fisiognomico dell'urbanistica, soprattutto quando, a incorniciare il discorso, soccorre l'ossessiva disperazione di una duplice *geminatio*: «Non v'è, non v'è quasi alcuno» che sfugga al magnetismo dello sfarzo cittadino, perché «tutto, tutto è ipocrisia»³.

Afferma Frugoni di avere conosciuto personalmente Quevedo in Spagna, di amarne incondizionatamente gli scritti e di conservare con affetto l'immagine di una persona brutta, deforme e claudicante⁴. Se mai un incontro fosse

³ *Ibidem*. Sulla presenza del «realismo» quevediano nel Frugoni, legato alla tradizione allegorica, cfr. A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, Ed. Consejo sup. de investigaciones científicas, 1968, pp. 225-229. Quanto poi all'«intelligenza europea» del Frugoni lettore cfr. E. Raimondi, *Un lettore barocco di Rabelais*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1982, p. 162. Per ciò che riguarda la tecnica satirica dei *Sogni*, cfr. A. Martínengo, *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padova, Liviana, 1967, pp. 93-107 e *passim*; I. Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 110-163.

⁴ F.F. Frugoni, *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 51-52: «Il Quevedo, famosissimo ingegno delle Spagne, da me prima vivo e poi nelle sue opere che mai non morranno praticato a fondo»; *ibidem*, XII, p. 135: «Il Quevedo, l'ingegnosissimo degl'intelletti spagnuoli, fu *tuerto*, *patituerto*, cioè losco al guardo e distorto al passo; in documento che l'anima non si muove coi pié, né s'aggira con gli occhi; ma si raggira nelle contemplazioni e negli affetti»; considerando che il Quevedo muore nel 1645 e che il Frugoni soggiorna in Spagna per l'ultima volta tra il

avvenuto, i due avrebbero certo simpatizzato per la comune sensazione di disinganno. All'incirca queste le notizie dalla crisi. Il Frugoni ricorda con rimpianto alcune letture di fisiognomica aristotelica sulle quali ha appreso la *kalo-kagathia*, quella semplificazione percettiva che risolve in qualche modo il rapporto tra interno e esterno attraverso l'analogia (tale il corpo, tale l'animo); Quevedo fa presente che già alla fine del Cinquecento, proprio in Italia, si è dovuto prendere atto della probabile non congruenza tra volto e carattere, affidando al singolo individuo il compito di smentire le *défaillances* somatiche attraverso un'onesta arte dei cenni. Guardando l'amico e pensando a Socrate, Frugoni ammette che un carattere buono può celarsi dietro un aspetto imperfetto, se questo risulta «rifatto» attraverso «l'ottima consuetudine» di espressioni e comportamenti. «Ma chi può far questa così felice trasformazione?»⁵ Il futuro autore del *Cane* dubita della determinazione umana a

1644 e il 1646, si può prestare fede alle parole dell'italiano. Per le notizie biografiche, a parte i registi bibliografici di M. Giustiniani, *Gli scrittori liguri*, Roma, Tinassi, 1667, I, pp. 235-236; R. Soprani, *Gli scrittori della Liguria*, Genova, Calenzani, 1667, p. 106; A. Oldoino, *Athenaeum ligusticum*, Perugia, tip. vescovile, 1680, pp. 205-206, si vedano U. Cosmo, *Le opinioni letterarie d'un frate del Seicento*, in *Con Dante attraverso il Seicento*, Bari, Laterza, 1946, pp. 173-210; *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 897-901; C. Reale, *Appunti per una biografia intellettuale di F.F. Frugoni*, in «Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli», XLVIII, 1973, pp. 105-133; R. Quaranta, *Minimus Peregrinus. Francesco Fulvio Frugoni*, in F. Stea e R. Quaranta, *Tolti dall'oblio. Letterati del Seicento italiano* (F. Brancalasso, G.B. Coccioli, F.F. Frugoni, A. Costantini, L.M. Benetelli), Grottaglie, Arti grafiche della Tiemme di Manduria, 1986, pp. 237-365; Q. Marini, *Francesco Fulvio Frugoni*, in AA.VV., *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova, Costa & Nolan, 1992, vol. II, pp. 53-91.

⁵ Sulle vicende secentesche di fisiognomica e arte dei cenni cfr. J.J. Courtine e C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIe - début XIXe siècle)*, Paris, Rivages/Histoire, 1988; P. Getrevi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano, Angeli, 1991; L. Rodler, *I silenzi mimici del volto. Studi sulla tradizione fisiognomica italiana tra Cinque e Seicento*, Pisa, Pacini, 1991; F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori, 1995.

rielaborare le inclinazioni psicosomatiche: l'uomo è un animale ipocrita che si prende cura solo della propria apparenza. Il problema diviene allora quello di denunciare il rischio che comportano i rapporti tra facce svuotate di sostanza morale, in modo, però, da piacere a un pubblico superficiale, proiettato all'esterno, distratto.

Certo, a pieno regime con il suo apparato di immagini zoomorfiche e grottesche la fisiognomica funzionerebbe: ma dov'è l'interiorità? Come non dare ragione al «savio» Lancellotti, del quale il Frugoni ha in mente il giudizio scettico nei confronti della disciplina dei temperamenti, che non offre «notizia speciale od individuale e precisa dell'interno di questo e di quell'uomo, ma fino a certo termine d'universalità solamente»⁶? Non basta parlare genericamente di umori, bisogna esprimere con maggiore chiarezza il nesso tra corpo e anima. Sollevando gli occhi dall'amico spagnolo, Frugoni osserva la città, le strade, gli edifici. Ed ecco l'idea di mettere in relazione i caratteri con le configurazioni architettoniche, distinguendo in esse le opalescenti facciate dagli squallidi interni così da rendere visibile, materiale, pietrificato il discorso morale sull'ipocrisia. Forse l'incontro con Quevedo non è andato proprio in questo modo, ma resta comunque da seguire uno stile di pensiero nuovo e originale: quello che in Frugoni connette fisiognomica e iconologia architettonica, analisi somatico-caratterologica e codificazione di eccentriche o apparentemente ovvie tipologie monumentali e urbanistiche, grazie alle quali prende forma coerente il percorso narrativo attraverso le città asiatiche alla ricerca di un uomo autentico, dotato cioè della socratica e vitruviana finestra aperta su un cuore senza ipocrisia⁷.

⁶ Cfr. S. Lancellotti, *Chi l'indovina è savio ovvero la prudenza umana fallacissima libri otto*, Venezia, Guerigli, 1640, II, p. 159, a parere del quale «questa veduta esteriore di qual si voglia perspicacissimo fisonomico» può «ingannarsi, e non di rado». Nel *Cane* (cit., XII, pp. 238-239) Saetta afferma di avere personalmente incontrato il Lancellotti, «filosofo sfortunato» di «erudizione immensa» e «singolare letteratura».

⁷ Sulla lettura fisiognomica delle forme architettoniche basti per ora

Sappiamo oggi che, dal punto di vista della psicologia della *Gestalt*, l'interprete non fa differenza tra un oggetto architettonico, un corpo umano, una pagina scritta in quanto veicoli della percezione, tendendo a riconoscere sempre nello spazio esterno e estraneo la propria situazione psicofisica. In tal modo, e senza decodificare la semplificazione antropomorfa, l'osservatore secentesco poteva trasformare un edificio nell'emblema di un carattere, e proprio questa sarebbe «l'argutezza», per dirla con il Tesauro nell'esordio del *Cannocchiale*: «per miracolo di lei le cose mutole parlano, le insensate vivono, le morte risorgono, le tombe, i marmi, le statue, da questa incantatrice degli animi ricevendo voce, spirito e movimento, con gl'uomini ingegnosi ingegnosamente discorrono». L'architettura possiede dunque quell'eloquenza muta che appartiene ai segni corporei e che l'osservatore può decrittare con gli strumenti della retorica⁸. Da tale forma di *Kunstwollen* fisiognomico conseguono due effetti contrastanti. A modo di guadagno primario, lo spazio dell'interpretazione risulta dilatabile all'infinito dove si presuppone che le forme esteriori (naturali o artificiali) siano tutte espressioni analogiche degli affetti umani: proiettando ovunque ritratti «argutamente archetipici» a sé somiglianti, l'uomo secentesco mantiene il potere del centro, limitatamente a un'allargata prossimità. Eppure – tale parrebbe il secondo effetto – le coscienze

citare H. Wölfflin, *Psicologia della architettura*, trad. it., Venezia, Cluva, 1985; Id., *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. it., Firenze, Vallecchi, 1928; H.E. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984, che dedica a Wölfflin le pp. 326-331; U. Hannerz, *Esplorare la città. Antropologia della vita urbana*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 349-403 (*La città come teatro: i racconti di Goffman*).

⁸ E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Venezia, Curti, 1678, p. 1 (d'ora in poi *Cannocchiale*). A proposito della psicologia della percezione in riferimento agli oggetti architettonici cfr. R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1981 e, più in generale, Id., *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, trad. it., Torino, Einaudi, 1974.

più avvedute finiscono col registrare l'immagine di un individuo che difficilmente si riconosce in forma di «ornamento metaforico dell'architettura» o di altra «capricciosa e ingegnosa inventiva» urbana, proprio nel momento in cui prende atto dell'assenza di un efficace linguaggio delle passioni⁹. Come infatti la tradizionale descrizione del corporeo e la congettura circa un'interiorità zoomorfa sembravano insufficienti a chi voleva conoscere «il mondo dal di dentro», così la nuova rappresentazione dell'uomo come edificio riusciva solo a suggerire l'idea di un rapporto stratificato e complesso tra visibile e invisibile.

2. La città e il punto di vista

La localizzazione delle passioni, che la disciplina pseudoscientifica degli umori aveva individuato con il riscontro di ideali corrispondenze animali, viene dunque trasferita sul piano della topografia allegorica. E rammentando la «strada dell'ipocrisia», è lecito chiedersi se vi giungano solo Quevedo e Frugoni o se altri condividano una analoga sensazione di disagio urbano. A dare ascolto al Lancellotti, numerosi «Oggidiani» resterebbero «stomacati» dinanzi agli edifici moderni, tanto «fragili» che «ogni tratto bisogna puntellarli, rifondarli e fortificarli, se non si vuole che in quattro giorni non vadano in malora, con poco onore degli artefici e di chi oggidi vive». Nel Seicento, quando la città fa il suo ingresso in letteratura, pare di assistere a un trionfo della morte: per l'Orsino in essa «al torto ragion soggiace e cede, il doppio cor conculca il cor sincero, l'interesse l'onore, il falso il vero, l'odio l'amor, l'infedeltà la fede»; per il Delfino «nelle città poser la sede la superbia, l'invidia, il tradimento» per cui può dirsi «felice» solo chi vive lontano da «fasti» e «pompe», in campagna¹⁰. L'immorali-

⁹ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 8-11.

¹⁰ S. Lancellotti, *L'Oggidi ovvero il mondo non peggiore né più calamitoso del passato*, Venezia, Guerigli, 1658, pp. 42-45; P.G. Orsino, *La*

tà del contesto dipende dal delirio di onnipotenza che assale l'uomo, artefice di una grandiosità dimentica della propria natura mortale, e ci vuole forse la devastazione di Napoli dopo il terremoto del 1688 per far capire che «si celan tombe entro ogni muro» – come scrive un turbato Lubrano. «A che [...] innalzar tetti eminenti s'ogni fasto mortal rapido piomba? s'altro non resta a ricettar le genti ch'un freddo marmo, una funerea tomba?» – rincalza il Fontanella, che detesta edifici «sublimi», «pavimenti gemmati, aurate soglie», e ogni altra forma di cosmesi metropolitana. «Fascino dell'età» – commenta il Battista – «vana follia che nostre menti ingombra: si sfa talora un regno a fare un tetto» senza vedere di là dal proprio comodo¹¹.

Se in questi casi l'archetipo è quello biblico della torre di Babele, cui allude tra gli altri il Bartoli quando descrive una città «affogata da un contorno di palagi e di case che puntano alle stelle, ombreggiano, accecano», altre volte il riferimento va a situazioni specifiche e attuali. Rispetto all'invariabilità degli spazi somatico-zoomorfici, la percezione dell'«architettura parlante» porta infatti i segni dell'esperienza temporale *hic et nunc*. Così il Frugoni descrive Genova come una «maestosa città che tien la superbia per vanto nell'architettura degli edifici», e in particolare di quelli di Strada Nuova, la cui «pompa ostentosa» non dà l'idea di un luogo accogliente¹². Senza dubbio la diffidenza

città, in *Opere scelte di G.B. Marino e dei Marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, Utet, 1954, vol. II, pp. 288-289; G. Delfino, *Gli atomi*, in *Dialoghi*, Venezia, Lazzaroni, 1740, p. 45.

¹¹ G. Lubrano, *Terremoto orribile accaduto in Napoli nel 1688*, in *Opere scelte di G.B. Marino*, a cura di G. Getto, cit., vol. II, p. 145; G. Fontanella, *Si detestano le delizie del secolo presente*, *ibidem*, pp. 362-365; G. Battista, *Biasima l'uso degli edifici sontuosi*, *ibidem*, p. 401. Sulle forme della descrizione nella lirica barocca risultano utili C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, Mondadori, 1940; W.T. Elwert, *La poesia italiana del Seicento. Studio sullo stile barocco*, trad. it., Firenze, Olschki, 1967, pp. 40-43; H. Friedrich, *Epoche della lirica italiana*. III, *Il Seicento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 45-53, per il repertorio tematico.

¹² D. Bartoli, *Della geografia trasportata al morale*, Venezia, Pezzana, 1644, p. 493; F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida ovvero la duchessa di*

del frate è in parte dovuta al risentimento per essere stato allontanato ben due volte dalla città d'origine, mentre chi è più «spassionato» indica la solennità decorosa di quella via del centro a modello di organizzazione della spazialità urbana. Non per caso Rubens aveva dedicato uno studio ai *Palazzi di Genova*, «splendore e ornamento della patria», la cui dignità discreta corrisponderebbe alla «facoltà di gentiluomini privati»¹³.

Da parte sua, il Frugoni ritiene invece che l'imprenditorialità edilizia dei concittadini sia la conseguenza dell'avarizia, e in ciò si trova d'accordo con un altro genovese, il Brignole Sale che parla dell'«istinto [...] naturale delle ricchezze, posto in non apprezzare ciò che non costa» e noncurante il buon senso ecologico: nessun piano regolatore potrebbe fermare quei ligustici «nemici della natura» che «recidon l'ombra degli alberi per innalzarvi sopra quelle de' sassi e fabbrican palagi per numero così frequenti, per grandezza così magnifici» da far scomparire ogni segno campestre¹⁴. Dinanzi a quelle «manierose fabbriche» il Frugoni è assalito da un senso di soffocamento, allorché egli considera non solo «il palazzo materiale», bensì l'«architettura» dell'anima umana,

Valentinese, Venezia, Combi e La Nou, 1673, III, p. 44; Id., *Cane*, cit., XII, pp. 661-663. Di là da ogni discorso epidittico, il sentimento del frate verso Genova resta ambiguo, come quello di numerosi altri intellettuali nella seconda metà del Seicento; al proposito cfr. E. Graziosi, *Da capitale a provincia. Genova, 1660-1700*, Modena, Mucchi, 1993. Per il sintagma «architettura parlante» cfr. E. Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1966, pp. 197-201.

¹³ Cfr. P.P. Rubens, *Palazzi di Genova*, Anversa, s.e., 1622, *Al benigno lettore*: formato da tre paginette (la dedica a Carlo Grimaldi, l'appello al lettore e la censura) e 72 tavole che illustrano i dodici palazzi di Strada Nuova, il volumetto viene riprodotto da I.M. Botto nel catalogo *Rubens e Genova (18 dicembre 1977/12 febbraio 1988)*, Genova, s.e., 1988, pp. 59-84. Sul rapporto di Rubens con i genovesi e sull'opera circa Strada Nuova si vedano M. Labò, *I palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens ed altri scritti di architettura*, Genova, Tolozi, 1970 e, più in generale, L. Mumford, *La città nella storia*, trad. it., Milano, Etas, 1967, p. 440; E. Poleggi, *Strada Nuova. Una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Genova, Sagep, 1968.

¹⁴ A.G. Brignole Sale, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di G. Formichetti, Roma, Ist. Enciclopedia Italiana, 1984, p. 31.

«albergata» nella «augusta struttura» di un corpo in cui le parti «così esteriori come interne» dovrebbero corrispondersi «pacificate». E invece basta pensare alla storia di Aurelia Spinola per convincersi dell'ipocrisia di quel prospetto superbo e elegante (cfr. *infra*, cap. II). Al Frugoni vengono in mente pure gli «schizzi» «critici» di Reginaldo Sgambati, che nelle *Orazioni* non ha trascurato di smontare la scenografia affollata di Strada Nuova¹⁵. E in alternativa, ecco anche il *Carnevale* del Brignole Sale, ove il punto di vista è quello di uno straniero, fiorentino di nascita e spagnolo di educazione, giunto in città con un bagaglio ragguardevole di immagini urbanistiche, tanto che quella strada subito lo incanta: «Che ampiezza di sito! che eccellenza di architettura! che finezza di marmi! che letizia di cielo! che magnificenza! che sublimità! che numero di palagi!» esclama Florindo, classificando i cittadini come «abitatori proporzionati» a quella «sì magnifica, sì ricca, sì ben accordata schiera di palagi, niun de' quali ardisce eccedere un sol dito fuor della riga». Conoscendo forse qualcuno dei supposti «spiriti magnanimi» e «liberi», l'autoctono Claudio preferisce tuttavia pensare ad altro, e invita l'amico a fare altrettanto. Per fortuna è un giorno di festa e il compagno d'infanzia Emilio, che li accompagna, possiede una buona dose di ironia: «se i palagi [...] acquistano titolo [...] di principi agli abitatori, [...] le abitatrici acquisteranno titolo a palagi di paradisi»¹⁶. In fondo, a carnevale, è lecito credere al paradiso artificiale di Strada Nuova.

Nella letteratura satirica la città rappresenta di norma la mercificazione del desiderio, riproducibile in quanto

¹⁵ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, pp. 21, 72-75; X, pp. 424-426. Di Reginaldo Sgambati si veda almeno *L'aurea unione*, in *Orazioni*, Roma, Cavalli, 1648, pp. 137-140: senza l'unione politica dei cittadini Genova diviene un «mostro», nonostante la «riguardevole appariscenza» della «più bella città che coronata di liberi monti, guernita di preziosi edifici, scenda a specchiar nel mare le vaghissime simmetrie dell'armoniosa sua positura».

¹⁶ A.G. Brignole Sale, *Il Carnovale*, Venezia, Pinelli, 1639, pp. 23-24.

monetizzato. Riflettendo sulla «moda smoderata» di Atene, lo Spartano del Frugoni fa presente che il «fasto» urbano è un «tiranno che tortura le voglie con la sospensione del desiderio, che tormenta i pensieri con l'inquisizione della novità, che mette all'eculeo i corpi con l'impaziente pazienza dell'adornarli, che martirizza i cuori con l'inquietezza feritrice dell'emulazione, che fa scapitare la borsa con la profusione inutile del dispendio». Detenendo il primato dell'aggiornamento rispetto ai frequentatori degli altri generi letterari, lo scrittore satirico si accorge subito che la quantificazione della vita può stravolgerne i valori morali: per il Frugoni il lusso è un «tiranno che tira a tutto e tutto addosso si tira, che ciò che vede appetisce, ciò che non può conseguire si usurpa, per comparire in equipaggio di grande»¹⁷. E nel *Satirico Innocente*, ricordando che solo «chi si contenta gode», il Brignole Sale invita un anonimo interlocutore a rientrare in se stesso, abbandonando anzitutto quei numerosi «alberghi» che lo hanno ridotto a frammento, ora qui ora lì, sempre in località lontane¹⁸. Sulle orme di Giovenale – per il Seicento il più autorevole tra gli antichi satirici –, Antonio Abati immagina alcuni amici che osservano dalla finestra di una casa di Efeso «il corso» popolato di case, carrozze, fisionomie all'insegna del vizio: «altro vi vuol che cinica lanterna» per trovare un uomo di cui non si possa dire che «in palco ogn'atto suo sempr'è sagace; in casa poi sono le sue scene oscene»¹⁹. La città è

¹⁷ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., III, p. 402. Si dichiara convinto che «i sentimenti dei poeti verso la città prendono la via della satira», sul modello di Giovenale, M. Hodgart, *La satira. Quando la crudeltà si sposa all'ironia*, trad. it., Padova, Muzzio, 1991, p. 148; quanto poi all'inclinazione satirico-fisiognomica dello sguardo cittadino cfr. K.M. Michel, *Volte. Scorrubande fisiognomiche*, trad. it., Genova, Il Melangolo, 1992.

¹⁸ A.G. Brignole Sale, *Il Satirico Innocente, epigrammi trasportati dal greco all'italiano e commentati*, Venezia, Conzatti, 1672, pp. 3, 297; sulla curiosa opera in cui l'autore specifica di avere trattato i vizi solo «all'universale e al particolare non mai», secondo il canone satirico, cfr. Q. Marini, *Anton Giulio Brignole Sale*, in AA.VV., *La letteratura ligure*, cit., vol. I, pp. 351-389, in particolare le pp. 386-387.

¹⁹ A. Abati, *Delle frascherie [...] fasci tre*, Francoforte, Sardani,

dunque un teatro dell'ipocrisia, osservando il quale lo sdegno ha la meglio sul sorriso.

Le cose vanno altrimenti nel romanzo, genere in cui i riferimenti spaziali servono solo a dilatare l'immagine eroica dei personaggi. Gli edifici non vengono quasi mai vissuti, bensì contemplati come fossero superfici dipinte. Giustamente il Frugoni lamentava le lacune «compositive» del *novel*, cresciuto senza «buoni fondamenti» e «ingegno ingegnere», come una «mole» fragile «non solo per la rozzezza dei materiali, ma eziandio per lo disegno della struttura»²⁰. Così nell'*Istoria spagnuola*, un fortunato romanzo d'amore e d'avventura, il Brignole Sale non fa realmente viaggiare Celimauro in terra iberica, né sposta il punto di vista nel tempo: nel profilarsi di Granada, al cavaliere «quasi già tirato fuor di sé a quel luogo dove ancor non era gionto, gli era di già avviso ritrovarsi dentro Granada; già formava dialoghi, benché soletto». Tutto è «già» accaduto. Al modo di tipi fisiognomici, le figure romanzesche non rappresentano un percorso, bensì la forma d'arrivo; senza memoria evenemenziale, essi azzerano i rapporti dinamici con le forme; dinanzi o dentro un palazzo sono capaci solo di contemplazione inattiva. Nella dimora di Albumazar, la sala fastosamente «superba» disorienta l'osservatore che, ammirando gli arazzi sulle pareti, «credea trascorrere province intiere in pochi palmi e viver molti secoli in un batter

1680, II, pp. 142-152. Sull'importanza dell'Abati e la fortuna secentesca di Giovenale rifletteva già U. Limentani, *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 9-15, 244-282.

²⁰ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IV, p. 53. La requisitoria contro il genere romanzesco prosegue con una similitudine architettonica, raffrontando il *novel* alle «prospettive [...] plausibili che non contengono altro nel retroscenio che sproporzioni stravolte [...] come le scene dei comici che nel di fuori professano un maestoso apparato e nell'interno chiudono un disordinato scombuglio». La questione viene poi ripresa nel lungo discorso del racconto X (*ibidem*, pp. 276-291). Per ciò che segue cfr. A.G. Brignole Sale, *L'istoria spagnuola*, Bologna, Recaldini, 1672, p. 1. Sul Brignole romanziere si veda D. Conrieri, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV, 1974, n. 3, pp. 925-1141.

d'occhio», e calpestando le pietre «fulgide» del pavimento aveva l'impressione di essere in cielo, per la diffrazione verticale della luce²¹. In tal modo la visione di un solo spazio funziona da esonero rispetto a ogni altra possibile esperienza. E sempre pensando ai narratori liguri, Giovanni Ambrosio Marini utilizza più volte l'immagine del labirinto – unico tipo di costruzione ideato come un'irrazionale sequenza di sorprese – a conferma del fatto che Glisomiro non disegna un itinerario continuo²².

Il fatto è che la velocità del percorso diegetico obbedisce alla ripetizione dell'identità, non all'etica della relazione. In nessun caso risulta che i personaggi romanzeschi avvertano una flessibile sensibilità topica: su terreni rocciosi, soffici, ghiaiosi, lisci o impervi, il cammino non viene differenziato o misurato. L'evento, dice Bachtin, va localizzato non solo nel tempo, ma anche nello spazio: ma la nozione di cronotopo pare inassimilabile a un secolo che non conosce ancora la psicologia costantemente *in fieri*, non-finita dell'uomo²³. Così per Luca Assarino, la coscienza dello

²¹ A.G. Brignole Sale, *L'istoria spagnuola*, cit., p. 384: sulle pareti campeggiano «guerre, cacce, pesche, navigazioni, amori, uomini e fiere». Nella *Vergine Parigina* (Venezia, Combi e La Nou, 1676, II, p. 323) il Frugoni descrive la modesta residenza inglese di Esperio in modo analogo, solo che alla visione mondana sostituisce quella morale. Sui quadri appesi alle pareti Aurelia osserva «moralissime istorie, favole allegoriche, compungenti divozioni [...] dipinture allusive a simbolizzare i difetti dei principi mal reggenti», tra cui Nerone e Seiano, Antonio e Cleopatra e altre «pitture espressive di pudicizia, di fede, di amor divino» quali San Sebastiano, San Lorenzo, Santo Stefano.

²² Al proposito si veda M. Capucci, *Introduzione ai Romanzieri del Seicento*, Torino, Utet, 1974, pp. 31-38; A. Asor Rosa, *La narrativa italiana del Seicento*, in *Letteratura italiana*. III/2, *Le forme del testo. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 732-739; D. Conrieri, *Il romanzo barocco*, in AA.VV., *La letteratura ligure*, cit., vol. II, pp. 28-37; P. Malgarotto, *Proposte per una rilettura dei romanzi barocchi*, in «Lettere italiane», XXI, 1969, n. 1, pp. 471-488, ove si parla tra l'altro del romanzo ligure come del «più convincente» nel panorama nostrano, caratterizzato da «un'architettura sostanzialmente immobile, dove ogni "caso" straordinario appare predisposto "ab aeterno" [...] e in cui il senso del tempo e dell'avventura [...] è praticamente eliminato o rallentato al massimo nel tempo della narrazione».

²³ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino, Einaudi,

spazio architettonico comprende la «deformità» e non il movimento: Moraspe e Lirindo restano paralizzati allorché riconoscono nella reggia della città d'Aramba, dentro alle nicchie, uomini immobili «in vece di statue di pietra» e omiciattoli storpiati «senza gambe, anzi senza cosce» al posto dei «mezzi busti». Ma il viaggio che pure prevede la disponibilità verso «nuove abitazioni e nuovi costumi», provoca un effetto di assoluta inerzia: invece di confrontarsi con la realtà, Moraspe vorrebbe non aver visto, non conoscere nulla di diverso rispetto a ciò da cui è partito²⁴. Nel romanzo secentesco resiste fortemente il fascino dell'*ut pictura poësis*, un *topos* essenzialmente contemplativo in quanto pone l'osservatore dinanzi a una superficie che proietta immagini armoniche o mostruose, per le quali non viene comunque prevista la congettura sull'invisibile.

Eppure, se si eccettua il genere scarsamente collaudato del *novel*, nel Seicento non esistono più le dimore celesti. Già all'inizio del secolo Galileo capovolge la topologia in base alla quale ciò che è chiuso comunica sicurezza e protezione, e ridicolizza il modo in cui Simplicio rimpiange il nobilissimo «asilò» aristotelico, ostinandosi a porre «catene, puntelli, contrafforti, barbacani e sorgozzoni» a un edificio comunque destinato alla rovina²⁵. E dopo qualche anno il

1975, e per ciò che riguarda l'origine del romanzo J. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, trad. it., Milano, Bompiani, 1976, e M. McKeon, *The Origin of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, dai quali muove oggi S. Calabrese, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1995.

²⁴ L. Assarino, *Giocchi di fortuna*, in *Romanzieri del Seicento*, a cura di M. Capucci, cit., pp. 470, 475; sui romanzi dell'Assarino cfr. D. Conrieri, *Il romanzo barocco*, cit., pp. 24-27 e 43-46, il quale sottolinea la tendenza a rappresentare i personaggi «in spazi impreziositi da oggetti e presenze sfarzose» con un gusto onirico che nei *Giocchi* predilige l'ornamentazione grottesca.

²⁵ Cfr. G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, in *Opere*, a cura di A. Favaro, Firenze, Barbera, 1968, vol. VII, p. 81. Sul significato «sacro» e «utopistico» dell'ambiente «recintato» ragiona W.A. McClung, *Dimore celesti. L'architettura del Paradiso*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987. Per ciò che segue cfr. A.G. Brignole Sale, *Il Satirico Innocente*, cit., p. 210.

Brignole Sale avverte che per farsi un'idea dell'uomo Tasso non è bene pensare al «palagio dell'incantatrice Armida» dove i pavimenti «ingemmano» le suole delle scarpe, i letti abbagliano sino a togliere il sonno, e una sola porta varrebbe ad acquistare un intero palazzo. Meglio scrutare lo scrittore al lavoro «nella propria camera»: una sedia azzoppata, un tavolino pericolante, un calamaio senza inchiostro, e ancora il letto che cigola, i libri ammuccinati tra le croste di formaggio, gli abiti da quattro soldi. La verità interiore vive qui, nello squallore casalingo, con un letterato che può talora compiacersi del *trend* filopauperistico informando il lettore di lavorare tra mille difficoltà «in un tugurio così stretto che nemmeno si può dire un gabinetto, perché di gabbia sporca ha la sembianza»²⁶. Così la voce del Melosio registra la realtà in qualche modo epica dell'imprenditorialità artistica, mentre il Brignole Sale, frequentatore della diplomazia e della letteratura, avverte che ogni carriera modella di fatto un diverso spazio d'attesa («misura de le cose è il desir nostro: ad Alessandro un mondo è cerchio angusto, e a Diogene un cerchio è mondo augusto»)²⁷. Alla botte, il filosofo cinico arriva passando per una squallida cucina e per la pubblica via. Non resta dunque che avvicinare la figura ritratta da Francesco Fulvio Frugoni.

3. Interni ed esterni

Narrando un viaggio, il Frugoni deve organizzare la pluralità degli spazi che ospitano lo svolgimento del discor-

²⁶ Sul sonetto di F. Melosio rifletteva già D. Gnoli, *Un freddurista del Seicento*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», XXVI, 1881, pp. 575-595. In modo analogo, il Brusoni descrive orgoglioso la prigionia nel «camerotto» delle carceri veneziane, «suntuosi palagi della malinconia», «regia superba della disperazione», ove egli, pur affermando: «Non leggo perché non ho libri, non iscrivo perché non ho carta, sto sempre in letto perché non so dove andare», concepisce l'opera *Il Camerotto* (Venezia, Valvasense, 1645, pp. 113, 140 e dedica al *Letto*).

²⁷ A.G. Brignole Sale, *Il Satirico Innocente*, cit., p. 3.

so: l'esordio del racconto avviene all'interno della casa di Diogene, mentre la conclusione ha luogo in una piazza di Corinto, ove il filosofo cinico ha stabilito l'ultima sua dimora, nella botte. Dal primo «interno» all'«esterno» finale Diogene vive un'avventura di ricerca. La scena iniziale del *Cane*, con Diogene che studia lontano dalla cucina un tempo «lussureggiante», rappresenta una situazione di disagio, e solo più oltre essa viene riferita al rifiuto di un'identità precedente, quella di usuraio²⁸. Per ora si vede un uomo immobile «inchiodato sul tavolino»: più precisamente, allo sguardo del cane che gli vive accanto, un filosofo «intento a ruminare le dottrine d'Antistene suo precettor novello» che «meditava di non esser più bue all'ignoranza, né si curava (purché il capo empiesse) d'aver vuoto lo stomaco». È stato giustamente osservato il caratteristico «movimento pendolare» dell'arguzia frugoniana: muovendo dall'oggetto, lo scrittore se ne allontana accostandolo inaspettatamente ad un altro (qui il bue), per ritornarvi con la spiegazione dell'affinità trovata (Diogene che «rumina» in testa tutto ciò che gli animali ruminano nello stomaco), che suona anche come interpretazione autentica dell'oggetto. Secondo il Conrieri, in tal modo il Frugoni rielabora la retorica del Tesauro nella poetica del *prodesse delectando*, non essendo l'acutezza puro «ornamento» del discorso, bensì forma della ragion pratica²⁹. E in effetti l'uomo-bue sta ad indicare che il difetto di quantità è un male incurabile in quanto ripropone la sensazione di una corporeità debordante nell'*habitus* della voracità filosofica. L'analogia fisiognomica parrebbe vanificare qualsiasi processo esistenziale: con il

²⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 361-362: «È vero ch'io fui bandito da Sinopo, mia patria, per monetaio. [...] Confesso ch'errai; ma felice quella diffalta che si cancella con la virtù, che s'apprende nella penitenza e si conosce nella pena. Più non son quel che fui, e se non fossi stato quel che fui, non sarei forse quel che sono». Per la citazione seguente cfr. *ibidem*, I, p. 249.

²⁹ D. Conrieri, *Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLI, 1974, n. 474, pp. 178-180; Id., *Il romanzo ligure dell'età barocca*, cit., pp. 1123-1125.

capo pieno e lo stomaco vuoto, Diogene appare immobilizzato proprio nel momento in cui desidera una nuova identità.

Forse l'esordio del *Cane* – un interno che non è rifugio («fredda e oscura non lussureggiava più la cucina; stupida e nuda più non lussureggiava la tavola; e le chiavi della dispensa anneghittivano rugginose, con tutta la famiglia, sospese»), un uomo che non ha identità («già si credea d'esser filosofo, e pur non aveva ancora sciolto lo scilinguagnolo nella scola di cui andava lambendo assetato le sculture»), un cane affamato – comunica disforia. Il fatto è che il Frugoni intende marcare l'utopia di un'autogenesi, con Diogene che abbandona l'usura per la rinascita filosofica³⁰. L'obiettivo risulta tanto arduo da produrre un equivoco di fondo, là dove l'adepto insegue la libertà sui libri, privandosi di qualsivoglia esperienza affettiva, e nemmeno il teorico più autorevole del neostoicismo secentesco era giunto a tanto: Giusto Lipsio non riteneva infatti possibile fondarsi solo su un sapere contemplativo che si riferisce necessariamente a cose già passate, impotente dunque nei confronti del presente e cieco rispetto al futuro. A ciò forse pensa-

³⁰ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., I, pp. 249-251. Nella *Vergine parigina* (cit., I, pp. 176-178) l'autore prevede un percorso simile per Aurelia, che intraprende un pericoloso viaggio fuori dalla sua dimora: dopo aver risolto «di mutar abito per cangiar di destino», la fanciulla «sentissi come intenerita, obbligata a dire, non senza qualche ragionevole stilla di pianto: o mia cara spelonca (N.d.R. la reggia del padre, Ugo Capeto), che tante volte apprestasti dolce ricovero all'affannato mio cuore! Io mi parto ben sì, ma ti porto scolpita nella memoria, come fido sagrario de' miei pensieri». Solo la condizione di esule volontaria permette alla donna di organizzare una vita diversa da quella predeterminata dalla nascita: «Addio Parigi! Io da te parto più col cuor che col piede, perché mi comanda il cielo che lasci un mondo. Voglio spatriarmi ancor con l'affetto, non già per odio ch'io porti a te, ma per l'amore ch'a Dio professo». Così la peregrinazione tra Inghilterra, Olanda e Germania diviene l'itinerario spirituale verso la nuova identità. Sulla costruzione volontaristica di se stessi cfr. H. Arendt, *Vita activa*, trad. it., Milano, Bompiani, 1988, p. 8, da cui muove R. Sennet, *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 147-156, situando nel contesto urbano l'occasione dell'autogenesi.

va il Lancellotti, sempre critico verso il pensiero astratto, quando sconsigliava di «riempirsi la testa» di Seneca e degli altri «filosofi morali» che, nel momento del dolore, «non penetrano all'intimo più che tanto, che dal detto al fatto [...] è un gran tratto, ch'è gran differenza tra la teorica e la pratica»³¹. E proprio per colmare tale lacuna e accogliere un residuo di umanità il Frugoni accosta a Diogene la figura di Saetta, che diviene di fatto il protagonista del viaggio, come segnala il titolo dell'opera. Scacciato di casa dall'apprendista filosofo che non gli perdona di avere divorato lo *Zibaldone*, registro di sofferte meditazioni, subito Saetta rinasce pensatore. Quanto al padrone, che vanta il cinismo come «scorciatoia» allo stoicismo, suo malgrado, deve adattarsi a un percorso non breve: uscirsene di casa, soffrire l'assenza del cane e viverne le esperienze, sia pure di lontano, col cuore³². Alla fine anche Diogene è un uomo libero, un «cosmopolita» senza patria e fissa dimora, ma non dobbiamo attenderci che il Frugoni indulga a dispiegare i travagli interiori che possono condurre all'equilibrio; visti i tempi, già era molto prevedere un itinerario di mobilità tra interno e esterno, dalla cucina alla botte, e perciò

³¹ S. Lancellotti, *Chi l'indovina è savio*, cit., I, pp. 134-135. Su Lipio e il neostoicismo è fondamentale R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 232-248. Quanto alla necessità di integrare lo studio sui libri con l'esperienza, il Frugoni vi insiste già nella *Vergine parigina*, cit., III, p. 407, facendo narrare a Elinando il suo pellegrinaggio europeo e la permanenza nell'Università di Salamanca: «Due anni là mi fermai volando sempre con la mente sopra me stesso. Appresi più nei congressi di que' letterati altercanti, con la sola attenzione (questo è detto da me studio vivo) che non feci, con studio morto, sopra i libri, che morti appellare si sogliono».

³² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., I, p. 287; X, p. 61: Mercurio rassicura Saetta che prova nostalgia per Diogene, affermando che il padrone lo «ha seguitato col pensiero» e non lo ha «mai abbandonato con l'affetto». E prosegue: «sebbene ti dié la ripulsa di casa sua, ti rifiutò nel Cinosarge, non per questo poté alienarsi da te, se non col privarsi della compiacenza d'averti appresso». Per la biografia di Diogene il Frugoni attinge a Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* (oggi a cura di M. Gigante, Bari, Laterza, 1962, pp. 252-278).

abbiamo creduto bene tracciarne la mappa (cfr. *infra*, pp. 185 ss.).

Affinché Diogene si liberi da quella predeterminazione animalesca (bovina) che, comunque e sempre, rende l'individuo identico a se stesso e che vedremo appartenere a tutte le altre figure dell'opera, è indispensabile la mediazione di Saetta. Peregrinando, egli partecipa al mondo e insieme lo può osservare proprio perché muove dall'assenza di principi umani e di presupposti anteriori all'esperienza. E in ciò Saetta appare il risultato di un intermedio congiungersi del furfante picaresco che si adegua (ma con un torracento che manca al cane) a ogni circostanza e del cavaliere epico, colui che non ripudia mai i principi etici della sua missione, in questo caso quella rapidità moralizzatrice allusa dal nome attribuito al cane da Antistene, in fine del primo racconto³³. Se al termine dei dodici capitoli i punti di vista dell'animale fossero interiorizzati da Diogene, avremmo una sorta di romanzo moderno; invece, per la difficoltà secentesca di costruire personaggi organicamente coerenti, Frugoni mantiene lo sdoppiamento, e avremo anzi modo di analizzare, a proposito delle postille, una moltiplicazione delle voci intorno al racconto con effetto epigrafico, argutamente decorativo. D'altronde, come Frugoni poteva fare altrimenti, se persino Mascardi e il cartesiano Le Brun, per riferirsi ad illustri analisti dell'anima, non avevano risolto il problema del rapporto tra tipo e individuo, necessità e libertà, passione e azione?

L'insegnamento del cane consiste anzitutto nell'arte del descrivere, benché ai suoi occhi l'esteriorità non goda di alcun credito, soprattutto la «bellezza» che «provien dall'esterno»³⁴. Sin dall'inizio Saetta attende a un aldilà dell'apparenza, e per questo verifica in casa il deterioramento

³³ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., I, p. 297.

³⁴ *Ibidem*, IV, pp. 15-16 e 317: il filosofo Xenocrate sostiene che solo l'uomo «savio» possiede «i caratteri della vera bellezza» che coincide con la «temperanza».

fisico del padrone e ne addenta poi lo *Zibaldone*, richiamando l'attenzione su una realtà fatta di concrete sensazioni affettive, tra cui, non ultima, la fame. Non gli appartiene dunque quell'inadeguatezza percettiva segnalata dal Bartoli, il quale sosteneva che dipingiamo le persone amate «in una tal tutto insieme vera e falsa apparenza che il buono e 'l bel che hanno o che ci persuadiamo che abbiano, quello è il tutto, quello è il solo che ce ne mettiamo in veduta». Trascurando «il manchevole, il deforme, il vizioso e tal volta l'orribile» giudichiamo la figura familiare con il «pregiudizio del troppo amarla ed esserne passionato»³⁵ – precisava il cauto moralista, pensando all'apatia neostoica degli affetti come a un correttivo estetico. In modo diverso, Frugoni aggira ugualmente le difficoltà della percezione e affida allo straniamento del «cane filosofo» la sua «critica storia» di disinganni. Seguiamo dunque Saetta fuori dalla cucina. Durante la prima scorribanda, esso procede «fiutando assai porte arcate» di ricche dimore con il presupposto che l'esibizione decorativa delle facciate sia elemento di coerenza con gli spazi nascosti, nell'indivisibile ambiente umano: «parendomi che se nei loro palagi la magnificenza avea trono, la munificenza vi avrebbe nido». Naturalmente predisposto a quella semplificazione con cui la fisiognomica vorrebbe rendere trasparente l'interiorità attraverso il riconoscimento degli indizi, il cane cinico si imbatte nella topografia urbana che lo costringe a rivedere i parametri del suo occhio stocastico.

Finalmente mi sgannai coll'alzar il capo, vedendo le finestre di quelle case munite, a tenerne lungi le arsurre, di ghiaccio cristallino, abbagliante lo sguardo col suo bagliore. Mirai che gli usci erano di ferro fodrati, a risalto di chiodi acuti, e che i battacchi loro, co' quali si picchia sonoramente per farsi aprire, fatti a gitto per esprimer i cuori dei padroni quivi alloggianti con fog-

³⁵ D. Bartoli, *De' simboli trasportati al morale*, Venezia, Hertz, 1677, I, pp. 150, 160. Il riferimento seguente va a F.F. Frugoni, *Prenozioni prelusive. L'autore pria di sguinzagliar il cane, al procinto d'accomiatarlo, così gli favella per erudirlo*, in *Cane*, cit., pp. 3-32.

giatura d'ostentoso risalto, erano di bronzo. Che conseguenza potea dedurre da queste premesse crudeli?

La prima conseguenza riguarda la configurazione di porte e finestre, la cui forza consiste nel respingere ogni potenziale intersezione con la strada. Tracciando la similitudine tra casa e corpo umano, Saetta riesce a vedere nelle finestre «abbaglianti» organi simili agli occhi, e nella zona occupata dalle porte il cuore. Spiritualizzando l'edificio, egli interpreta le «porte austere», i «chiodi affissi che le tempestano a punte di diamanti», il «battitoio di bronzo che ne risalta» come correlativo oggettivo «figurato» del cuore «infrangibile» di chi «v'alloggia». In un'accezione strettamente antropologica, la città lo delude³⁶. La seconda considerazione deriva dai materiali, bersaglio tipico delle «saette» frugoniane. Sin dalle pagine introduttive al *Cane*, la qualità dell'oro e dell'argento appare esclusiva rispetto agli altri «metalli»; ferro, piombo e bronzo – «or così ridondanti che si propagano di soverchio nelle intenzioni maligne; si trasfondono a colorire i volti dei malevoli» – segnano l'età della «ruggine»: corrosione e corruzione rappresentano una paronomasia fisiognomica, non solo retorica. Nulla di strano dunque nel vetro opacizzato, «cristallo impiombato», «diafano»: non ricorda forse il Tesauro l'assenza della socratica «fenestretta in petto agli uomini», da cui «veder faccia a faccia l'originale de' lor concetti, senza interpretamento di lingua mentitrice»³⁷?

³⁶ Id., *Cane*, cit., II, pp. 329-330 e per ciò che segue cfr. Id., *Prenozioni prelusive, ibidem*, p. 30; III, p. 418; II, p. 330. Simile effetto di disorientamento prova Valeria allorché giunge alla rocca di Stemberga per sposare il principe, nella *Vergine parigina*, cit., III, p. 54: «In un palagio vastissimo, sontuosamente addobbato poco men di una reggia [...] le superbe gallerie per essere preziose s'infastosivano tanto che sdegnar sembravano di esser mirate perché abbagliavano l'occhio a fine d'istupidirlo [...] le guardarobe oziose, cariche di arredi, opprimevano l'attenzione con la pienezza e non lasciavano tempo a discutere se fosse più doviziose o più viziose per la iattanza che pettorute e gonfie mostravano del loro pregio. [...] Immaginatevi [...] il restante delle forniture [...] di quel palazzo che certo pareva la reggia del Sole».

³⁷ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 11. Sulla fortuna di questo to-

È chiaro sin dall'inizio come l'esperienza cittadina smentisca ogni attesa di conformità ed euritmia: lo sfarzo edilizio va smascherato con l'occhio del caricaturista, che utilizza la deformità fisiognomica per rendere l'uomo più somigliante a se stesso. Per Saetta è sufficiente trasformare lo schema zoomorfico in quello urbanistico, in modo tale che il resoconto del viaggio esprima la falsa apparenza del corpo negli oggetti architettonici. La percezione di Saetta procede per ipotiposi, proiettando nelle forme pietrificate le immagini riconoscibili dell'ipocrisia, e in tal caso torna comodo al Frugoni il *Cannocchiale*, ove nel repertorio delle metafore la qualità della «descrizione» è discriminata in base alla «vivezza» della figura. In particolare, per l'ipotiposi è bene ricorrere all'«enumerazione» «che ti pon davanti partitamente l'obietto» – sia esso il corpo umano o «un palagio, un tempio» – «più chiaro e più distinto vedgendosi quel che ci viene a parte a parte rappresentato»³⁸. Modellata sulla retorica dell'amico, l'arte descrittiva del Frugoni scompone e ricomponde le immagini registrate nel viaggio, selezionando quelle sovraccariche di allusività morale. Le città del *Cane* sono architetture concettuali, metafore del pensiero allegorico.

A illustrare la corruzione dei costumi cittadini nel racconto V (*Atene esplorata*) si trova un elenco di undici «fabbricati» in cui il Frugoni utilizza proprio le categorie indicate dal Tesauro nell'esercizio dell'indice categorico: muovendo dalla sostanza dell'architettura – nel *Cannocchiale* comprensiva di «palagi, templi, tuguri, torri, fortezze»³⁹ – l'autore del *Cane* mette in atto il gioco delle metafore argute, che vale la pena catalogare secondo le voci tesauriane.

pos che risale a Vitruvio cfr. M.A. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore. (Note sulla «Sinceritas» nella tradizione occidentale)*, in «Lettere italiane», XXVI, 1974, pp. 434-458. Quanto poi ai destini di un corporeo reso sempre più inintelligibile cfr. V. Roda, *Homo duplex. Scomposizione dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.

³⁸ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 275.

³⁹ *Ibidem*, pp. 71-73. Sull'importanza dell'indice del Tesauro in Frugoni è fondamentale E. Raimondi, *Aspetti del grottesco barocco: dal Tesauro al Frugoni*, in *Letteratura barocca*, cit., pp. 95-139.

a) Circa la *quantità*, la misura appare maestosa per i «molti fumaiuoli turriti», sublime in altezza con un portone «smoderato»; le proporzioni fanno pensare alla torre di Nembrot, alle torri dei Dardanelli, a una gran «macchina sostenuta» da «marmorei Ercoli nella porta e da tanti Egeoni robusti» a modo di colonnato.

b) Circa la *qualità* s'impone il deforme, visibile indizio del male: rovina, disordine, sordidezza, abuso, prosopopea.

c) Circa la *relazione* vengono evocati i padroni «manipolatori», voraci, ladri, ipocriti, invidiosi, professionisti dell'usura e della prostituzione, cortigiani, pedanti, amministratori corrotti.

d) Circa l'*azione*, è segnalata la violenza della dimora di cui si dice che «cento case son cadute perché si ergesse» e «preme il terreno usurpato e tiranneggia l'aria interdotta»; e quella della «magion assassina» la quale «per avere cotanto corpo ha inghiottite molte case e molte torri»; esemplifica la *passione* l'uso distorto dell'ostello che ha sulla porta il motto *Nihil mali ingrediatur* ed «è tale però che non ne può uscire alcun bene»; o del palazzo cosiddetto del sole ove «ciò che si tocca è diverso da ciò che si mira».

e) Circa il *sito*, ecco la grandiosità illusoria di colonne, capitelli, porte, marmi, piedistalli, portici, scale, piani alti, arredi.

f) Circa il *tempo*, gli edifici di costruzione recente «alla moda» e dall'«aspetto nuovo» crescono per «ingrandimento», tanto che a fatica si riconosce che ogni «gran mole fu pria una agreste capanna e una pastorella magionetta».

g) Circa il *luogo*, le case occupano uno spazio dilatato tridimensionalmente, con particolare riferimento all'altezza.

h) Circa l'*avere*, possiedono ricchi ornamenti, motti (*Nihil mali ingrediatur, mulctarum multa, magalia quondam*); aspetti per così dire mitologici (Nembrot, Plutone, Proserpina, Eumenidi, Cerbero, Cibebe coronata di merli, Ercole marmoreo)⁴⁰.

⁴⁰ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 107-130.

Rubricando le architetture, indice categorico del Tesau- ro alla mano, il Frugoni non intende attivare una «cosmesi» metaforica del discorso, bensì moltiplicare l'occasione delle analogie morali: nessuna di esse va sprecata proprio in quanto funziona come indizio della qualità caricaturale degli abitanti. In tal modo l'autore del *Cane* risemantizza ogni elemento del pensiero visivo, isolando e potenziando la fisionomia del deforme. Già nella *Vergine parigina* e nell'*Eroina intrepida* la pratica dell'indice era applicata al ritratto della nana, secondo l'esempio del Tesau- ro, con un effetto di «struttura composita lineare» ottenuto combinan- do «feticcio zoologico» e maniere artistiche in virtù di «un'attenzione diligentissima, incisiva, capillare, concentrata sulle cose in modo da scomporle in altrettanti vetrini da microscopio a scala diversa d'ingrandimento». Dal punto di vista complementare del mastodontico, «tra addobbature straordinarie e portentose», l'osservazione architettonica del *Cane* offre un nuovo punto di riferimento all'*inventio*⁴¹.

Il montaggio frammentato e un poco caotico della gal- leria degli undici edifici non sfrutta solo la teoria tesauria- na dell'«arguzia composita», ma trova ragione nel linguag- gio «non-finito» dell'architettura secentesca che decompone, articola, accresce o sottrae, costringendo l'osservatore a ridiscutere la propria facoltà percettiva⁴². A proposito del- l'urbanistica di Alessandro VII, il Pallavicino ricordava che «non finiva d'addrizzare ed allargare le vie ed amplificar le

⁴¹ Cfr. E. Raimondi, *Aspetti del grottesco barocco*, cit., pp. 111, 115, 118; inoltre cfr. D. Conrieri, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, cit., p. 1128.

⁴² Sull'estetica architettonica secentesca risultano fondamentali R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia (1600-1750)*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993, in particolare i capp. su Bernini e Borromini, pp. 127-193; J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, Corti, 1968; Id., *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 203-226; P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Milano, Electa, 1977; H.W. Kruff, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 106-129; C. de Seta, *La città europea dal XV al XX secolo. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 141-173.

piazze, gettando a terra molti piccoli tugurii», tanto che ogni volta si camminava in una Roma sempre nuova e di- versa, ora ingombra di «tavolati posti fuori delle botteghe» e «colonne» e «padiglioni» aggettanti dalle «porte de' palazzi», ora vuota «affinché rimanesse più libero spazio alla luce dell'aria ed alle carrozze»⁴³. Se il disordine visualizza la realtà secentesca nella sua movimentata interezza, a que- sto punto alcuni caratteri della prosa frugoniana (incapacità di organizzazione e di scelta nel vastissimo repertorio di notizie accolte per lo più di seconda mano; anzi affannosa esibizione di ogni dato di cui si sia venuti a conoscenza, anche se logicamente ed economicamente estraneo al di- scorso del momento; difficoltà nella sintesi e nell'autodisci- plina) non possono essere interpretati, come spesso è stato fatto, solo come ipertrofia dell'*elocutio*⁴⁴. Conviene piuttosto

⁴³ P. Sforza Pallavicino, *Della vita di Alessandro VII*, Prato, Giachetti, 1839, II, p. 268. A proposito dei mutamenti urbanistici secenteschi riflette il Frugoni nei *Fuochi di gioia per le vittoriose conquiste dell'invittissimo Luigi XIV*, s.l., s.d., pp. 53-55, pensando a Parigi in un contesto encomiastico: nella «gran città» le strade «innumerabili» sono state «purificate» dal sovrano che le ha «abbellite» investendovi forze economiche e morali: così fiorisce il commercio, scorrono il «traffico» e il «passaggio» anche di notte, senza il timore di furti e prostituzione. Inoltre sono state costruite case «vaste» e «superbe» e poi il «gran Louvre, che si può dire per antonomasia il principe degli edifici», «un portento dell'architettura, in cui sudarono gl'ingegneri più fervidi e si stan- carono gli operai più numerosi». E ancora «S. Germano e Varsaglies» «occupazioni genialissime» del «divertimento fabbricere» del sovrano, che paiono «case del Sole». Sulla Parigi secentesca, tra architettura e filosofia, cfr. R. Assunto, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli, Sen, 1979, pp. 25-33.

⁴⁴ Dopo le riserve espresse dal Cosmo nel già citato saggio, il giu- dizio negativo sull'opera frugoniana ricorre spesso; non tanto nel Croce che pur parlando del «mal gusto» apprezza la *Guardinfanteide* e il *Cane* (cfr. B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1967, pp. 178-179, 394-395, 434-440; Id., *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 235, 238, 245-247), né in Calce- terra il quale valorizza il linguaggio allusivo e l'atmosfera «paralogica» del *Cane* (cfr. C. Calce terra, *Il Parnaso in rivolta*, cit., pp. 135-158); bensì in C. Jannaco, *Il Seicento. Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1966, pp. 51-52; M. Capucci, *Il «Cane di Diogene» e il romanzo*, in *Sul roman- zo secentesco. Atti dell'incontro di studio di Lecce (29 novembre 1985)*, a

sto riconoscere al Frugoni il tentativo di rappresentare il disorientamento dei moderni, attraverso il canone *sui generis* della satira – il genere cui l'autore ascrive la sua opera «massima», stabilendo connessioni incrociate che ci è già occorso di verificare, come quella del Quevedo, preziosa testimonianza del modo in cui l'esuberanza elencatoria istituisce una ritrovata coerenza tra interno e esterno e registra il movimento inarrestabile delle forme nell'«ora di tutti». Certo, una situazione di «fortuna», quella dei *Sogni*; eppure per un istante le architetture dell'ipocrisia vacillano, scosse dai terremoti satirici⁴⁵.

4. Caratteri della satira

A voler definire *ethos* e *pathos*, nel Seicento il riferimento correva spontaneamente al linguaggio strutturato sull'«analogia con qualche brutto». Per il Frugoni – che pure utilizza la fisiognomica nella *Lucerna del cinico*, dopo averla accolta con rispetto tra le Scienze nel *Tribunale della critica* – lo zoomorfismo risulta solo in parte funzionale al discorso morale, essendo più che altro un intellettualistico congegno di nature grottesche e poco trasparenti⁴⁶. Perciò

cura di G. Rizzo, Galatina, Congedo, 1987, pp. 127-153, cui va il merito di avere delineato l'intreccio del *Cane*; Id., *Introduzione a Romanzieri del Seicento*, cit., p. 56. Di contro, risultano positive le valutazioni di C. Varese nella sezione dedicata alla *Prosa* (in *Teatro, prosa, poesia*) della *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1976, vol. V, pp. 571-575, 641-649, di M. Guglielminetti, *La novella, la fiaba, il romanzo*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Utet, 1990, vol. III, p. 449 e degli studiosi più volte ricordati, dal Raimondi al Conrieri.

⁴⁵ Cfr. F. de Quevedo, *L'ora di tutti e la fortuna assennata. Fantasia morale*, in *Sogni*, cit., p. 302: la rivoluzione degli elementi materiali nella «casa del ministro ladro» determina la rovina della vistosa facciata «tutta istoriata», la quale «pietra a pietra e mattone a mattone [...] cominciò a disfarsi, mentre le tegole volavano sui tetti degli altri edifici, una di qua e l'altra di là [...] E così l'edificio rimase spoglio di pareti e, per così dire, ignudo bruco», al modo del padrone.

⁴⁶ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 199-201: dovendo accertare il carattere degli autori che ogni giorno si presentano all'appello, la fisio-

gnomica personificata riferisce che «molti e molti ch'avean la rassombranza dell'asino, pretendean di passare per aquile; molti che parean pappagalli volean esser inrolati nei cigni; molti ch'eran civettoni ambivano di venir ammessi tra gli usignoli. Quei che sembravano scimmie s'ingegnavano d'accreditarsi per ermellini ed altro candor non esprimevano che del lor saper in bianco; per altro bertucce litteratelle che saltando per far del *nos quoque*, mostravano le lor vergogne». Bisogna dunque essere consapevoli che gli uomini «deludono con la sembianza placida e serena [...] ingannano con la mente turbata e torbida. Con una calma ridente nell'aspetto covano un astio rodente nel dispetto».

Così la lacuna della scienza fisiognomica viene riprodotta: il vizio è fissato nella forma dell'edificio che fa ora le veci dell'animale, e sull'inclinazione del proprietario si ragiona tipologicamente, sostenendo una sorta di contagio per «simpatia» atmosferica. Alcibiade è forse un personaggio storico o piuttosto la figura del cortigiano per antonomasia? Solo dopo averne visitato «l'ostello fastoso» e su sollecitazione dello Spartano, l'Ateniese lo nomina, dando

gnomica personificata riferisce che «molti e molti ch'avean la rassombranza dell'asino, pretendean di passare per aquile; molti che parean pappagalli volean esser inrolati nei cigni; molti ch'eran civettoni ambivano di venir ammessi tra gli usignoli. Quei che sembravano scimmie s'ingegnavano d'accreditarsi per ermellini ed altro candor non esprimevano che del lor saper in bianco; per altro bertucce litteratelle che saltando per far del *nos quoque*, mostravano le lor vergogne». Bisogna dunque essere consapevoli che gli uomini «deludono con la sembianza placida e serena [...] ingannano con la mente turbata e torbida. Con una calma ridente nell'aspetto covano un astio rodente nel dispetto».

⁴⁷ Cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 384-392, ove si dà pure una teoria della satira in rapporto al ridicolo che è «*deformitas sine dolore*» e alla riprovevole maldicenza. A proposito del valore allegorico della generalizzazione satirica cfr. B.S. Bennet, *The Rhetoric of Martianus Capella and Anselm de Besate in the Tradition of Menippean Satire*, in «*Philosophy and Rhetoric*», XXIV, 1991, n. 2, pp. 95-142; quanto poi agli aspetti morfologici e storici del genere si vedano V. Cian, *La satira*, Milano, Vallardi, 1923-39; *La satira. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, a cura di A. Brillì, Bari, Dedalo, 1979.

soprattutto voce agli appellativi affibbiatigli *coram populo*: Tirione per la tirannia, Mignatello per l'avarizia, Corrosio per la vorace disonestà, Rosio «perché punge chi lo stringe se ricrea chi l'odora» in qualità di lusingatore, e ancora Orosio (che gioca sul lessema *oro*), Osio per antonomasia dal serpente tentatore. Questi attributi «sono la quintessenza di un furbo», né hanno che fare con una requisitoria *ad personam*, e d'altronde nelle *Frascherie* l'Abati – il solo satirico secentesco a avere studiato attentamente i problemi teorici connessi a tale genere letterario – riconosceva proprio nella «mancanza del nome dell'infamato» una garanzia contro la malevolenza del libello, legittimando anche «qualche oscurità od ambiguità, perch'è naturale una indistinta implicanza in chi ha sdegno o teme di lacerar apertamente un vizioso»⁴⁸.

Per ciò che concerne l'immagine simbolica proiettata dall'edificio, essa risulta parimenti generica, funzionando come prolessi dell'uomo ipocrita che «per le sue cabale sofistiche, per gli suoi sofismi apparenti, per le sue apparenze fallaci, per le sue fallacie manierose, per le sue maniere furbesche» di «tutto s'appropria e tutto sconvolge». Ciò viene detto quando i due filosofi accompagnati da Saetta hanno già il «pié fuori di quell'ostello fastoso», che si era profilato sullo sfondo tra gli altri palazzi di Atene osservati nel V racconto: le colonne fregiate da capitelli, la porta grande, spalancata; in basso marmi e pietre levigate; per salire, scale ampie ed agevoli; quali conseguenze da tali premesse? – per dirla con Saetta. Ascoltiamo l'ipotesi dell'Attico allo Spartano:

Tanti e tanti sono rimasti senz'umore onde s'impastasse questa calce; tanti e tanti son rimasti abbassati a fondo, acciocché si gittasser queste fondamenta, e tanti, ah tanti, sono restati senza capitali, acciocché si stabilissero quei capitelli. Entriam, se vi piace, per questa gran porta patetica e dalla bocca enorme sempre

⁴⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, p. 115; A. Abati, *Delle frascherie*, cit., pp. 106, 136. Nel *Cane*, cit., X, pp. 148-154, il Frugoni riassume le teorie dell'Abati, citandolo in postilla a p. 150.

spalancata fate conghiettura della voracità di un corpo che tanto ha magnato; quindi vedetelo così grasso e liscio nella calcina e nei marmi; così tronfio e paffuto nella corpulenza e nella superbia. Questi piedestalli hanno smosso più di un piede dal proprio stallo, per fermarsi qui a sostenere così gran macchina. Ascendiam se vi piace le scale [...] Vedete gli scaglioni come son ampi e agevoli all'ascesa! li aggiustò la fortuna con l'archipenzolo più librente; li spianò con la squadra meglio affilata. Maggior ingegnera non v'ha per piantar le scale, ancorché sia cieca, e perciò applica tutto il buono del suo cervello a far le salite dolci, perché suol andar tentone e patire di capogiri⁴⁹.

L'effetto è quello della decezione, e risulta dal montaggio di tre microsequenze metaforiche. *Per opposizione*, l'interprete del disinganno sostiene che chi ha artigianalmente costruito l'abitazione è stato distrutto (il palazzo di Alcibiade rappresenta un caso specifico del generale malcostume, testimoniato dalla postilla: «Oh quante case son fabbricate sulle spalle del povero»); *per ipotiposi*, egli descrive il corpo dell'edificio; *per analogia*, paragona le scale alla Fortuna, ritratta come sostanziale *trompe-l'oeil*. Compulsando il *Cannocchiale* dell'amico, il Frugoni ha appreso come costruire le descrizioni argute «con una continuazione di circostanze metaforiche»: e qui come altrove egli sviluppa in primo luogo la «descrizione allegorica», combinando la metafora di *proporzione* tra sostanze analoghe (corpo umano e edificio) con quella di *attribuzione*, per cui il Tesauro prevede il traslato dell'«abitazione per colui che vi abita»; in secondo luogo la «dotta figura» dell'*antitesi*, più delle altre legata all'inganno della percezione, «quando l'apprensiva ingannata dalle apparenze ci suggerisce proposizioni maravigliose, ma false, le quali chiamar possiamo metafore materiali». Tra esse, al primo posto, le pitture «le quali altro non son che artificios'inganni della nostra immaginativa, somministrantici infiniti equivoci mirabili e enigmatiche proposizioni fondate [...] sopra questa falsa enunciazione: Quest'uomo finto è un uomo vero»⁵⁰. L'illusionismo non

⁴⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 115, 111.

⁵⁰ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 319-320, 236, 291, 297, 298.

riguarda solo i dipinti che i visitatori osservano nella «gran sala [...] che si spalanca per teatro alla maraviglia» al secondo piano dell'abitato di Alcibiade, dal momento che l'intero volume edilizio è una simulazione prospettica. La facciata compiuta, ad esempio, catapulta un'immagine di ricchezza dinanzi alla quale il Frugoni esprime il suo «sentimento deluso»: essa vale solo come simulacro dell'ipocrisia⁵¹.

Spesso d'altronde, nel Seicento, le antitesi percettive prendono forma architettonica. Nell'*Oracolo manuale* il Gracián aggredisce gli «individui composti solamente di facciata, come case non finite per mancanza di quattrini», uomini che «hanno l'ingresso degno d'un gran palazzo, ma le stanze interne paragonabili a squallide capanne», per cui «riescon facilmente a trarre in inganno altri che come loro hanno la vista superficiale, ma non gli astuti, i quali, non appena han dato un'occhiata all'interno, li trovan vuoti»⁵². In altro contesto il Boccacini aveva immaginato «Michelangelo Buonarroti mentre copia la bruttissima facciata dell'abitazione di Anneo Seneca», «molto simile ad un fenile ruinoso, ad una stalla di mulattieri» domandandosi perché mai un «architetto di tanta eminenza» perdesse il tempo dinanzi a «così brutta sporczia». È presto detto: per il suo contenuto di verità morale, dal momento che lì si vede

⁵¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 111-112. Analoghe considerazioni propone Teofilo, che contrappone la «suntuosità degli edifici», l'«abbondanza delle ricchezze», la «frequenza del traffico», l'«ostentazione del fasto», la «pompa del lusso» alla realtà morale e politica degli Ateniesi, i quali vestirebbero «il vizio con la sopravveste della virtù». E l'«esperienza» del «famoso» spazio urbano delude Filoteamone, che commenta: «la presenza me ne ha diminuita la forma e l'occhio ne ha decimato il concetto; così accader suole nell'ingrandimenti che s'hanno dalle relazioni astratte che iperboleggiano col racconto» (*ibidem*, pp. 383-388).

⁵² B. Gracián, *Oracolo manuale e arte di prudenza*, trad. it., Milano, Tea, 1991, pp. 54-55. Sulla «sfida ermeneutica» costituita dalle «facciate» edificate a fini di «occultamento», con particolare attenzione per le costruzioni letterarie, ragiona M. Lavagetto, *Palazzi barocchi*, in *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 145-153.

«come sono fatte le cose degli uomini saggi, che sono e non paiono»⁵³. Sulle orme del senecismo secentesco nella versione cinico-pauperistica illustrata dall'autorevole Lipsio, anche il Frugoni pensa che l'onestà sia «solita ad abitare più nelle piccole case che negli alti palagi»⁵⁴. Perciò si dilunga affettuosamente nella descrizione della «povera magionetta» del cinico Xenocrate – uno stanzino, un tavolino, una finestrella, una scaletta di legno i cui gradini «strideano logori e mal commessi», un camerino illuminato dalla «lucernuola [...] in simbolo della sua continenza», un letto modesto. Attentato nell'intimità dalla maliziosa Frine, che gli si presenta in una notte tempestosa in veste di vedova sola e perseguitata, Xenocrate non smentisce l'astinenza che informa il suo tenore di vita, respingendo le lusinghe di quella donna di «facciata»⁵⁵. Non conosciamo purtroppo come tale episodio sia stato rivisitato da Salvator Rosa, autore di una tela andata perduta sul medesimo argomento, ma narra il Passeri che nel quadro il pittore avrebbe evita-

⁵³ T. Boccacini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, Bari, Laterza, 1948, vol. I, p. 20, ragguaglio IV. Sull'importanza del modello dei ragguagli nel Frugoni cfr. E. Trincherò, *Il «Parnaso» di F.F. Frugoni*, in «Paragone Letteratura», XII, 1961, n. 138, pp. 25-43.

⁵⁴ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, p. 278. L'ammirazione verso il Lipsio interprete del pensiero cinico viene dichiarata nell'*Idea di quest'opera*, *ibidem*, pp. 36 ss., con particolare riferimento a G. Lipsio, *Manuductionis ad Stoicam philosophiam libri tres*, Parisiis, apud H. Perier, 1604, I, pp. 36-39, *Dissert. XIII, Cynicos originem Stoicis dedisse, et dogmata fere convenire. Illi ex professo laudati*. Per i caratteri della vita cinica basati sulla semplicità o «litote» cfr. M. Gigante, *Cinismo ed epicureismo*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

⁵⁵ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 278-285. L'episodio viene da più parti ricordato nell'aneddotica filosofico-moraleggiante; tra gli amici del Frugoni, G.B. Perazzo, *Discolores Apollinis Flosculi*, Venetiis, typis Combi et La Nou, 1665, p. 147, compone un sonetto in volgare sull'inutilità della seduzione rivolta al saggio, *Xenocrate a Frine*. Per ciò che segue cfr. G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma dal 1644 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, pp. 439-440: «e con tutto che la necessità dell'istoria astringa Frine a comparire tutta nuda agli occhi dell'onesto filosofo per attaccarlo con maggior violenza, nulladimeno la tenne coperta [...] questa onesta osservanza accresce concetto alla sua persona [N.d.R. di Salvator Rosa]».

to la rappresentazione della donna nuda, in nome della funzione antiseduttiva dell'arte. E forse anche perché, da buon satirico, Rosa conosceva il valore delle maschere: abiti, case e gesti contribuiscono insieme a coprire la «nuda verità» interiore, e perciò Frine non rinuncerà ai propri involucri nemmeno dinanzi a Caronte (cfr. cap. IV).

Intanto, per ritornare alle antitesi che caratterizzano la dimora di Alcibiade – dove «si promette e non si attende [...] s'ordisce, ma non si tesse [...] si taglia e non si risarcisce [...] si complimenta, ma non si comple mai, perché sempre accade che vi si menta»⁵⁶ –, si può dire che esse tralasciano ogni facile contrassegno individuale perché il Frugoni ha rielaborato le teorie dell'Abati circa l'impersonalità della satira, alla luce del parlare metaforico del Tesauro: dove l'autore delle *Frascherie* si era limitato a dire che «la satira è nata più a ferire i vizi dell'uomo che l'uomo ne' vizi», il Frugoni ragiona sulla strategia della dissimulazione necessaria all'atto giudiziario che «ha per iscopo il mordere la viziosità in astratto e sotto diversi ritrovamenti detestare la reità nel concreto, circoscritto e velato, ma non espresso». Per il Tesauro tale modo di procedere, che vanifica con «malizia» e «ingegno» ogni ipotesi di attribuzione che non risulti allegorica e erudita, caratterizzerebbe la metafora del laconismo – fondatrice dell'urbanità della satira, «significando una proposizion distesa con altra distesa, benché coperta»⁵⁷. E proprio al Tesauro va il merito di avere insegnato al Frugoni «più d'una volta che bisognava

⁵⁶ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, p. 112.

⁵⁷ A. Abati, *Delle frascherie*, cit., p. 101; F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 149; E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 287: «onde il laconismo è la figura più acconcia d'ogni altra alle minacce e alle satire, facendo, come già dissi, più profonda ferita un motto coperto che un'ingiuria palesa». Nella *Vergine parigina*, cit., II, p. 374, il cortigiano deluso Esperio così definisce il suo discorso satirico contro la vita di corte: «io pongo qui l'idea di una corte astratta, né presumo di scendere ad alcuna in concreto e con questo vengo a biasimare le sole chimeriche e finte. Di quelle, intendo, dove sono tante chimere quanti i cortigiani diversi che le compongono».

nei libri, di quando in quando, sparger d'industria qualche stuzzico alla conghiettura del leggitore; né palesar tutto il dicibile, ma coprirlo col velo enfatico del silenzio». Perciò, nelle pagine introduttive al *Cane*, l'autore afferma con orgoglio che «molto più accenna di ciò che scrive», essendo «più di gran lunga le lontananze che i prospetti, e gli scorci che le facciate»⁵⁸. Avendo «nell'idea un mondo architettonico come un esemplare dello scongegnato dall'intemperie dei costumi perversi e dallo sconcerto dei mortali pervertiti», il Frugoni determina allora l'intersezione tra fisionomica e architettura in quanto entrambe producono semplici scheletri strutturali compatibili con il probabilismo del discorso satirico. Così la «varietà» del «mondo morale» del *Cane* riguarderebbe la percezione dell'ordine, la stilizzazione delle figure esteriori – non quella del significato, per dirla oggi con il Gombrich. Perché certo da qualche parte esiste un Alcibiade con il suo palazzo: gli stereotipi si preservano attraverso le generazioni, e vale dunque la pena riconoscerli per prenderne le distanze⁵⁹.

⁵⁸ F.F. Frugoni, *Idea di quest'opera*, in *Cane*, cit., p. 34; *Apologetico dell'autore*, *ibidem*, p. 69. Così nel *Complimento dell'autore*, *ibidem*, p. 240 si legge: «in ordine poi alle moltissime allusioni che son così nelle postille come nell'opera, io mi son valso dell'industria connotatrice; perciò lascio le illazioni al lettore, a cui – mi dicea l'amico Tesauro – che bisogna con la conghiettura dar pascolo alla riflessione, onde non s'ha da scriver tutto ciò che si pensa, benché da pensarsi tutto ciò che si scrive». Sulla dichiarata familiarità con il Tesauro si veda pure *Il collare prezioso*, *ibidem*, p. 141, ove il Frugoni trascrive una lettera inviatagli dal Tesauro, numerata come seconda di un carteggio perduto: assolutamente positivo il giudizio tesauriano riferito dal Frugoni sull'idea del Cane di Diogene, comunicatami e discorsa tra noi quando V.P. risiedea per mia fortuna in Torino». Va detto che nell'opera tesauriana nessun accenno è fatto al Frugoni; al proposito cfr. L. Vigliani, *Emanuele Tesauro e la sua opera storiografica*, in «Fonti e studi di storia fossanese. R. Deputazione subalpina di storia patria», CLXIII, 1936, pp. 219-222.

⁵⁹ F.F. Frugoni, *Idea di quest'opera*, in *Cane*, cit., pp. 38, 34. Di E.H. Gombrich si veda *Il senso dell'ordine*, cit., pp. 5, 323, e *passim*; Id., *Della percezione fisionomica*, in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, pp. 70-85.

5. «*Ut architectura poësis*»

Forse conviene prendere atto che l'architettura utilizzata dal Frugoni per costruire una fisiognomica più solidamente umana non determina una sensazione di familiare impaesamento. Può darsi che la scelta di ritrarre l'uomo come edificio rappresenti un'occasione dilapidata nella vicenda delle scienze umane, solcata da scatti in avanti e precipitosi rientri: così almeno la pensava il Gracián accusando il Garzoni autore della *Piazza Universale* di aver abdicato all'analisi della «realtà sostanziale» delle faccende umane e deluso l'attesa prospettica del titolo. Ma a difesa del Garzoni insorgeva il Frugoni per lodare l'«intento» satirico con cui officine, sinagoghe, ospedali e teatri fanno da sfondo al tema «erudito». «Or che può pretendere di più il Graziano?»⁶⁰. Suonando come *excusatio non petita*, il discorso frugoniano si dichiara vicino al catalogatore dei «cervelli mondani» che aveva inteso «fabbricare un teatro, non però materiale, ma intellettuale». In anticipo sull'*inventio* metaforica secentesca dell'*ut architectura poësis*, l'ingegno del Garzoni fa recitare il prologo da un teatro per così dire in «persona»: «Eccomi qui in prospettiva dinanzi agli occhi vostri; degnatevi di mirar le porte, gli archi, le sedi, e farvi spettatori della fabbrica mia [...] perché tengo per basi e per colonne certi cervelli e cervelloni ornamento mio particolare di mille fregi adorni [...] capisco (se non m'inganno) dentro ne' miei seggi amplissimi tutti gli uomini che sono al mondo»⁶¹. Di là dallo straordinario effetto illusionistico, che certo doveva piacere al Frugoni, vanno sottolineati la metamorfosi architettonica delle fisionomie

⁶⁰ F.F. Frugoni, *Innocenzo Peregrino a chi va leggendo curioso*, in *Cane*, cit., pp. 93-96, esprime il suo «risentimento» contro la «vanità troppo ventosa» dell'autore del *Criticón*.

⁶¹ T. Garzoni, *Prologo*, in *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani, nuovamente formato e posto in luce*, Venezia, Zanfretti, 1583, pp. 1-4. Nell'*Introduzione* di P. Cherchi a T. Garzoni, *Opere*, Ravenna, Longo, 1993, p. 44, si legge che tale *Prologo* venne soppresso nelle edizioni successive.

dei «cervelli» e il fatto che la prospettiva interna del teatro prologante costringe a entrare, a muoversi dentro la cavea per rendersi davvero conto dell'anamorfose cui lo spazio pubblico è sottoposto. Anche nella *Piazza* il Garzoni raccomanda di non affidarsi all'«esteriore apparenza», ma di «passeggiare alquanto sotto i spaziosi portici di quella»: che cosa significa tutta quella gente «raccolta», e perché la «capacità» sembra superare le piazze «de' passati tempi»⁶²?

La novità dell'*ut architectura poësis* rispetto al *topos* della «poesia come pittura» consiste per l'appunto nell'invito a trasformare la contemplazione in azione dentro spazi che hanno bisogno dell'utenza. La presenza del visitatore, richiesta nella *Piazza* per verificare le «professioni» della vita metropolitana, va considerata come *pattern* inedito della letteratura secentesca strutturata architettonicamente. Su questa piccola rivoluzione che predispone ogni osservatore alla partecipazione attiva, il paradigma fisiognomico incide come stimolo a vedere l'esterno e l'interno in reciproca relazione. La questione non si era mai posta nella civiltà dell'*ut pictura poësis*, che mostrava o l'uno o l'altro senza prevederne alcuna integrazione: basta pensare al Palazzo d'Amore dell'*Adone*, la cui allegoria illustra le sculture di Cerere e Bacco come «delizie della sensualità», le cinque torri «per esempio de' cinque sentimenti umani», con la torre principale a significare «in particolare il senso del tatto». Nonostante il coinvolgimento sensuale, quello «strano edificio» non esiste come elemento spaziale, mancando la dimensione della profondità. «Ecco il Palagio ove Cipri-gna alberga [...] e dov'Amor dimora», dice Clizio senza pensare di fare ingresso in quella «vaga architettura» che sembra dipinta sulla superficie compatta di una tela e nulla ha che fare con il mondo visto «dal di dentro»⁶³.

⁶² T. Garzoni, *L'autore a spettatori*, in *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Meietti, 1601, pp. 22-23.

⁶³ G.B. Marino, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, pp. 93, 99, 103. Tra i numerosi studi sulle peculiarità visive e iconiche della poesia mariniana si veda almeno O. Besomi, *Fra i ritratti del*

Vale ora la pena riflettere sul modello che è all'origine dell'associazione tra uomo e edificio, quello cioè del libro-edificio che, sulle orme di Quintiliano, Agostino Mascardi aveva riproposto nel momento in cui sosteneva la necessità di una «legatura, onde le parti fra di loro molto differenti s'uniscano» in modo da ottenere «maravigliosamente» «senza deformità un ben composto tutto, benché di parti [...] eterogenee»⁶⁴. Nelle parole del rappresentante ufficiale del classicismo barocco ricorre più volte il paragone tra «lo scrivere» e il «fabbricare» riferito alla *structura orationis*. Non si tratta solo della variazione metonimica del *topos* che unisce in un duraturo connubio pittura e poesia – familiare oggi allo studioso del Seicento dopo le preziose esplorazioni di Giovanni Pozzi – né di un modello analogo a quello del teatro, in cui Curtius riconosceva ascendenze platoniche e testamentarie⁶⁵. L'associazione di architettura e

Giovio e del Marino. Schede per la «Galeria», in «Lettere italiane», XL, 1989, n. 4, pp. 510-521, che muove da un intervento di C. Dionisotti, La galleria degli uomini illustri, in «Lettere italiane», XXXIII, 1981, n. 4, pp. 482-492, ove viene tra l'altro proposto il riscontro tra la Galleria mariniana e l'Idée dell'architettura universale del brillante e cosmopolita architetto Vincenzo Scamozzi. Nel Cinquecento gli edifici non vengono sistematicamente osservati dal punto di vista fisiognomico, e al proposito conviene ricordare A.F. Doni che nell'Attavanta (Firenze, Le Monnier, 1857, pp. 9-10) descrive cinque bizzarre dimore di campagna, limitandosi a insistere col dedicatario, Pandolfo Attavanti, sulla «stabilità» della costruzione «in parole» rispetto a quelle sulle rive dell'Arno e del Brenta che «mutteranno, cento e mille padroni e più».

⁶⁴ A. Mascardi, *Dell'arte istorica*, Firenze, Le Monnier, 1859, p. 376. Sul valore teorico della similitudine riflette E. Bellini, *Agostino Mascardi fra «Ars poetica» e «Ars historica», in «Studi secenteschi», XXXII, 1991, pp. 65-136.*

⁶⁵ Cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981 e, tra gli altri, M. Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946; J.R. Spencer, *Ut rhetorica pictura*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1957, n. 1-2, pp. 26-44 (per l'aggancio alla tradizione latina ciceroniana e quintiliana); R.W. Lee, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1974; C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. «Idée del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971; S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984. Di E.R. Curtius si legga *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 158-164.

retorica rende ragione all'ipotesi di un Barocco come «tempo di edificare» secondo codici nuovi o comunque, nel caso del Mascardi lettore dell'*Institutio* quintiliana, avvertiti in modo diverso dal passato: essa traduce infatti il bisogno di ancorare l'effimero della parola alla solidità perenne della pietra, ossia di stabilire «connessioni» e «congiunzioni», per usare due termini cari a Matteo Peregrini, tra ingegno e esperienza, ideazione e composizione, gioco verbale e serietà di un mestiere che deve anzitutto giovare allo sviluppo del pensiero. «Lavorare un componimento» – spiega Daniello Bartoli – è come «fabbricare una casa» e «non basta aver pianta e modello, se mancano e pietre e calce e travi e ferramenti»⁶⁶; gli fa eco il Frugoni là dove, illustrando gli effetti della parola dipinta sui lettori, pone la questione del rapporto tra immediatezza percettiva e costruzione del significato, cioè ancora una volta tra esterno e interno di un testo:

Alcune poesie se si vagheggiano dalla lontana e come in prospettiva han bella e maestosa apparenza, e rapiscono gl'applausi degl'innamorati ascoltanti; ma poi sotto lo sguardo non son così, perché il poeta è simile a quel pittore che sa formar un corpo intiero, ma non sa formar un occhio perfetto. Altre poi se non si mirano fissamente e da presso non han vaghezza, né singolaritate, perché il poeta è simile a quel pittore che sa formar un occhio perfetto, ma non sa formar un corpo intiero. Si trovan certi quadri che veduti da vicino son ombreggiamenti confusi e mirati da lungi sono giudiciosissimi scorci; e altri che a primo assalto di lume sembrano groppi all'occhio indissolubili e palpiti colla pupilla sono miracoli del pennello. Altrettanto segue nelle poesie; ma ve n'ha poi di quelle (e oh come son molte!) che né da presso, né da lunge, né alla sfuggita, né di proposito sono vedute; somigliano quelle pitture che non han altro valsente se non la

⁶⁶ Cfr. M. Peregrini, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Genova e Bologna, Ferroni, 1639, p. 39; D. Bartoli, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, Venezia, Giunti, 1655, II, p. 275, su cui cfr. B. Basile, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato di Daniello Bartoli*, in *Letteratura italiana. Le opere*, II, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, pp. 991-1014, anche per l'accurata bibliografia.

tela, la quale val molto meno quando è dipinta, e così la carta di alcuni libri più assai valeva quando non era stampata.

Ammiratore del confratello parigino Jean-François Nicéron, il Frugoni descrive qui l'anamorfofi della letteratura, trattando il *topos* dell'*ut pictura poësis* dal punto di vista della deiezione contemplativa⁶⁷. A suo avviso c'è il rischio che il gusto della poesia visiva si acquisisca a scapito di una verifica funzionalistica: perciò, nel discorso di Innocenzo Peregrino al lettore dei *Ritratti critici*, egli invita a esaminare non solo gli effetti estetici, ma il «valore» semantico, proprio facendo ricorso all'*ut architectura poësis*, che gli pare corrispondere bene al concetto di struttura per l'utenza: così, dove sostiene che «i libri son edifici, palagi o casini», egli abbozza il nucleo concettuale del metodo analogico del *Cane di Diogene*. Contando «pochissimi» volumi che offrono «ricovero» alle «merci litterarie» e «alloggio» ai «letterati peregrini», afferma invece che «molti ve n'ha di ruinosi, perché non han buone fundamenta e perciò vengono da chi ad un'occhiata li conosce sfuggiti, per timor che addosso gli cadano. E che dirotti di quelli che son quantità di mole, non di virtù; e s'ergono sopra certe colonne polpute, ma ruvide che sono di terra cotta e non di porfido né di marmo? Alla larga da questi, perché stancan la vista e colla vastità loro vana ad altro non servono che a far inutilmente perdere il tempo a chiunque li passeggi. Punto non v'ha in essi da fissar l'occhio per raccorne un'osservazione imitabile nel fabbricar poi del suo». Accanto ai libri-facciata ecco profilarsi la fisionomia dell'interiorità: «Altri son pieni di paglia e di

⁶⁷ F.F. Frugoni, *Parallelo tra la poesia e la pittura*, in *De' ritratti critici abbozzati e contornati*, Venezia, Combi e La Nou, 1669, I, p. 96. Per il rapporto con Nicéron cfr. B. Zandrino, *Il mondo alla rovescia. Saggi su Francesco Fulvio Frugoni*, Firenze, Alinea, 1984, pp. 133-155; quanto poi all'anamorfofi, anche in riferimento alle teorie architettoniche, cfr. J. Baltrušaitis, *I prospettici francesi: de Caus, Nicéron, Maignan e Descartes: gli automi e il dubbio*, in *Anamorfofi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, trad. it., Milano, Adelphi, 1978, pp. 47-80; M. Frascari, *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Savage, Bowman, 1991.

strame, onde paion più tosto fenili e stalle. Altri sordidi e pieni di lordure, né può chi v'entra non uscirne col pié dell'animo intriso. Altri tane da sorci e meandri da ragni per prender mosche. Altri oscuri che non han luce né lume, cosparsi di trabocchelli e d'inciampi»⁶⁸. Si tratta di una fondamentale dichiarazione di poetica che esprime la valenza indiziaria dell'architettura come modalità del disincanto contemplativo. E questa realtà secentesca fatta di fienili, stalle, tane, meandri, trabocchetti, inciampi definisce l'isotopia che assicura omogeneità all'intera produzione frugoniana, e in particolare a ogni discorso che riguardi lo stato della letteratura. Non per caso lo Spartano, ospite nella *Biblioteca dell'Attico*, raffronta le librerie a sepolcri e i libri agli «obelischi di Memfi, tutti marcati di lettere nel di fuori, ma inutili nel di dentro al soggiorno». Ne esistono poi altri

che con un gran frontispicio non han spalle e stancano chi li monta, perché son tutti scale; ma volte e dirupose. Altri mal sani perché sopra i limacci e le paludi verminose fondati. Altri fatti di ripezzo e a rocchi smembrati, senz'ordine dorico, né corinzio, ma confusi e aggregati per accidente, irregolari e scomposti. Altri lavorati a musaico, tutti commisture, senz'altra unità che nell'unione che ricevono dalla materia contigua e non dalla forma specifica. Altri formati di furti (e oh quanti ve n'ha di questi!) fabbricati di rovine, come suol fare chi non avendo materiali del suo, degli anfiteatri antichi forma palazzi moderni, de' quali però non si può dir *materiam superabat opus*, perché l'opera dozzinale vien sorpassata di lunga mano dalla materia rapita. Altri che sono inabitabili, perché pieni di follie, se non di folletti; e se pur hanno qualche spirito familiare si scopre spirito da energumeni e non da fatidici; se pur non è più che spirito, carne e ossa, però senza nervo e midollo⁶⁹.

⁶⁸ F.F. Frugoni, *Innocenzo Peregrino (al lettore)*, in *Ritratti critici*, cit., II, pp. 793-796: l'opera sarebbe «una fabbrica a cui non manca nulla poiché tutto l'architettonico dell'ingegno è stato dall'applicazione posto in opera col giudizio»; invidiato per la capacità di «favellar colla squadra in mano», l'autore somiglierebbe al «famosissimo» Bernini che «ha rotto i denti dell'invidia» e «colle sue fabbriche, Vitruvio dell'età nostra, ha mortificata la baldanza arrogante di chi edifica di rottami».

⁶⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IV, p. 33; Id., *Parallelo tra la poesia e la pittura*, in *Ritratti critici*, cit., I, p. 794.

Da questo paesaggio in cui la solidità della pietra è sconfitta dal ramificarsi della rovina e non esiste traccia della «composta legatura» congetturata dal Mascardi, Frugoni vuole allontanarsi con le sue costruzioni letterarie. Dalla *Guardinfanteide* al *Cane di Diogene*, l'*ut architectura poësis* funziona come modello di riscontro tra effetto facciata e realtà interna, contemplazione e esperienza, corpo e anima. Così, attraverso una similitudine che varia di poco quella dell'*ut pictura poësis*, egli contribuisce alle origini del pensiero dialogico da cui muove la cosiddetta modernità. Alla fine, la prospettiva razionalistica di Cartesio non è orientata in modo affatto diverso, là dove egli guarda con disgusto i libri del passato, «superbi e magnifici palazzi [...] costruiti su sabbia e fango»⁷⁰; e se il progetto del filosofo francese prevedeva anche demolizioni e ricostruzioni, per mano di autori moderni, l'ingegno del Frugoni avvertiva la medesima esigenza e la esprimeva attraverso la figura di Iperione, colui che scrive il *Cane* proprio dopo avere rinunciato a un progetto di poesia visiva.

Nel racconto X, allorché sul far della sera la Critica chiude le sessioni del tribunale delle scienze per ritirarsi nel suo appartamento, l'atmosfera diviene quasi festosa: affacciata alla loggia «che chiamavasi galleria delle idee fatta pinger col disegno di Platone» – «ove pria ha da passeggiare chi vuol ben comporre» –, la Critica assiste allo spettacolo della piazza dove Saetta ghermisce i libri ammassati in attesa di combustione, tra le risate e i «bravo bravo» dei Genii letterati e delle Scienze. Durante l'intermezzo quasi teatrale, c'è chi concepisce ambiziosi progetti, ispirandosi alle pitture della galleria raffiguranti «le forme separate dai concreti delle sostanze generiche, specifiche, individuali»: Iperione, in particolare, considera «che l'idealità del mondo architettonico prevenne la creazione del fisico e in conseguenza che per ben operare, ad imitazione del Facitor di

⁷⁰ R. Cartesio, *Discorso sul metodo*, in *Regole per la guida dell'intelligenza. La ricerca della verità mediante il lume naturale. Discorso sul metodo*, trad. it., Bari, Laterza, 1954, p. 130.

quello, conviene pria figurarsi nella mente l'immagine dell'operabile». Sulle orme della teoria dell'*inventio* platonica, ecco dunque che la «facoltà della fabbrica litteraria» è architettura di «fantasia», reminiscenza, pensiero⁷¹. Perciò Iperione premedita un libro intitolato *L'ideario dei componimenti* in cui andrà «investigando tutte l'entità morali e fisiche, politiche e dommatiche» per offrire un modello ideale «di simboli convenevoli e d'intitolature curiose». Visto che nell'ipotesi di Iperione il nucleo filosofico dovrebbe risiedere nell'uomo, la Critica richiesta del parere offre un'opportunità concreta all'aspirante autore: «Intanto un piacer da voi bramo ed è che scriviate pria la storia del cane di Diogene [...] e io impegno la mia fede inviolabile di fornirvi delle memorie che gli concernono». Così avviene in effetti, come ci è detto nell'ultima pagina del racconto XII ove Saetta conferma di avere dettato ad Iperione quanto sta scritto nell'opera⁷².

Il *Cane* si configura dunque come struttura di compromesso tra l'archetipo concepito dall'autore implicito e la retrospezione critica filtrata dallo stesso nel ruolo di narratore. Muovendo dalle forme «ideali e astratte» che si «amano *propter ipsas*» verso lo spazio dell'esperienza vissu-

⁷¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 509-511, 516-519 (anche per ciò che segue). A proposito del primato dell'intelligibile universale sul sensibile particolare nel Barocco cfr. R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*, Chicago, Chicago University Press, 1947; quanto poi alle modalità dell'*inventio* nei teorici secenteschi cfr. F. Croce, *Critica e trattatistica del barocco*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi-N. Sapegno, cit., vol. V, pp. 417-457; G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.

⁷² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, p. 847: «Io ho dettato quanto fin ora in questa operosissima opera ho scritto ad Iperione acciocché 'l tramandi alla posterità; ma più per istruirla che per correggerla». Iperione appare nel X racconto (*ibidem*, p. 353), mentre vengono giudicati i libri di filosofia, come colui che ha sempre cercato di «tracciar le scienze spinose tra le floride, queste per diletto e quelle per profitto»; afferma di avere «detto molto e molto anche scritto», avendo frequentato il Liceo e l'Accademia; che sia un *alter ego* dell'autore è detto poi, *ibidem*, pp. 604, 629, 633, 635.

ta da Saetta, Iperione risulta al tempo stesso osservatore distaccato e attore potenziale, dal momento che le «forme concrete si appetiscono *propter aliud*», ossia senza poter evitare il coinvolgimento dei sensi. Come poi Diogene, Iperione non assume un atteggiamento *solum* contemplativo, ma coopera attivamente alla dimensione del processo che è degna dell'uomo; inoltre, nel trascrivere la storia di Saetta segnata anzitutto dalla percezione di abusi edilizi (cfr. cap. V), Iperione partecipa dell'irrisolubile dilemma tra il punto di vista onnisciente di chi guarda «prospettivamente» un mondo immaginario e quello parziale e «scorciato» del suo personaggio, che agisce faticosamente dentro luoghi reali. Di qui la duplice emblematica «metropolitana»: c'è l'Atene per così dire dipinta, «superficie apparente» che attrae con «magnetico allettamento» chi guarda «appagandosi del prospetto»; e c'è l'altra Atene delle «interiora», quella costruita e ancora intentata dall'occhio fisiognomico: in tal caso la simbolica rivela che «il buon color che dinota l'ottima complessione, per la tischezza occulta, si va sensibilmente ogn'or più mutando in pallidezza funerea». E poiché «tal è l'edificio, qual è chi l'abita» il volto delle pietre non è che la duplicazione tridimensionale del profilo dei cittadini⁷³.

Per il Frugoni la posizione «platonica» di Iperione nella «galleria delle idee» rappresenta solo il punto d'avvio da cui procedere «per comparationem», come un «geometra» che modella «le forme astratte» dopo lunga esperienza dentro «i concreti». Rendendosi conto che «la superficie non è il tutto del matematico corpo», bisogna sottoporre ogni «prospetto» a anamorfofi: ecco allora che le linee rette appaiono «distorte», le figure geometriche si confondono

⁷³ *Ibidem*, V, pp. 209, 84-85; XII, p. 99, ove Diogene commenta l'architettura di Corinto. Vale la pena ricordare l'esperimento mentale proposto per Parigi da K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984, p. 247: «Se fosse possibile mettere a testa in giù una grande città come Parigi, in modo che gli strati sotterranei venissero alla superficie, in modo da far comparire non solo il liquame delle cloache ma anche gli animali che temono la luce [...] ne risulterebbe un'immagine spaventosamente nauseante».

in «variabili sistemi» e l'instabilità percettiva costringe a oltrepassare la soglia del visibile⁷⁴. A Iperione va il merito di avere rinunciato alla parola dipinta per trascrivere le vicende di chi si muove dentro «gl'intestini» delle immagini simboliche. Al lettore resta poi la responsabilità di rielaborare la topica della poesia come architettura in principio ermeneutico, rifiutando anzitutto qualsiasi immagine prefabbricata.

6. «Respice finem»

Avvalersi dell'architettura come nuovo modello fisiognomico significa superare le abitudini percettive e negare la propria fiducia al visibile, e a tale scopo Saetta attraversa le città asiatiche descritte «non pompa, sed usu» – come ripete il Frugoni, sempre polemico verso la letteratura moralmente poco edificante⁷⁵. Ma che cosa comprende il lettore dopo avere imparato a osservare «il mondo dal di dentro»? Conviene ritornare al soggetto «ideale» di Iperione, a quell'ipotesi sull'uomo dilazionata dalla Critica. Egli avrebbe «già sulle dita» un'«operina» finalizzata a «moralizzanti dottrine», di cui ci viene fornito il circostanziato progetto: «il diviserò pria nel nulla, indi nella creazione dell'anima e nella struttura del corpo [...] Il contemplerò pria prigionier che nascente; pria colpevole che animato».

⁷⁴ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, p. 157; V, pp. 177, 84: «le apparenze tal or son plausibili per l'ostentazione simulata; non così gl'interni per lo sconvolgimento covante. Hassi quindi a giudicar una città per gl'intestini e non dall'esteriore [...] Oh quanta ipocrisia, oh quale superficialità la maschera e la nasconde».

⁷⁵ *Ibidem*, IV, p. 13: il sintagma è usato dallo Spartano a proposito della biblioteca dell'Attico: «Potete dire della vostra biblioteca, anz'inscrivere alla porta di essa il motto *Non pompa, sed usu*». Identica espressione nel X racconto, *ibidem*, p. 221, incisa sulla carrozza del Tesauro e così commentata da Saetta: «Restai curioso a considerer il carrozzino perché sembrommi anche più comodo che vago; a questo intento portava l'epigrafe *Non pompa sed usu*». La postilla precisa che il letterato «ama il comodo, non il superfluo».

Che l'abbia scritta o meno, essa sarebbe andata bruciata con le altre pubblicazioni per mano dello stesso Iperione, disgustato dall'incomprensione verso chi svela la «verità»; così almeno ci viene detto nel XII racconto, mentre si compie quel masochistico gesto di «vendetta»⁷⁶. Senza dubbio l'opera sul «nulla» umano non avrebbe entusiasmato troppi lettori; né alla fine il *Cane* confuta il pessimismo dichiarato dall'autore.

Smascherare l'ipocrisia con cui ognuno nasconde la propria inconsistenza: è questo il disegno di Iperione e il comandamento imperituro cui la letteratura, in particolare satirica, dovrebbe attenersi. Saetta ricorda le parole di Diogene al cimitero di Corinto mentre la lucerna fa «trasparire l'interior vuoto» dei grandiosi sepolcri: «Ecco [...] delle fastose grandezze umane ciò che resta in fine! Un pugno di cener estinta; un tumulo di vento ristretto [...] Vedete questi cranii dispersi, ne' concavi de' quali si fabbricarono tante chimere svanite!». Come non tenere conto della «ben facile» analogia tra la «tomba» e la «culla», essendo questa solo «un abbozzo» della «sepoltura»? Come non vedere che ricchezze, onori, piaceri «dal nulla scaturirono» per dileguarsi «nel nulla»? Come dimenticare che l'uomo «nasce più che a vivere per morire»? – domanda il filosofo nell'ultima «concione» ai Corinzi⁷⁷. L'inutilità del fasto edilizio non resta implicita conseguenza nel discorso del filo-

⁷⁶ *Ibidem*, X, p. 518; XII, pp. 375-378. In tale occasione è detto che Diogene affida Saetta a Iperione «dopo la morte»; il cane afferma di essere destinato a «esserne il genio, non meno per l'analogia che tra loro due [N.d.R. Diogene e Iperione] si vedeva, essendo entrambi sprezzatori magnanimi del fasto mondano, amatori appassionati della virtù ingenua e persecutori accaniti del vizio esecrabile».

⁷⁷ *Ibidem*, XII, pp. 334, 816-818 e 843-845 per ciò che segue. Nell'*Eroina intrepida*, cit., II, p. 18, si leggono parole analoghe: «Così l'uomo ingegnere di macchine sconeguate che gli rovinano in capo pria che si fondamentino e l'opprimono pria che le stabilisca divien [...] fabbro di chimere sognate ed un architetto d'aerei castelli. Quanti, ah quanti sopra un pugno di creta ergono un edificio di marmo, senza prender la squadra dal tempo che non mai fida a chi si sia il suo archipenzolo».

sofo domiciliato nella botte, dal momento che l'epitaffio di Saetta conclude proprio in termini urbanistici l'esistenza del padrone:

È rimarchevole che lo stesso giorno in cui pagò il cinico al fato estremo in Corinto il final tributo, deponesse la spoglia fastosa della sua vita ardente [...] il macedone Alessandro in Babilonia. Oh stupor di grande contrapposto! Quegli a cui per capirlo vivo non bastò un mondo [...] di tante macchine bellicose non restò altro che un pugno di cenere in quattro palmi di terra, che gli soverchiario compendiosamente sepolto. All'opposto Diogene ch'avea spazioso al soggiorno l'angusto giro d'una botte sdrucita e sdruciola, morì contento perché povero, e senz'ambito perché pago d'un succinto ambiente. [...] Tanto va! Muoiono così facilmente i piccioli come i grandi [...] Imparate ambiziosi! Apprendete superbi! Eruditevi, o distratti dalle comodità momentanee che vi procacciate in terra, senza pensar mai a quella casa che nell'eternità, o lucida o incendiata v'aspetta! Fabbricatevi pure quaggiù il nido agiato [...] che la falce della parca giunge a scemare gli alberi più eccelsi, non che a recidere i più abietti virgulti.

Non sembrano pensieri troppo originali, visto che si contano numerose variazioni intorno al sintagma evangelico dell'*in pulverem reverteris*; tra quelle degli amici del Frugoni, si possono ricordare almeno un distico del Perazzo, un sonetto del Vidali, le pagine sulla prudenza della tesauriana *Filosofia morale*⁷⁸. Ma se la cultura secentesca mostra compiaciuta rituali e luoghi di lutto, la satira frugoniana aggridisce quei tentativi di sopravvivenza che quotidianamente l'uomo mette in atto allorché vive *come se* la morte non ci fosse. Così l'esistenza di Alessandro Magno diviene emblema del tentativo di decostruire la mortalità, di vincere la natura attraverso le «macchine bellicose». Ma tutto risulta

⁷⁸ Cfr. G.B. Perazzo, *Humana vita*, in *Discolores Apollinis Flosculi*, cit., p. 20: «Vix orimur, morimur; vix aera adimus, abimus;/ Exitus exitium, terminus initium est»; G.B. Vidali, *Le parti del tempo, come siano presenti*, in *I capricci seri delle muse*, Venezia, Pezzana, 1677, p. 114: «Che giova del passato e del futuro/ Cercar la tomba e contemplar la culla,/ Se ciò che fu, che fora, or tutto è nulla,/ E ciò ch'è, s'è un momento, io nulla curo?».

inutile perché proprio tale presunzione condanna l'uomo prima ancora di giungere alla barca di Caronte. Allora che fare? L'unica soluzione è un «memento mori» che Frugoni propone in forma di «sillogismo operativo» sulle orme di Tesauro, il quale sosteneva che «se il fine è torto l'azione non può esser retta e chi considera l'esito delle cose anderrà cauto a cominciarle». Nelle ultime pagine del *Cane* viene ripetuto ossessivamente il sintagma *respice finem* che significa «riscontro sul futuro», ossia movimento circolare in cui l'uomo deve fare i conti con il proprio destino di morte⁷⁹. Egli non può dunque procedere «tentone», «non altrimenti che se di mezzo di fosse in un buio di mezza notte», affannandosi a raggiungere quella permanenza e durevolezza che atrocemente manca alla vita, anche a quella delle pietre: il senso dell'esistenza sta altrove, in Dio. La tensione religiosa di tali parole proviene dal Bartoli, il quale sa bene che solo giunto «al punto» – di morte – l'uomo distingue «la piena notte delle tenebre esteriori in che si gittano i malvagi». In quel solo momento, in quell'«orribile stretta in che si trova posto fra mezzo il passato e l'avvenire», l'individuo potrebbe forse riscattarsi con un esercizio spirituale che richiamasse i giorni della propria vita a giudizio⁸⁰. Senza indugi il Bartoli si prende per tempo – «così mal usandovi ho fatta di voi a me stesso altrettanti nemici e condannatori della mia vita» –, e non si perde d'animo: «or non è rivocabile il trascorso, non possibile a riandarsi il passato; dunque

⁷⁹ E. Tesauro, *La filosofia morale*, Torino, Zavatta, 1671, pp. 477, 480: il «respice finem» viene attribuito a Solone; F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 811 ss. Il motto sintetizzerebbe «la virtù del nosce te ipsum, del quod tibi non vis alteri ne feceris, del memento mori», accordando pertanto la saggezza classica alle dottrine evangeliche. Con esso il Frugoni suggerisce un'applicazione individuale del *topos* dell'*historia magistra vitae*, sulla cui dissoluzione moderna ragiona R. Koselleck, *Futuro passato sul futuro* cfr. E.H. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, cit., p. 19.

⁸⁰ D. Bartoli, *L'uomo al punto cioè l'uomo in punto di morte*, Milano, Monza, 1668, p. 66, e, per la citazione seguente, cfr. Id., *Della geografia trasportata al morale*, cit., pp. 497-498.

mano al presente; e come chi tardi comincia a vivere doppi il passo e l'opere, sì che un dì gli taglia il fruttato molti».

Le scarse notizie biografiche di cui disponiamo consentono di sapere se nell'intimo il Frugoni condivide lo zelo ignaziano dell'autore dell'*Uomo al punto*. Certo che per entrambi la percezione della morte rendeva prezioso il terreno «tempo di edificare»; essi si sentivano sulla soglia, stavano per così dire in bilico. Laddove l'ottimismo rinascimentale dell'*ut pictura poësis* aveva modellato le attitudini contemplative, compiacendosi della visibilità, Seicento si guarda alle questioni più occulte, ai drammi della vita, ai misteri dell'anima, alle sensazioni del corpo. Lo scopo sembra quello di costruire l'immortalità per il solo la casa per l'anima resiste eterna al ritmo incalzante del tempo. Queste dunque le istruzioni per l'uso della vita che la letteratura deve offrire, ben riassunte dalla testimonianza del Bartoli che «entra» in una tomba «a udirne un'azione di filosofia morale». Una volta scoperchiata, eccola «uno scompiglio d'ossa» accatastate, solitarie, sparse, avvolte nella muffa e nella sporczia – «chi già mai saprebbe divider fra sé le ossa di questo mucchio e ricommetterle e allogarle dov'erano ne' lor corpi?». Chi garantisce che non si «accozzino insieme» il busto di un imperatore alla testa di un contadino, il braccio di un condottiero alla mano di un galeotto? A questo annullamento fisiognomico l'autore dell'*Uomo al punto* accosta la devastazione di un tempio abbattuto dal terremoto, «qui un rocchio di colonna, là un piedestallo, sopra un fianco di muro atterrato un pezzo d'arco in piedi e i capitelli presso alle basi e l'architrave lungo i stipiti, ogni cosa in confusione»⁸¹. Ma proprio la

⁸¹ Id., *L'uomo al punto*, cit., p. 102. Da parte sua, per voce di Innocenzo Peregrino, il Frugoni (*Ritratti critici*, cit., III, p. 692) parla di un manoscritto intitolato *La tomba*, «un'opera moralissima con cui l'autore, preparandosi a morire, se n'entra co' piè dell'anima [...] in un sepolcro ideale, dove si figura i carcami e gli scheletri degli eroi più famosi e de' savi più rinomati, co' quali ragionando, spiega molte dottrine antiche e moderne per indolcir e spianare l'estremo passo». Trattandosi

consapevolezza del carattere irrimediabilmente fittizio e fragile della natura umana dovrebbe spingere a quelle più solide costruzioni che il Frugoni cerca di là dall'apparenza. E vedremo che, nel caso di Aurelia Spinola, non sarà necessario entrare dentro il sepolcro per comprendere quanto inutili siano le dimore terrene.

di un vero e proprio esercizio ignaziano di «composizione visiva del luogo», conviene leggere I. di Loyola, *Esercizi spirituali*, Milano, Tea, 1988, pp. 19 ss.

UNA POETICA DELLE FORME
ARCHITETTONICHE: GENESI E STORIA

1. *Una casa per l'anima*

In una stanza del convento veneziano di San Francesco da Paola, durante le nebbiose notti invernali del 1675, la lucerna rimane sempre accesa. «Con le mani piagate dal freddo» e «stecchite» dalla chiragra, Francesco Fulvio Frugoni mette a punto l'*Epulone*, l'opera melodrammatica concepita alcuni anni prima in Provenza e meditata nei soggiorni piacentini. Tormentato dalla sensazione di «esser divenuto inutile allo studio», l'anziano frate si affatica ogni giorno tra i volumi della Biblioteca di San Giorgio; giunto a sera e segregatosi in stanza, avverte la «forza» contraria della salute che peggiora e delle molte inimicizie. Sentendosi «mareggiato ed amareggiato in un pelago fortunoso ai lazzeri e fortunato agli epuloni», viene assalito da «nausea» e «vomito», mentre si appresta a «passare veloce all'altra vita». Sopra un «foglio» in cui osserva senza «vanità» il «ritratto» che l'amico Lazzaroni ha disegnato, può leggere il sembiante da «stoico sofferente», in nessun modo quel giovanile «sorriso» da «cinico arguto» che la «malattia imperversata» ha consumato; e poi il volto «discolorito» e la fisionomia della «testa», a esprimere la «tragedia» di un'esistenza che è stata «un groppo d'intrighi ed una catastrofe di sciagure». Certo, in quell'«effigie» personalmente ritoccata «in più tratteggiamenti» perché riuscisse più «luminosa», il Frugoni riconosce se stesso; ma alla fine essa non risulta necessaria, dal momento che «s'egli è vero che i libri siano immagini dell'animo, volto interiore dell'uomo», il frate ritiene di essersi «a ridondan-

za dipinto»¹. Di là dalle suggestioni aneddotiche, esiste un rapporto tra l'«originale» umano e la mimesi artistica, in quanto copia della naturalità visibile o rielaborazione dell'essenza nascosta. E se, come si è detto nel capitolo precedente, per il Frugoni la pittura resta in fondo esperienza di seconda mano – esteriore, superficiale, astratta –, alla letteratura egli consegna l'onere di una ricerca antropologica che lo ha impegnato per una vita.

Nel *Discorso critico intorno alla poesia drammatica*, che accompagna l'*Epulone* per discettare sul «verosimile» a confronto con i moderni letterati familiari al Tasso, il Frugoni si interroga sul modo in cui poeti e pittori intendono l'«imitazione espressiva», concludendo che persino quelli dotati di un «buon naturale», non di «stralunato giudizio», operano nel malinteso. «Estrinsecamente» riproducono tracce di realtà con quell'«improprietà di sproporzione» del «goffo» Capugnano²: notoriamente egli «figurava gli uccelli più grandi degli uomini, gli uomini più grandi delle case, i cani maggiori de' cavalli, ma che né di cani, né di cavalli forma alcuna teneano», per non parlare degli «angioli con la barba». Così l'assenza delle «regole insegnate dall'osservazione» produce sulle tele più mostri che in natura, ove «son belli, perché son rari». Il fatto è che l'«imitazione severa della natura operante» non si fonda sul primato dell'appariscenza, in base al quale viene selezionato il «ridicolo» e il «capriccioso»; piuttosto, il «verosimile» risulta dalla

¹ F.F. Frugoni, *Lettera dell'autore ad Innocenzo Peregrino*, in *L'epulone, opera melodrammatica esposta con le prose morali-critiche*, Venezia, Combi e La Nou, 1675. Per il soggiorno presso la Biblioteca del monastero di San Giorgio cfr. Id., *L'eroina intrepida*, cit., III, p. 289. Giambattista Lazzaroni (Cremona 1626-Piacenza 1698) fu collaboratore del Tortiroli, poi ritrattista ricercato per la spontaneità del tratto.

² Id., *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., pp. 162-163; per la citazione seguente si veda C.C. Malvasia, *Vite dei pittori bolognesi*, Bologna, Alfa, 1971, p. 439. Ancora sul Capugnano, cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VIII, p. 104; IX, pp. 536-539, ove si legge un sonetto di «derisione» dedicato al tipo del «pittor goffo», «somiiglievole al Capugnano per la rozzezza ridicola del suo grossolano pennello».

verità «intrinseca» dell'esperienza nel mondo³. Al Frugoni non interessa l'*expertise* dell'«estro» d'autore o di qualsivoglia tipo di «tinte e mischie a scombuglio», sul modello – per intenderci – di Manzini e Malvezzi, i quali, agganciando l'eloquenza soave e aspra all'arte figurativa, distinguono la maniera *vaga* del Reni e la *robusta* del Guercino⁴. Alla fine un'analisi siffatta presuppone quella coscienza retorica che il Frugoni, pensando al Capugnano, non è assolutamente in grado di verificare.

Né un'autentica consapevolezza guida l'imitazione letteraria, che funziona piuttosto come metodo empirico di scrittura per coloro che non hanno la forza di aprirsi al mondo con il proprio linguaggio. Non basta dire che Virgilio ha preso le mosse da Omero, Tasso da Virgilio, Guarini da Tasso, dal momento che in questi casi la mimesi stilistica, divenuta «intrinseca», ha saputo dare vita a personaggi autentici e autonomi, con «passioni, affezioni e perturbazioni dell'animo». Constatando la difficoltà con cui gli artisti del suo tempo esprimono «azioni, costumi e riti umani», il Frugoni crede di riconoscervi almeno due ragioni⁵: anzitutto essi usano

³ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., pp. 162-164, 166. Sul problema secentesco dell'imitazione dal punto di vista delle arti figurative cfr. J.A. Maravall, *Velázquez e lo spirito della modernità*, trad. it., Genova, Marietti, 1988; sul versante letterario cfr. C. Scarpati, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-269.

⁴ Cfr. E. Raimondi, *Gli enigmi dell'ombra. Guercino, l'arte e la letteratura*, in *I sentieri del lettore*, II, *Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 89-90; Id., *Il Leonardo di Daniello Bartoli*, in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 77-86, per il riferimento alla fisionomia di Diogene Laerzio. Più in generale, sul rapporto tra retorica delle passioni e arti figurative cfr. M. Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

⁵ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., pp. 163-165, 182, 193. Per ciò che segue cfr. Id., *Cane*, cit., VII, pp. 478-479; XII, pp. 195-196: «la filosofia verace non consiste nella teorica, ma nella pratica: non chi bene specula, ma chi bene opera s'ha da reputar veritier filosofo». Quanto poi all'etica delle arti figurative, il Tesauro (*La filosofia morale*, cit., p. 16) sosteneva che «l'arte del dipingere fa bella la pittura,

la parola come segno «di superficie o di lambitura», e inoltre nello stesso modo sviluppano il discorso morale, come transitassero sopra un «atlante cosmografo», stando comodi a «tavolino». Ma senza essere «testimon oculare [...] ben oculato» della realtà nel suo concreto spessore, il letterato non può «favellare» con proprietà e sicurezza; così, nel secolo di Galileo, «giova più la veduta [...] d'un fatto e d'un luogo» che qualsiasi informato «rapporto», nel senso che, come si è visto nel capitolo primo, la cultura dell'«erudizione» non esonera affatto dall'etica dell'«esperienza».

Pertanto, in poesia come in pittura, solo l'occhio della mente può modellare con verosimiglianza il «vestire» di ogni personaggio e la drammatica visibilità degli «affetti che sono le immagini dell'animo, poiché nella propalazione di essi apparisce l'interno dell'uomo». Ad esempio, il ritrattista Lazzaroni ha espresso «al vivo» la vicenda intima di una fisionomia, il Capugnano no. L'uno ha «alla mano le forbici per tagliare addosso [...] le vestimenta [...] con attillatezza e senza superfluità né sconvenienza»⁶, l'altro invece non distingue «la pulitezza dalla splendidezza e dal lusso», mancandogli quella misura del reale che il Pallavicino, tra gli altri, raccomanda di prendere «nel culto della persona e delle abitazioni»⁷. Forse per «ignoranza», forse per «malizia», il «goffo» pittore non sa guardare con «senno» di là dal semplice fenomeno, essendo «cieco di mente» e «schemo» almeno «d'un occhio»⁸. E alla luce di tali presupposti, nell'*Epulone*, il Frugoni non solo rappresenta la dinamica

ma non fa buono il pittore, perché la bontà intellettuale si misura dalle regole dell'arte, ma la bontà morale si misura dall'onestà dell'intenzione».

⁶ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., p. 185.

⁷ P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile e del dialogo*, Venezia, Basegio, 1698, p. 145. Sulla filosofia del linguaggio patrocinata dal Pallavicino riflette E. Bellini, *Linguistica barberiniana. Lingue e linguaggi nel «Trattato dello stile e del dialogo» di Sforza Pallavicino*, in «Studi secenteschi», XXXV, 1994, pp. 57-103. Nel *Cane*, cit., X, pp. 394-395, il Frugoni loda il Pallavicino come maestro nel «mescere» orazianamente «l'utile col precetto e 'l dolce con l'eloquenza».

⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IX, p. 536.

«passionale» dei personaggi – l'immoralità di Nineuse con il seguito dei servi, l'avidità di Zambra, l'innocenza di Zelfa – ma esemplifica attraverso di essi il *milieu* cortigiano secentesco; questa è l'«imitazione intrinseca» della «parabola» del vangelo di Luca. Nella voce del saggio Elcana che commenta sdegnato quello spettacolo di ipocrisia, risuona l'esperienza del Frugoni, rielaborata nelle «due azioni complesse» di Lazzaro e dell'Epulone. Più che l'archetipo sacro, proprio il residuo di verità autoriale rende la finzione credibile, e dunque dilettevolmente utile⁹.

Il fatto che pure l'artificio dei Capugnani della poesia venga preso sul serio dipende dalla dabbenaggine di chi si contenta di riconoscere la realtà non per quello che è, ma per estratti di apparenza, belli o brutti che siano. Al Frugoni viene alla mente la tecnica di un qualche «goffo ingegnere» il quale – prima delle fondamenta «stabili e massicce» – pensa «al frontispicio cospicuo ed all'intitolatura maestosa», con il risultato che la sua costruzione «con magnificenza superflua» e «miserabil entrata» riesce un «edificio angusto, in cui tutte le parti sproporzionate reclamano» contro chi le ha innalzate «in prospetto», senza un «buon disegno che le dia proporzionevole simmetria». L'errore di tali «visionari [...] che son fabbri d'aerei castelli e d'incantati palazzi ne' quali alla fine ogni cosa in fumo e in nulla viene a risolversi» consiste nell'assenza di quell'«idea architettonica, la qual è base primaria d'ogni arte»¹⁰. In sede di

⁹ Id., *Argomento*, in *L'epulone*, cit., pp. 16, 180-185: «si finge dunque l'Epulone [...] impaniato nelle sue delizie, ravvolto ne' suoi delitti, rivolto incostantemente agli amori osceni [...] Innamora dunque di Zambra cortigiana, e perciò sopra l'esser donna vana ed interessata, anche più infedele come prostituta. Quindi si macchina con arti solite l'eccidio a Zelfa, moglie dell'empio, così onesta come bella che [...] vien condannata di adultera». La «pittura espressiva» dell'argomento è in «San Luca, illuminata dalle penne dei Santi Padri e dei sacri commentatori» (cfr. *Luca*, 16, 20); nel Frugoni prende rilievo la figura di Nineuse, mentre resta «succinta e subalternata» la vicenda di Lazzaro. Sulla struttura dell'*Epulone* cfr. C. Greppi, *Teoria del «genere misto»: un Discorso di Francesco Fulvio Frugoni*, in «Sigma», XII, 1979, n. 1, pp. 73-81.

¹⁰ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., p. 168. A pro-

poetica, il Frugoni rielabora dunque più volte il *topos* dell'*ut architectura poësis* in alternativa a quello della poesia come pittura, ove egli non vede rappresentata la realtà «intrinseca» (cfr. cap. I). Già qualche anno prima, avvezzo a guardare «dentro» i fenomeni, il medico-scienziato Giulio Mancini aveva sostenuto che «la pittura essendo imitazione, non può internamente ed intimamente intendere la verità delle cose naturali o artificiose, ma solo dall'esterno e superficie»¹¹. Il Frugoni è d'accordo, salvo quei casi (oltre al Lazzaroni, vanno annoverati Michelangelo, Tiziano, Tintoretto, Jacopo da Bassano, Reni e pochi altri) in cui l'opacità del visibile venga oltrepassata alla ricerca del luogo recondito, delle corrispondenze immateriali tra «lontananze» e «prospetti», «scorci» e «facciate». Se allora ogni artista deve pensare il mondo «architettonicamente» come un edificio al tempo stesso solido e trasparente, alla fine un tale individuo costruisce pure «se stesso come una città», o almeno come una casa provvista di quella finestra sul cuore con cui egli comunica attraverso la parola¹². E vedremo nel prossimo capitolo in che modo il pensiero dell'uomo-edificio diviene il nucleo generativo di un linguaggio che coglie sempre il lato interno delle cose.

Intanto, per quanto riguarda nello specifico l'«edilizia»

positivo della nuova attenzione secentesca per gli «interni» delle case, che andrebbe ricollegata all'esigenza di un razionalismo architettonico ostile alla «monumentalità», riflette finemente E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 314-354.

¹¹ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-57, vol. I, pp. 106-107. La citazione seguente si legge in F.F. Frugoni, *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 69; per gli artisti nominati cfr. *ibidem*, IX, pp. 299, 569, 571-573; XII, p. 322.

¹² Per il «fondare se stesso come una città» l'archetipo è quello platonico della *Repubblica*, 592 b. Per la finestra sul cuore cfr. *supra*, alla nota 37 del capitolo I. In generale, sul platonismo delle teorie urbanistiche rinascimentali cfr. R. Klein, *Urbanistica utopistica dal Filarete ad Andreae*, in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 336-355; e a proposito dell'utopia di trasparenza si veda B. Baczko, *Utopia*, in *Enciclopedia*, a cura di R. Romano, Torino, Einaudi, 1981, vol. XIV, pp. 856-920.

letteraria – «unione e sussistenza sostanziale» di «ideazione» e «composizione», come suggerisce il *Fedro* – bisogna ragionare in termini retorici: esistono problemi di «simmetria» poetica della «casa»; di «unità» e «varietà» governate dalla «proporzione»; di «decoroso» equilibrio tra il «necessario» e il «superfluo»; di «ornamento» essenziale alla «fabbrica»; di funzionalità dell'insieme¹³; e infine di «verosimiglianza», nel senso che l'arte non deve «confondere» la natura, ma «contentarla, in vedersi dalla sua discepola sorpassata». Proprio la fedeltà del *topos* architettonico alla retorica tradizionale dovrebbe garantirne l'intelligibilità presso ogni lettore «ingegnoso», quasi si trattasse di un «cannocchiale vitruviano», di una versione moderna della scienza antica, al modo del *Cannocchiale aristotelico*¹⁴. Non a caso, in ultima istanza lo sguardo dentro l'officina della poesia focalizza l'*elocutio*, o per meglio dire «l'esser provveduto di calce grassa, ben impastata e di candido gesso per poter commetter la mole ed inalbarla, affin d'allettare con una vistosissima prospettiva il passeggiere a ristar ivi per vagheggiarla, ed ad introdursi per goderla negli appartamenti deliziosi, a meraviglia addobbati, per trattenervisi con geniale soggiorno»¹⁵. Senza dubbio un montaggio effi-

¹³ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., pp. 168, 179 e *passim*. Per la citazione di Platone a p. 170 si veda *Fedro*, 236 a, 270 a. Per ciò che segue cfr. F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., II, p. 390.

¹⁴ Sul paradossale titolo del Tesauro è d'obbligo il riferimento a E. Raimondi, *Tra moralisti e narratori*, oggi in *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, cit., vol. II, p. 96. Quanto al rapporto tra retorica e le arti sorelle conviene leggere A. Battistini, *Il rasoio e lo scalpello. Le forme della disputa delle arti dal Medioevo all'Età Moderna*, in *Sapere e potere (Atti del 4° Convegno, Bologna, 13-15 aprile 1989)*, I, *Forme e oggetti della disputa delle arti*, a cura di L. Avellini, Bologna, Ist. per la storia di Bologna, 1990, pp. 11-40; B. Vickers, *Storia della retorica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 435-474.

¹⁵ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., pp. 194-195: all'*inventio* corrispondono «le fondamenta massicce dei precetti dell'arte», alla *dispositio* i «buoni materiali per congegnare insieme in effettuazione del disegno». Nei *Sentimenti e risentimenti dell'autor al lector discreto e non numerico*, *ibidem*, si legge l'intenzione architettonica dell'opera: «In tutto il rilievo della fabbrica vasta ho fatto prima da Eucli-

cace della tensione discorsiva progettata dall'architetto-poeta per stimolare l'abitante testuale a eseguire il rilevamento di ornamento e decoro, esterno e interno. E non è impegno di poco conto per i «passeggeri» dell'immaginario nella seconda metà del Seicento; tra gli altri, se ne fa carico il fratello dell'antivitruviano Claude Perrault, Charles, il quale afferma risolutamente che «colonne, pilastri e cornici» sono elementi da usare con quel medesimo «discernimento» necessario alle figure dell'eloquenza; in altre parole, l'opificio della retorica barocca deve produrre dimore abitabili e funzionali¹⁶.

Sulla via verso il nuovo occorre, tuttavia, procedere passo passo. Così, volendo puntare l'«occhiale» dentro «l'anima», il Frugoni predispose una «geometria» simbolico-morale che fa pensare alla filosofia di Cusano e dei neoplatonici, piuttosto che all'esperienza di un lettore secentesco: in base al primo assioma – l'aforisma platonico «bonitas in centro, pulchritudo in circumferentia» – il Frugoni calcola che «la virtù consiste in un punto [...] centro a cui vanno a terminare tutte le linee de' nostri giorni». Se poi queste «son rette», il «punto estremo» proietta il morente «alla gran circonferenza dell'Eternità, in cui sta tutta la bellezza, perché vi s'interna Iddio». Qualora invece le linee siano «oblique», la traiettoria non va «dal punto alla circonferenza, ma dalla circonferenza al punto». Gli effetti dell'inversione vengono chiariti dal sintagma biblico secondo il quale «in circuitu impij ambulans», a significare «il raggio che fanno intorno alla circonferenza della bellezza creata, dell'interesse, della sensualità, del ventre, dell'ambi-

de in tirar tante linee che formano tutti gli elementi e i problemi della geometria della salute dell'anima. Ho anche fatto da Vitruvio per edificare con isquadra archetipa e con comodità maestosa una mole così capace che può servire ad ogni genere di genti di agiato albergo».

¹⁶ Per il confronto tra retorica e architettura proposto da Perrault cfr. J. Rykwert, *La casa di Adamo in paradiso*, trad. it., Milano, Mondadori, 1977, pp. 75-76; dello stesso autore conviene poi leggere il breve, ma illuminante saggio *L'architettura e le altre arti*, trad. it., Jaca Book, 1993, a proposito di decorazione e ornamento.

zione, della calunnia» coloro che indugiano «flessuosamente» ai margini della «momentanea bellezza». Vale la pena sottolineare che il Frugoni coglie qui l'ambiguità delle forme architettoniche: quella circolare, chiusa e simmetrica, rappresenta la concentricità del modello cosmico «in cui sta la bellezza eterna» distaccata dal peso terrestre, ma anche, «tutto al rovescio», la fluttuazione instabile di ciò che risulta «volubile» rispetto al modello lineare dello spazio terreno; di più, lungo la linea «obliqua» si situerebbe lo sbandamento gravitazionale di un tipo di vita «distorta», «contorta», «deviante»¹⁷. Considerando in tal modo il rapporto uomo-mondo e volendo evitare le affermazioni ontologiche che rischiano di far rimpiangere il tempo «perduto in rintracciar la quadratura del cerchio», il Frugoni si rende conto della difficoltà di suggerire una qualche norma dell'agire. Con «matematica» certezza, può solo dire che il comportamento non si risolve nell'apparenza.

Del medesimo avviso gli pare l'autore più decostruzionista della sua biblioteca, che in un viaggio ai limiti del verosimile utilizza il nesso tra architettura e antropologia per mostrare come in terra i conti non tornino mai, nonostante il questionare infaticabile dei redattori. Ci prova Critilo, il personaggio «ragionevole» del *Criticón* di Gracián, quando all'ingenuo Andrenio illustra il mondo come «un palazzo disegnato con sommo artificio dalla divina Sapienza e dall'Onnipotenza creato, con quegli addobbi che stimò non solo necessarii, ma vantaggiosi al fine premeditato, che fusse albergo dell'uomo». Ma allora perché – si chiede Andrenio dinanzi all'Alcazar – gli edifici terreni tradiscono l'archetipo per riprodurne solo l'aspetto «artificia-

¹⁷ F.F. Frugoni, *L'epulone*, cit., p. 600; Id., *Cane*, cit., IV, pp. 39-40. Circa il concetto platonico cfr. *Simposio*, 215 a-b, 216 c ss., 219 ss.; in ambito testamentario cfr. *Isaia* 35, 8; *Proverbi* 2, 13-15. Sulla figura una e molteplice del cerchio nella poesia barocca cfr. G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1971; quanto all'immaginario architettonico circolare, da Doni a Campanella, si veda L. Bolzoni, *Le città utopiche del Cinquecento italiano: giochi di spazio e di saperi*, in «L'asino d'oro», IV, 1993, n. 7, pp. 64-81.

le», senza che alla «meraviglia» corrisponda una vera «utilità»? Il problema non è di poco conto, dal momento che le tappe fondamentali dell'itinerario terreno sono segnate dalle «fabbriche». L'uomo si smarrisce in quelle di «grande apparenza», con torri, castelli, logge, capitelli, banderuole e quant'altro; cresce invece nella «casa» dell'anima, disadorna ma «fondata con sodezza e profondità». Purtroppo l'urbanistica del mondo terreno progetta modelli del primo tipo, imitando la mitica appariscenza di piramidi d'Egitto, torri di Babilonia, Colossei, palazzi dorati alla Nerone, e in tale contesto non c'è da stupirsi se il bilancio di chi cerca l'«uomo veramente uomo» registra continue perdite¹⁸. Sulle orme dell'allegorico *Bildungsroman* di Gracián, Frugoni prosegue nel *topos* dell'*ut architectura poësis*, avendo forse a mente il paradigma diffuso nel Cinquecento dal Machiavelli, quella sua particolarissima ossessione metaforica verso tutto ciò che può o non può essere edificato, verso il «ruinare» e il «periclitare» sismico di qualcosa che mostra di avere «barbe», cioè fondamenta, insufficienti. Di fatto, il lettore del *Discorso critico* viene condotto «sul cammino che va in Parnaso» a riconoscere l'«escrementizia poesia» sia nella forma pittoresca delle «fievollissime caselle quali sogliono farsi di legnuoli o di cannuce», sia nel sublime delle «caserme scassate e scassinate dove non si gode una minima comodità nelle quali è superfluo anche il necessario». Nel riscontro tra realtà e apparenza, lo spirito critico di Frugoni, come quello di Gracián, non può che dare voce al senso di spaesamento¹⁹.

¹⁸ B. Gracián, *Il Criticón ovvero regole di vita politica morale*, Venezia, Pezzana, 1685, pp. 31, 109, 102, 124. Sul valore antropologico del *Criticón* si vedano H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 105-109; J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 252-258 e M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Champion, 1992, pp. 544-555, ove viene appunto sottolineato il rapporto tra interiorità e esteriorità.

¹⁹ F.F. Frugoni, *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., p. 195. Quanto alla lettura puntuale del *Criticón* da parte del Frugoni, cfr. *Innocenzo*

Dinanzi al ritratto recapitatogli dall'amico pittore, il Frugoni è dunque perplesso: l'«imitazione espressiva» sembra riuscita, quella presenza pittorica gli comunica qualcosa di «intrinseco». Resta il fatto che egli si riconosce meglio altrove, dentro le sue opere. In un attimo passa in rassegna i luoghi della sua vita: quel «castello andatile di seta» che è il giardinante, e la cara «Strada Nuova» di Genova ove ha familiarizzato con i genitori della sua «eroina». Ma subito il ricordo di Aurelia sofferente gli fa incrinare la fronte di sdegno: è proprio vero che non vale castello, strada o palazzo se poi, nel pur mirabile teatro del mondo, la vita è corrotta nel profondo. Potesse Aurelia tornare viva, il Frugoni la condurrebbe seco nella botte del filosofo Diogene. Qui alla fine l'anima trova casa.

2. *Pelina ed Aurelia Spinola*

Ripensando al proprio sforzo diegetico, il Frugoni non ha nulla da rimproverarsi: nella sua «istoria non v'ha cosa che sia finta, benché per le sue strane rivoluzioni paia un romanzo». Da un lato la rappresentazione non stilizzata di una famiglia genovese, sullo sfondo del conflitto franco-spagnolo, dall'altro la biografia di Aurelia, ritratta nelle situazioni più ambigue, spinose, contraddittorie, fanno dell'*Eroina intrepida* un romanzo psicologico *ante litteram*, in

Peregrino a chi va leggendo curioso, in *Cane*, cit., p. 93; *ibidem*, III, p. 438, a proposito della moda che sarebbe «un artificio macchinato, come quelle grandi ruote che divertono a torrenti le piene de' fiumi dal proprio letto, per far poi macinare gli altrui mulini». Il discorso prosegue con un riferimento a Giannello che in postilla è definito «ingegnero di Carlo V che fé in Toledo ascender l'acqua del Tago a forza di ruote all'Alcazar fabbrica augusta». È possibile che la menzione di Juan de Herrera gli venga suggerita proprio da Gracián (*Il Criticón*, cit., p. 109), il quale celebra l'«artificio di Giovannello, una delle meraviglie moderne» proprio attraverso la metafora del «tirar l'acqua al suo mulino», nel senso che si erano fatte confluire «al palazzo del Re cattolico, il moderno rio della Plata, le piscarie delle perle, l'uno e l'altro mare, coll'imense ricchezze dell'Indie».

cui pur tenendo conto della tipologia etica universale, l'esame del comportamento dei personaggi vi è condotto «con cognizione intuitiva e non astrattiva», prestando attenzione alla particolarità dei rispettivi caratteri. Così il valore esemplare dell'eroina corrisponde non alla genericità idealizzante del «panegirico», bensì al modo in cui l'«intrepida» si è rapportata alla propria realtà, della quale l'autore ha voluto «riferir anco il male»²⁰. Poiché «sono le storie i veri ritratti degli uomini» – come hanno dimostrato Mascardi, Ciampoli e Malvezzi, rappresentanti nostrani dello stile del pensiero baconiano –, il Frugoni romanziere vuole essere un interprete del vero dotato di quella «cognizione intuitiva» con cui «dipingere» l'animo, in antitesi al pittore che «colorisce la superficie»²¹. Per ciò che riguarda Aurelia, non è certo bastato «l'occhio» per andare a fondo delle cause della dolente «ritenutezza» con cui «ella soleva farsi scrupolo di ogni minuzia»²². Tra i motivi preterintenzionali «spicca» il rapporto «bizzarro» che la «capricciosa» Pelina aveva con la figlia, certo determinante per formare la personalità «modesta» di Aurelia.

Pelina Spinola è donna di carattere: decisa con le figlie,

²⁰ F.F. Frugoni, *Protesta triplice dell'autore*, in *L'eroina intrepida*, cit., I; Id., *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 57.

²¹ Id., *Ritratti critici*, cit., I, pp. 412, 108, 415: «nel mestier diingere colla penna [...] si richiede assai maggiore lo spirito che nel pennello», dal momento che «v'ha gran divario tra l'espressione di un viso e quella di un animo. I lineamenti della faccia sono sensibili, gl'interiori sono nascosti all'occhio, ma non all'ingegno». Poiché dunque «dipinge il pittore, ma il volto; dipinge lo storico, ma l'animo», chi intende proporre «ritratti» fatti «a vista d'ingegno», non «a vista d'occhio», deve «penetrare intuitivamente» i casi «successi». Il riferimento ai modelli della storiografia secentesca si legge nella dedica *All'ingenuo lettore*, in *L'eroina intrepida*, cit., I: «il Mascardi nelle *Pompe del Campidoglio*, il Ciampoli nell'*Istoria di Polonia*, e 'l Malvezzi ne' *Saggi storici della Monarchia di Spagna*».

²² Id., *L'eroina intrepida*, cit., III, p. 340: «non già perché la di lei coscienza degenerasse in cavillosa, ma per non rilasciar di un punto quella stretta osservanza con cui si precingeva legata all'eterna legge»; questo il ritratto finale dell'eroina, con il motto «stat sine morte decus». Per la citazione seguente cfr. Id., *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 56-57.

avveduta con il marito Luca, preoccupata dell'economia domestica, mondana con la dovuta riservatezza. Nei suoi progetti educativi, il matrimonio risulta il punto d'arrivo maggiormente desiderabile, soprattutto per Aurelia, sua prediletta. Perciò nel 1641 accoglie con gioia la proposta avanzata da Onorato II Grimaldi, principe di Monaco: l'unione del primogenito Ercole con Aurelia promette bene; Ercole prenderà il posto del padre, e Aurelia diverrà principessa. I moventi politici del progetto di Onorato – il quale intende assicurare i potenti amici iberici con un matrimonio filo-spagnolo, mentre ha già deciso di seguire le ragioni di Richelieu – poco importano a Pelina; quanto a Aurelia, ella non può, né deve neppure sospettarli. È fanciulla in età da marito e va sistemata nel modo migliore; questo è tutto. Come conviene a chi è cresciuta circondata dall'amore di una madre tanto esemplare, Aurelia ubbidisce sempre ai genitori – a Pelina con intimidita riverenza, al padre Luca con fiducia; tanto bella quanto buona, sin da bambina ella si dedica alla preghiera e dialoga in solitudine con la Madonna, palesando un'inclinazione alla vita claustrale che deve abbandonare allorché viene tradotta per le nozze nel principesco palazzo monegasco, ove Aurelia avverte subito un certo turbamento. Poi i familiari partono, ed ella si ritrova improvvisamente sola con il marito.

La vita coniugale non si rivela facile: Ercole è geloso, anzi gelosissimo della moglie «vezzosa», inutilmente «modesta» o addirittura «pudica», e tra i due non si stabilisce un'immediata confidenza. Aurelia lo scopre un giorno «che la mirava con bieco sguardo» e d'improvviso avverte «un penseroso ribrezzo» che la rende «perplessa e muta». Ben presto la giovane sposa deve fare fronte a un carattere difficile, che talora «sdegnato le comparia co' folgori nelle pupille», altre volte, «mite le si accostava col pianto lusinghiero sopra le guance». Dinanzi al «divario altercante» del marito «or acerbo, or giocondo», che la tratta «con capricciosa disprezzatura» o con «supplichevole sommissione», Aurelia reagisce con sagace quietismo, imparando a accogliere i comportamenti più inspiegabili, dai rimproveri per

le presunte infedeltà alle minacce di morte²³. Onde evitare ogni sospetto, si ritira nelle sue camere, allontana persino il suocero, accudisce i figli che nel frattempo sono nati, e trova nella preghiera il solo conforto a una infinita tristezza. Negli anni, ella resta sempre vicina all'insicuro marito che vive un problematico rapporto con il padre, debole anch'esso, ma più estroverso. Ancora, a Monaco, Aurelia scopre i risvolti oscuri della vita di corte: una damigella, Alcinella, conquista il cuore di Onorato, fomenta le tensioni tra padre e figlio, riunisce gli «alcinellisti», un gruppo di suoi fedelissimi, avidi di potere. Allorché nel 1652 Ercole muore, diviene sempre più difficile la permanenza della vedova in quell'ambiente arrivista e ostile ai suoi figli. Su Onorato invaghito non si può certo contare; resta solo l'affetto dei genitori, presso i quali Aurelia decide di fare ritorno, almeno per un poco di tempo.

Così più o meno si svolgono le visite alla famiglia in patria: Pelina «frizzante di lingua» motteggia gli abiti «alla moda di Parigi» della figlia, la quale reagisce alla piccola aggressione affermando che «sotto quell'abito teneva tenacemente affibbiato quello d'ubbidientissima figlia» di gente devota alla corona spagnola²⁴. Ma poco importano vestiti e influenze politiche dove è in gioco un rapporto in cui, sin da bambina, Aurelia non si sente compresa. Alla notizia

²³ Id., *L'eroina intrepida*, cit., I, pp. 295, 301, 303. Come giustamente rileva Q. Marini, *Francesco Fulvio Frugoni*, cit., pp. 64-66, l'abbozzo della vicenda matrimoniale di Aurelia è tracciato nell'*Istoria di Leercio e di Valeria della Vergine parigina*, cit., III, pp. 43-54; al proposito cfr. *supra*, n. 36 del capitolo I. Per ciò che riguarda poi il tema della gelosia, esso viene trattato pure da A.G. Brignole Sale, *Il Carnovale*, cit., pp. 186 e 179-338, in occasione della recita della commedia *Il geloso non geloso*: una spettatrice, Ragilla, definisce l'uomo geloso come «amante ed inimico tutto ad un tempo» perché «giunge spesso a segno di bramare che per morbo o ingiuria di anni od altra tal disavventura il fior della beltà adorata (N.d.R. dell'amata) s'inaridisca».

²⁴ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., I, p. 368. Sul «cangiarsi della moda delle vesti di spagnuola in francese» cfr. B. Croce, *Appunti sui costumi e la letteratura spagnuola in Italia*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., pp. 219-243, con numerosi riferimenti a Frugoni.

del lutto, Pelina partecipa del dolore soprattutto in quanto si sente nuovamente investita della responsabilità di pensare alla figlia: vuole assolutamente risposarla, ma a Aurelia la vitalità progettuale della madre fa l'effetto di «una morte civile: tal era quella di non aver altro arbitrio che d'una genitrice dispoticamente imperante»²⁵. A evitare la ripetizione di una situazione adolescenziale, c'è il religioso che Pelina ha appena conosciuto in un luogo di santo pellegrinaggio nei pressi di Savona: il Peregrino diviene dunque il confidente di madre e figlia, l'interprete dei conflitti, nonché il narratore della vita dell'eroina intrepida. Direttamente coinvolto negli eventi, il Frugoni dissimula con «discrezione» la propria presenza nella terza persona di un personaggio «così sottoposto agli accidenti, come superiore alle sue passioni» nel difficile ruolo di «storico dell'anima»²⁶. Di continuo, il Peregrino prende le distanze dalle due donne dando voce ai rispettivi punti di vista, mai sottoposti a giudizio preventivo, ma accolti in un sistema interfamiliare ricostruito in base alle parole delle dirette interessate. Ne risulta un *unicum* nel panorama romanzesco italiano per la «verità» delle figure ritratte non nella stilizzata perfezione (quella dell'*Istoria spagnuola* del Brignole, per riferirsi a quanto si è detto nel capitolo precedente) e non nella congerie dei dettagli (come nei romanzi dell'Assarino, l'altro autore ligure di cui ci siamo occupati), bensì nella percezione prospettica di chi ha vissuto accanto ai suoi personaggi. Poiché il cuore «asmatico» del Frugoni tenderebbe agli eccessi mimetici, c'è assolutamente bisogno della «coscienza scrupolosa» del Peregrino: quando l'uno sussulta dinanzi alle confidenze di Aurelia circa l'irascibilità di Ercole, la lucidità razionale dell'altro soccorre il marito, giu-

²⁵ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., II, pp. 194, 132 (sull'incontro di Pelina col Peregrino).

²⁶ *Ibidem*, II, pp. 128-130. La definizione di storico dell'anima si legge nei *Ritratti critici*, cit., II, p. 412. Sulla presenza di «porzioni autobiografiche» disseminate «negli edifici allotrii degli altri generi letterari» ragiona A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 21-79.

dicandolo non colpevole in quanto vittima di bizzarria e malinconia; così Pelina accidentalmente può irritare l'autore, ma resta agli occhi del narratore una madre a suo modo premurosa²⁷. Alla fine, dai colloqui, Aurelia apprende la «pazienza» – che non è «scrupolo finto», bensì «volontà» di contenere l'emotività per conoscere le cause prime delle aggressioni «contro a lei scatenate anche in coloro che la doveano assistere per debito nativo».

D'altronde, solo credendo probabilisticamente all'intenzione benevola dei familiari Aurelia li può amare: più volte confessandosi al religioso, ella lo interroga sul proprio sventurato destino che vuole che «dovunque [...] incontri spine». «Povera Aurelia» – non trova meglio da dire il Frugoni addolorato – «non dovevi tu nascer rosa». Ma di là dall'emozione, per il Peregrino il fatto che il marito e la madre si mostrino ostili all'eroina è solo un piccolo difetto esteriore in confronto alla sofferenza che procurano continuamente a se stessi. Ecco allora il ricordo di Ercole «sopra la vetta di una finestra, inchiodato i gomiti, colle mani affisse alle guance che gli sostenevano il capo perplesso», tanto preso dai «fantasmi» da non accorgersi del sole che brucia il suo corpo; e ancora, l'affanno di Pelina, sempre alla ricerca di «qualche lenitivo all'animo suo passionato e qualche riparo al corpo suo rovinoso»²⁸. Senza dubbio, il loro limite consi-

²⁷ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., II, pp. 468, 52-54. Pure nelle *Vittorie di Minerva ovvero la virtù trionfante de' vizi. Gran balletto di Madama la Duchessa di Valentinese, danzato in Monaco l'anno 1655*, Genova, Guasco, 1655, pp. 74-75, la figura della madre Pelina è rappresentata con affetto per voce della figlia, che la ringrazia per la virtuosa educazione ricevuta. La citazione seguente si legge in Id., *Cane*, cit., XII, pp. 687-688: sono le parole di Diogene, commosso dinanzi alla statua di Aurelia nel Museo della Gloria, e il riferimento agli aggressori corre ai familiari della donna, ad eccezione del padre Luca lodato nelle righe seguenti.

²⁸ Id., *L'eroina intrepida*, cit., I, pp. 378, 420; II, p. 123. Per ciò che segue cfr. Id., *Cane*, cit., XII, p. 668. Sulla forza morale di Aurelia il Frugoni insiste nelle *Vittorie di Minerva*, cit., p. 70, quando l'eroina respinge il corteggiamento di Pallante, ossia Monsieur di «Cianterusa»: «Dispose in cielo il mio destin fatale / ch'io goda sol quaggiù d'esser costante, / e se goder si può vedova e sola, / senza il mio caro ben, ciò

ste nel restare bloccati entro i confini della propria persona. Di contro, pur possedendo il «petto più saldo e immobile che lo scoglio» di stoica memoria, Aurelia dimostra una notevole fluidità di sentimenti, i più diversi «per tante [...] circostanze». Attornata di «disastri», la virtù di questo «cuore eroico» attiva sempre il meglio di sé, ben sapendo che se intendesse riparare alle ingiustizie subite non farebbe altro che perpetuare l'esercizio della violenza.

Con tali presupposti procede il *Bildungsroman* della giovane vedova che raggiunge la madre nella dimora estiva di Lavagnuola, descritta così dal Peregrino: «un palazzo alla signorile in cui per la sontuosità degli addobbi, spiegati con attillatura ingegnera, balenava la pompa fastosa con isfolgoratezza superba. Ogni camera pareva convertita in un giardino serico, per lo ricolmo industrie delle tappezzerie doviziose [...]. Tutto spirava magnificenza, né potea il ciglio stupito senza inarcarsi sostener l'abbaglio trasfuso» da tanta «arte squisita». Qui Pelina ha predisposto l'«arredo» di sempre per far ritrovare un poco di serenità alla figlia, ma Aurelia si allontana garbatamente dall'agio esteriore, sia perché «col progresso delle sue disventure sempre più» ha appreso «che non deve fidarsi delle apparenze», sia perché l'atmosfera grandiosa le ricorda l'aria monegasca, ove «ogni cosa spirava maestà, ma non traspariva quiete»²⁹. E sino al termine dell'opera, le diverse scelte abitative rappresentano i punti di vista romanzeschi: quello di Pelina che ricerca fuori di sé la conferma che nulla è cambiato dopo il lutto della figlia, e quello di Aurelia che guarda le cose in modo tanto diverso da non riuscire a vivere accanto alla madre. Di fatto anche gli eventi che potrebbero riunire la famiglia tengono distante l'eroina da Pelina, la quale interpreta severamente il modo di fare della figlia, quasi fosse una sconfitta educativa.

mi consola». Sulla costanza e le virtù neostoiche diffuse dal magistero del Lipsio cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità*, cit., pp. 232-248.

²⁹ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., II, pp. 194, 140; I, p. 225.

Nel 1656 a Genova dilaga la peste e con essa la fame e la morte. Viene meno il padre di Aurelia, il buon Luca, sullo scenario terribile di una città «umiliata», percorsa da carri «carichi di cadaverose cataste», ingombra di «suppellettili ricche» abbandonate nelle «strade solinghe». Avendo perso ogni riferimento, Pelina non si dà pace nella nuova dimora, ove «benché fossero agiate come signorili le stanze, deplorava la sua miseria, esalando il suo petto al Peregrino a cui diceva di sentirsi mancare il cuore tra quelle angustie»³⁰. Di contro Aurelia, «fastidita ormai dei palazzi», non lamenta perdite materiali, ben accogliendo l'anonimato; ormai bandita da Monaco, povera e lontana dai figli, sceglie Savona «per esser men osservata» e prende alloggio in «una casellina che pareva fabbricata dalla necessità alla miseria». Ed eccone appunto le caratteristiche immobiliari: «l'entrata era contenuta e la scala angusta, per cui si poggiava con succinti scaglioni ad un appartamento compendioso che si restringeva ad una saletta breve, ad una camera accorciata e ad un ricamerino esterno. Scendeasi dalla camera ad un giardinetto di pochi palmi [...]. Il pagamento dell'affitto non passava dodici doble annue; rimprovero grande alla ridondanza di quello che poi pagava Pelina di un superbo palazzo di Strada Nuova (principessa delle strade sovrana) il quale ascendeva ad uno migliaio di scudi»³¹. Il contrasto tra le due donne non potrebbe essere più esplicito: nella circostanza concreta della catastrofe, l'esame del comportamento avviene alla luce dell'architettura. Per Pelina domiciliata a Strada Nuova, la casa resta l'unico criterio oggettivo per riconoscere la propria identità, il luogo in cui rafforzare concretamente l'immagine perenne di ricca signora. A parere di Aurelia, invece, l'ambiente domestico non può simulare la qualità della vita privata, che è divenuta in ogni senso tragica. Perciò ella preferisce ridurre al minimo la stilizzazione architettonica,

³⁰ *Ibidem*, III, pp. 44, 83.

³¹ *Ibidem*, III, pp. 92, 160.

cercando di recuperare altrove un poco di energia vitale – nel modo che sarà poi del «solitario sgannato» del *Cane*, il quale, dopo aver conosciuto l'ipocrisia della corte, si rifugia in un «casino di campagna» e «nello stato rustico, altrettanto sicuro quanto nascosto», ritrova se stesso³².

Sia pure indirettamente, agisce qui l'interpretazione psicologica dello spazio costruito per mimesi «estrinseca» o «intrinseca» che pochi anni prima aveva opposto Bernini a Borromini. Non solo: il Frugoni conosce pure la retorica «obliqua» dell'architetto di Vigevano, il gesuita Caramuel di Lobkowitz, a parere del quale esiste una verità «quoad nos» e una «quoad se» rispetto a ogni oggetto percepibile, essendo la vista una facoltà «que se alucina facilmente»³³. E proprio considerando l'assoluto probabilismo prospettico e l'impossibilità di inquadrare con certezza «personas [...] y edificios», il Frugoni non condanna Pelina allorché invita nella dimora di Strada Nuova – una lusinga se non proprio una dote – i pretendenti della vedova nascosta nei sobborghi savonesi: egli si limita a giustapporre questa situazione alla ritiratezza di Aurelia, lasciando al lettore il compito di distinguere il carattere dei personaggi dietro le case, gli oggetti, gli stili di vita. Mai come nell'*Eroina intrepida* infatti, il *topos* dell'*ut architectura poësis* ha dato spazio al

³² *Id.*, *Cane*, cit., VII, pp. 569-570.

³³ J. Caramuel de Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano, Corrado, 1678, IX, pp. 107-108; V, pp. 43-44; VIII, pp. 52-55. La circolazione delle opere di Caramuel tra gli amici e confratelli del Frugoni è testimoniata da L.M. Benetelli, *Il Pecile minimitano istoriato della vita e miracoli di San Francesco da Paola*, Venezia, Zatta, 1712, p. 439, il quale ricorda la devozione del vescovo di Vigevano a S. Francesco da Paola; dal Frugoni egli è ricordato per la straordinaria intelligenza, con Mersenne, nel *Cane*, cit., X, pp. 458-462. Per il Caramuel architetto cfr. D. de Bernardi Ferrero, *Il conte Ivan Caramuel di Lobkowitz vescovo di Vigevano architetto e teorico dell'architettura*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», XV, 1965, n. I-IV, pp. 91-110; A. Guidoni Marino, *Il colonnato di Piazza S. Pietro: dall'architettura obliqua di Caramuel al «classicismo» berniniano*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura», XXIII, 1973, n. I-IV, pp. 81-120; quanto poi al suo pensiero cfr. D. Pastine, *Juan Caramuel: probabilismo e enciclopedia*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

discorso morale; e basta pensare all'immagine di Parigi, la città ove vengono meglio localizzate le passioni dei coniugi. A Ercole basta poco per innamorarsi della capitale allorché nel 1642 vi giunge con il padre: lusso, denaro, occasioni conviviali, tanto più se allietate dalle «cortigiane», gli fanno momentaneamente dimenticare le proprie insoddisfazioni. «In un ostello addobbato dal lusso come architettato dal fasto, di cui la gran pianta sosteneva la gigantesca struttura e il cui ambiente chiudeva ambizioso i mobili più superbi», Onorato e il figlio fissano la dispendiosa dimora, ricercandovi quel conforto quotidiano cui anche Pelina non sa mai rinunciare. E quando al ritorno Ercole descrive la topografia alla moglie, parla di un «mostro immenso» che «ha tante teste quanti borghi e quanti borghi tante cittadi che 'l rendono portentoso per un'aggregazione sempre crescente», e che «non potendo più capire in se stesso esce di sé medesimo e, dilatandosi coll'inondazione degli edifici, forma un mare, che non ha certe le rive, d'abitatori fluttuanti»³⁴. Ben conoscendo gli «spettri» interiori del marito, Aurelia ravvisa in quell'immagine affettiva una proiezione del desiderio di lenire l'angoscia nella Senna.

Il rapporto indiretto di Aurelia con la realtà parigina diviene esperienza dopo qualche anno e, come era da attendersi, sin dall'arrivo la città appare affatto diversa. Sul «Ponte Nuovo» l'eroina è assalita da un pungente «dolor di capo» per lo «strepitoso fragore» delle carrozze, i «fischi degli staffili scoppianti e le strida dei carrettieri brutali». Dopo di che, per i ventisei mesi di permanenza, Parigi si restringe al solo indirizzo del domicilio, il «convento di Bella Caccia nell'estremità del Gran Borgo di San Germano verso l'occidente nel lembo del Prato aprico detto *au Clerc* che sovra la Senna, in prospetto alle Gallerie del Louvre che dall'altra sponda prosorgono, si protende»: poco altro viene registrato nella memoria della donna, che

³⁴ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., I, pp. 392-395. Le citazioni seguenti si leggono *ibidem*, III, pp. 329, 362.

ha davvero appreso a non lasciarsi incantare dall'apparenza. Altrettanto probabili, l'opinione di Ercole e quella di Aurelia esprimono due composizioni mentali del luogo: inutile verificarne l'esattezza perché l'urbanistica frugoniana non è *reportage*, non pura finzione descrittiva, ma storia fisiognomica dei personaggi. E non c'è da stupirsene, dal momento che anche l'esercizio ignaziano insegnava al viaggiatore a interiorizzare le immagini più consone alla propria situazione affettiva³⁵.

Sullo sfondo di Parigi, di Monaco o delle città liguri, il ritratto di Aurelia rammenta al Frugoni quello del Brignole Sale – non la tela del Van Dyck s'intende, ma il ricordo dell'amico morto mentre il Peregrino visita Aurelia nella capitale francese: un uomo incompreso dalla famiglia che ha sopportato le «conseguenze» della dissimulazione con cui ha vissuto. È ancora forte l'impressione della «confidenza» ricevuta durante l'avventuroso viaggio marittimo di ritorno dalla Spagna nel 1646: stringendo forte la mano del frate per paura delle navi piratesche e la forza del mare, il Brignole promette a «voce sommessa» con «voto irrevocabile» di «farsi religioso» qualora la moglie Adornia muoia prima di lui³⁶. Il Peregrino rivela quel «segreto» ad Aurelia per darle fiducia: ella non è l'unica a avere rinunciato a privilegi familiari, onori politico-sociali, mondanità varie: l'eroina deve anzi imitare colui che meglio ha superato l'«instabilità» dell'apparenza. Non solo il frate le consiglia di rifiutare i numerosi corteggiatori messi avanti da Pelina e dalle amiche, ma anche di sottrarsi alla logica del calcolo economico per ciò che riguarda le questioni dell'eredità paterna; «litigare» per gli «stabili» non dà la possibilità di fare ritorno ai luoghi dell'infanzia che la donna rammenta con il

³⁵ Al proposito si vedano C. Ossola, *Figurato e rimosso*, Bologna, Il Mulino, 1988, sulle «costruzioni di luogo» ignaziane come risposta «figurata» alla «rimozione» dello spazio reale; R. Barthes, *Loyola*, in I. di Loyola, *Esercizi spirituali*, cit., p. XXX sul «reale intelligibile» come modello dell'immagine interiore.

³⁶ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., III, p. 443.

cuore in frantumi. D'altronde, a che scopo? Quei palazzi di Strada Nuova le parrebbero facciate prive di ingresso, vere e proprie rovine affettive. Così parla il frate, con la certezza che non c'è «gara» tra il mortale e «quegli edifici che si fabbrica stabile nelle fondamenta e nella mole superbi», dal momento che «rovinando l'edificante» resta inutile «l'edificato». Nessun rancore nei confronti di Pelina, Genova, e tutto ciò che sembra quel che non è: semmai amarezza per il fatto di vivere in un «mondo deformato, perché tutta la sua forma primiera si dissolve in accidenti vani»³⁷.

3. «Il castello andatile di seta»

Sulle orme di teorici quali Suarez, Cardenas, Vazquez, il gesuita genovese Andrea Bianchi e l'amico Tesauro, il Frugoni indirizza Aurelia alla dissimulazione per allontanarla dal punto di vista sensazionalistico del secolo, di cui ha preso atto nel primo viaggio iberico, quando era poco più di un «fanciullo» e non aveva abbandonato il «secolo» per l'impegno tra i Minimi di San Francesco da Paola³⁸. In

³⁷ Id., *Cane*, cit., VI, pp. 213-214, 101. Sull'«indipendenza della facciata» barocca riflette suggestivamente G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. 43-45.

³⁸ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VIII, p. 62: «si vive in un mondo mascherato, in cui la dissimulazione alle indoli sagge, la simulazione alle false adattasi, come al volto la maschera». I teorici gesuiti sono citati *ibidem*, X, pp. 588-589; per il Cardenas cfr. *ibidem*, IX, p. 426. Di A. Bianchi si legga almeno la *Passione di Cristo in dodici sermoni distinta*, Genova, Farroni, 1651, p. 37: «Ripensar conviene alla povertà ed infermità da Cristo assunta per noi [...] egli era ricco assai nel suo, ma per noi povero si fece nel nostro; era forte ed invincibile nella sua natura, ma per noi fiacco e debole divenne; prese le infermità nostre ed a noi comunicò le sue virtù»; perciò non bisogna «scandaleggiarsi» degli «abbassamenti», la dissimulazione essendo una sorta di *imitatio Christi*. Quanto poi al Tesauro, cfr. *La filosofia morale*, cit., pp. 266-267, circa la necessità di «dire il vero nelle conversazioni quando e come e dove e quanto conviene, avendo sempre la discrezion per misura del dire e del tacere» e anche tenendo conto che tra gli interlocutori «regna sempre in

epoca anteriore al 1637, il giovane Frugoni percorre la via della Spagna con il «desiderio» di divenire «un uomo di lettere»; subito ha l'impressione che le maestose città peninsulari ospitano ovunque *hidalguía* e cultura, ma dopo poco si accorge di quanto la realtà sia diversa: già nel 1643, quella società gli appare letteralmente diabolica³⁹. Ne informa pure l'amico Brignole Sale in partenza per l'ambasceria presso Filippo IV, che constata poi in prima persona quanto «inconcludenti» e «poco ragionevoli» siano i funzionari del regno. E i segni dell'esperienza diplomatica risultano evidenti al Frugoni lettore del *Satirico*, di cui condivide, tra l'altro, l'indignazione verso l'enorme guardinfante spagnolo «che potria servir di padiglione ad un quartiere di soldati» e l'ira nei confronti di coloro che «sempre intenti a fabbricar palagi, a giunger possessioni a possessioni, ad uccellar onori vani e ricchezze alate» trascurano i «tesori eterni»⁴⁰. Rammenta il Frugoni che accompagnando l'amico in terra straniera tra impegni ufficiali e riunioni di lavoro, ha trovato modo di confortarlo con il racconto della vita di sant'Alessio: nulla di strano se immediatamente il Brignole si entusiasma per un uomo nemico di «logge, teatri, festini ed altri luoghi dove ha la sua reggia la sfrenatezza». Come a Edessa il fuggitivo, in Spagna il Brignole e il Frugoni non si sentono «forestieri ordinarii» disposti a «spendere» la «curiosità» nell'ammirare «magnificenza di palazzi», «delizia di giardini», «ampiezza di contrade», «di-

alcuno più di rivalità che di schiettezza, più di nera invidia che di candida benevolenza». Sulle questioni della morale secentesca si veda *Conscience and Casuistry in Early Modern Europe*, a cura di E. Leites, Cambridge-Paris, Cambridge University Press - Maison des Sciences de l'Homme, 1989.

³⁹ F.F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., III, p. 670; Id., *La vergine parigina*, cit., III, pp. 402-415: l'autore narra il proprio «pellegrinaggio» nella persona di Elinando.

⁴⁰ A.G. Brignole Sale, *Il Satirico Innocente*, cit., pp. 364, 594. Sul Brignole si legge ancora utilmente la monografia di M. De Marinis, *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi*, Genova, Libreria Apuana, 1914; a p. 259 è riportata la lettera in data 7 settembre 1644, da cui si è tratto il giudizio sui ministri di Filippo IV.

versità di fogge di vestire e di costumi» o altre «vaghezze di sembianti»⁴¹.

Per primo Elinando, l'entusiasta viaggiatore della *Vergine parigina*, resta poco soddisfatto dell'itinerario europeo. A proposito dell'architettura «castigliana», per esempio, non si può certo negare l'opinione dei pensatori alla Tassoni circa la «modernità» delle «macchine» principesche, tra cui l'Escorial con «ventidue cortili, undici mila finestre, più d'ottocento colonne, logge e sale infinite, camere innumerevoli, pitture per tutto de' più famosi moderni; una libreria di cento mila volumi»; il Frugoni vorrebbe però fare un poco di conti in tasca al monarca, come suggerisce pure il Gracián⁴². Risulterebbe allora che l'«amministrazione domestica», virtù primaria dell'uomo di qualsiasi classe sociale, registra un forte passivo dovuto all'«esorbitanza del lusso» e alla «fastosità della pompa», e inoltre che l'economia inflazionata dipende anzitutto da un errato calcolo del «provecho» – il «perno su cui si gira la ruota» del simbolico, non il prodotto interno lordo della nazione. In Spagna si assisterebbe a siffatto fenomeno, ugualmente osservato dal Brusoni: monopolizzata da ricchi bizzarri e stralunati, la «moneta» funziona da «unguento universale» per fantasie

⁴¹ Cfr. A.G. Brignole Sale, *La vita di Sant'Alessio descritta ed arricchita con divoti episodi*, Bologna, Pisarri, 1709, pp. 8, 28. Quanto al ruolo ispiratore del Frugoni cfr. Id., *Ritratti critici*, cit., III, p. 688: tra le opere non pubblicate, egli ricorda «la vita di S. Alessio, colma di tenerissimi affetti e di patetica spiegatura, composta dall'autor in gioventù»; essa sarebbe stata «rubata sul tavolino, da un tal ignoto, che perciò non ardi mai imprimerla, per non esser colto col furto espresso. Il famoso Marchese Brignole Sale, che ne aveva sentito, mentre l'autore passò in Ispagna con lui, qualche squarcio, impiegò poi la sua rara eloquenza nell'altra sua che stampò, dove pose tutto il suo sale; che perciò l'autore, quando ben gli fosse stata restituita la sua, non la stamperebbe attesa l'osservanza che professa immortale alla gloriosa memoria di quel suo caro padrone». Il romanzo agiografico del Brignole è del 1648.

⁴² A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1986, p. 884; B. Gracián, *Il Criticón*, cit., p. 109: «Non so io perché, replicò Andrenio, alle cose di molto artificio, più sia quello che vi si spende, che l'utile che se ne trae». Per ciò che segue cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, p. 46; VIII, p. 34.

di valore, siano esse progetti di viaggio, imprese eroiche o altri sogni donchisotteschi⁴³. A ragione Berganza e Scipione – i due cani che percorrono la Spagna, da Valladolid a Siviglia, con la lanterna sul muso al modo di filosofi cinici – lamentano gli effetti economici di una dissennata «ragion di Stato, per la cui obbedienza si trascurano molte altre ragioni»⁴⁴.

Dopo le puntuali analisi di Maravall, sappiamo oggi che pochi – oltre al sovrano e ai «cavalieri della notte» – traevano reali benefici dagli investimenti decisi dalla politica iberica. Certo non gli artigiani, neppure quelli che operavano in un settore all'avanguardia come la moda. Basti dire che per timore di non venire pagati, i sarti invitavano le clienti a pigliare «la penna e 'l calamaio» per fare un preventivo dell'ordinazione, soprattutto quando era in gioco la «nuova fabbrica» del guardinfante. «Altro che un pugno di moneta» costa quel «castello andatile di seta»: a occhio esperto, solo per ricoprirlo abbisognano come minimo «trecento palmi di taffetà», più o meno la quantità necessaria per «diciotto» abiti normali, «un manto fatto alla spagnuola, / e un vestito da portar di sotto». E ne avanzerebbe «per una beriola, / e la fodera ancor di un cappotto, / senza quel che con man pronta e leggera, / il sarto trufferia per la bandiera». Come non condividere la preoccupazione

⁴³ Cfr. *Il cavalier della notte, trasportato dalla lingua spagnola nell'italiana dal cavalier G. Brusoni*, Venezia, Corti, 1682, pp. 241, 8, 23 e *Introduzione*. È la storia di un nobile cadetto toledano che ricerca a Madrid una «forma capricciosa di vivere»: prende dimora in una casa di periferia, tutta nera e arredata di quadri «rappresentanti la notte». Solo al buio infatti, con la chitarra e la spada, Don Diego va incontro a avventure da cui «se non sortì sempre fortunato, ne uscì però sempre generoso», e durante una di esse gli viene detto: «quando V.S. trovasse ancora caduto il ponte, il denaro medesimo gli farebbe un ponte d'uomini, non solamente per passare un misero fiumicello come è il Manzanarre, ma un fiume così poderoso come è il Tago».

⁴⁴ M. de Cervantes, *Il dialogo dei cani*, a cura di M.C. Ruta, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 107, 119. Rivolgendosi a Berganza, Scipione afferma: «se tu fossi un uomo, saresti ipocrita e tutte le tue opere sarebbero solo apparenze, finte e false, sotto il manto della virtù, al fine di essere lodato come tutti gli ipocriti».

pazione degli uomini verso il guardaroba delle consorti a loro carico, date le conseguenze rilevanti per l'intera collettività? «Il bello e 'l buono se ne va tutto quanto in una vesta», mentre restano vuote le «borse» e le «botteghe» che non siano sartorie⁴⁵. Per il Frugoni, il mercato dell'alta moda ispanica maschera uno spaventoso malessere economico. E non è l'unico scandalo.

Rimpiangendo la semplicità di un tempo, quando ci si contentava di «vestire» di stracci e di abitare le grotte, in Spagna il Frugoni si sente oppresso dagli edifici che «torreggiano» adombrando il sole, con «travi» possenti «cariche d'or» e «sale» trionfalmente «ampie»⁴⁶. A suo avviso l'arroganza architettonica di qualsivoglia «regio palazzo» denuncia l'inflazione morale delle «corti», luoghi di un vero e proprio «massacro politico», frequentate da «un numero eccessivo» di guardie e cortigiani, che si prostrano dinanzi al sovrano, prima di affollare le «anticamere» nell'inutile attesa di udienza. Il Frugoni ha bene a mente il destino esemplare di Antonio Pérez, precipitato dalle anticamere alla prigione, e la commovente lucidità con cui l'esule scampato alla forza analizza l'ipocrisia di quell'ambiente «inferno» ove è norma l'«andar falsos unos con otros»⁴⁷. E vedremo più avanti in che modo, nelle postille

⁴⁵ F.F. Frugoni, *La guardinfanteide. Poema giocoso di Flaminio Filastro*, Perugia, Tomassi, 1643, pp. 99-101, 138, 152-153: naturali le rimostanze delle donne verso l'avarizia dei mariti, accusati di badare solo al proprio aspetto «con guanti profumati e col cappello / piegato giusto in forma di trinchetto / le scarpette attillate a far del bello».

⁴⁶ *Ibidem*, p. 137. Per ciò che segue cfr. Id., *Cane*, cit., VI, pp. 423-435, a proposito del palazzo di Alessandro Magno a Pella. All'anticamera è dedicato un «incontro» specifico nel racconto IX del *Cane* (*Gli incontri diversi*, pp. 400-421) per l'importanza del luogo che è «mostra delle corti, perché in essa vien esposta la merce che in quelle si spaccia», ossia ambizione, adulazione, frode, invidia, calunnia, lusinga, simulazione, falsità.

⁴⁷ Id., *Cane*, cit., VI, pp. 391, 348 e p. 219 per la citazione successiva nel testo. Dal Frugoni, il Pérez è definito «un gran politico» ridotto a «un melarancio aperto, spremuto e gettato» come sempre accade a chiunque lavora a corte, poiché i principi «non si servono del virtuoso di gran succhio solo che ad aprirlo per mezzo, ed a spremerlo, per poi

al *Cane*, gli aforismi del Pérez costituiscono il precipitato figurativo dell'esperienza, decisamente barocca, della caducità della vita terrena. Limitiamoci intanto a dire che il Frugoni coglie in ogni parte la fisionomia dei cortigiani «rammescolati», «chi con le braccia al collo del suo collaterale, chi la mano impalmante del suo vicino, chi caracollando col piè mosso in giro, chi pettinandosi col rastro raro la chioma sparpagliata, per gli spruzzoli della cipria polve nevosa, chi canticchiando amatorie ariette, chi parlando all'orecchio del compagno con sogghigno malizioso, chi sbardellatamente ridacchiante con dissoluto cachinno». Non solo «costume», questa vivissima descrizione dei «favoriti» veicola il senso di gratuità delle vite incipriate ed imparruccate.

Non per caso un «acuto ibero» – che il Frugoni lascia anonimo – avrebbe montato la «metafora» del «razzo» per rappresentare i cortigiani ipocriti che «per un poco ascendono e lumeggiano; ma poi cadono e puzzano». Ora, l'arguzia del «festivo rayo» («invoglio di carta candida nel di fuori e nera nel di dentro») appartiene al Quevedo, qui utilizzato come «ingegnere» dell'anima, forse per suggerimento del Tesauro che interpreta l'«architettura» della «girandola» come «simbolo» degli «insolenti promossi alle dignità non meritate»⁴⁸. Proprio l'«equivoco» di quelle costruzioni splendenti, che strappano gli applausi degli osservatori incantati, induce il Frugoni a immaginarsi un mondo che «viva ingannato» «dalle apparenze» e «dalla superficie». Poiché a dire del saggio Agenore, uno degli interlocutori dell'Ateniese e dello Spartano in viaggio per le città asiatiche nel *Cane di Diogene*, il sonetto del razzo sarebbe

gittarlo»; sulle numerosissime citazioni dell'illustre funzionario di Filippo II nelle postille del racconto VI (*Le Corti dell'Asia*) cfr. *infra*, pp. 171-172.

⁴⁸ Cfr. Id., *Cane*, cit., VI, pp. 312-313. Il sonetto del Quevedo, trascritto per intero dal Frugoni, senza precisarne la paternità, si legge oggi in F. de Quevedo, *Obra poética*, a cura di J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-70, vol. I, p. 241, contrassegnato dal numero 110 (*No digas cuando vieres alto el vuelo*). Quanto poi al Tesauro, si veda Id., *Cannocchiale*, cit., p. 59.

stato composto da un turista spagnolo di passaggio a Pella, è lecito credere che il Frugoni localizzi il «rebozo» nei luoghi quevediani, e dunque tra la patria natale e l'Italia, dall'autore dei *Sogni* ritratta come una «funambola» che volteggia pericolosamente per non cadere tra la polvere da sparo delle artiglierie franco-ispaniche⁴⁹.

D'altronde, sul rischio di finire come i fuochi d'artificio non riflettono solo i poeti. Alcuni documenti ufficiali comprovano la difficile situazione cortigiana durante il regno di Filippo IV: in data 23 marzo 1623 la *Junta de Reformación* avverte il sovrano del fatto che vive circondato da «gente oziosa o dedita ad occupazioni fraudolente», cui «converrebbe lasciare la Corte per andare a risiedere nelle loro terre, perché nella capitale il carattere buono e generoso di molti viene facilmente corrotto dalle cattive compagnie che li spingono a commettere atti indegni del loro rango e della loro virtù naturale (come dimostra l'esperienza); vivere a Corte comporta inoltre spese esorbitanti, cui non possono rinunciare, perché, a causa della grandezza e ricchezza che si ostenta nella capitale, sono obbligati a spendere più di quanto il loro patrimonio gli permetta, perciò molti di loro sono caduti in rovina»⁵⁰. Occorre dunque vigilare sull'inur-

⁴⁹ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, p. 313; VIII, p. 172: «Così va il mondo! Si governa dalle apparenze, non dalla sostanza; dalla superficie, non dal fondo», afferma Saetta riflettendo sull'«ipocrisia maliziosa» delle «professioni litterarie». Si veda inoltre F. de Quevedo, *L'ora di tutti*, cit., pp. 344-345: come ambasciatore del duca di Osuna, il Quevedo soggiorna a Roma, Palermo e poi nel Monferrato, a Napoli e Venezia nel secondo decennio nel XVII secolo. Sulle condizioni dell'Italia in rapporto alla Spagna cfr. R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini (1585-1647)*, Bari, Laterza, 1980.

⁵⁰ Cfr. *La Junta de Reformación*, Archivo Histórico Español, Madrid, 1932, V 78-83 e V 22-24. Già in un decreto del 1° settembre 1619 che il Consiglio Reale sottopone all'approvazione di Filippo III si osserva che «la gente abbandona le sue terre e i paesi d'origine per stabilirsi qui [N.d.R. a Madrid], dove comprano case e le restaurano spendendo molto denaro»; e alcuni mesi prima, in data 1° febbraio 1619, il Consiglio aveva persino programmato una politica di trasferimento dei cortigiani «nei loro luoghi d'origine», giudicando la presenza «eccessiva». Circa i provvedimenti in materia di costume, che riguardano proprio il

bamento, viatico a una simulazione che nasconde la perdita di misura etica e economica. Con tali motivazioni, pochi giorni prima la *Junta* ha castigato l'*homo mendax* per l'indiscrezione di acconciature e sottane: evadendo tuttavia il fisco della morale, gli *status symbols* riempiono le strade cittadine, e il costosissimo guardinfante la fa franca almeno sino all'aprile del 1639.

Dinanzi alle «apparenze ostentose» di donne e uomini che «vestiti da cavalieri sono in effetto paltronieracci vili e villani rifatti», Agenore – il cittadino di Pella nel *Cane di Diogene* – non sa trattenere «lo staffile cinico». Come giustificare agli amici stranieri quel mondo che «non ha rovescio né dritto» perché «non si lascia conoscer né dentro né fuori di qual panno sia»? «Sembra nuovo di pezza» ed è invece «artificiato di pezze vecchie», come gli «abiti usati» che i rigattieri smerciano a poco prezzo, ben «rattoppati» e «rafazzonati». «In quella metropoli del vizio» la legge del contrabbando viene esercitata anzitutto da chi occupa gli spazi fondamentali della vita politica, quei luoghi di prestigio ove è inutile cercare protezione: «palagi turriti», «alberghi fumosi», «logge superbe», «gallerie stupende». Così Agenore presenta i «fasti spumeggianti» e le «pompe spropositate» della propria città: «Stupirete amici nel veder tante stanze vaste in queste case provvide, le quali basterebber coi loro abiti a rivestir mezzo mondo!». E invece pochi mettono le mani sulla città e sull'ambitissimo «corso», quasi non sapessero che quella strada è «figurativa della vita

guardinfante, cfr. M.G. Profeti, *Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro*, in *Identità e metamorfosi del Barocco ispanico*, a cura di G. Calabrò, Napoli, Guida, 1987, pp. 113-148; più in generale cfr. D. Roche, *Il linguaggio della moda. Alle origini dell'industria dell'abbigliamento*, trad. it., Torino, Einaudi, 1991, p. 144 e *passim*, sulle «suggestioni dello scenografico e del piacevole» a scapito «del solido e dell'utile». Quanto poi all'aumento dell'ostentazione in epoche di crisi, resta classico lo studio di F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II*, Paris, Colin, 1966, ove si parla tra l'altro dei provvedimenti economici con cui Filippo III cerca di fronteggiare l'inflazione.

umana» in quanto tutti «passarono e la lor vita fu corso, il lor corso fu polveroso, la loro polvere fu sepolcrale, il lor sepolcro dal tempo fu seppellito». Perché alla fine la morte spazza via ogni ricchezza, riducendo in polvere le ricche magioni, o meglio – per dirla con il Quevedo in trasferta a Pella – «ogn'ora, anzi ogni momento è una zappata che dà la morte per cavarci la fossa e 'l monumento»⁵¹. A ragione il Vidali, che Saetta incontra nei pressi di un ospedale asiatico, paragona il corpo ad un «albergo» in rovina: trema il tetto, «s'inarcan le pareti», «si fende il muro», e nessun ospite resta accanto all'albergatore «decrepito»⁵².

Pensando al destino dell'uomo in termini di «filosofia sepolcrale», il Frugoni non accetta la «retorica della moda» che feticizza «merci falsificate dalle apparenze». Chi «modeggia» per «vendersi» «sfoggiatamente vestito» ha valore solo in un mondo-«mercato» ove sono «tutti applicati all'esterno di una fornitura ostentabile». Forse Zambra, Frine e le altre hanno meritato l'immortalità per eleganza? E che fine ha fatto il Conte di Villamediana con i suoi mitici «stivali»⁵³? Non satira senile e neppure delirio allegorico, la

⁵¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, pp. 319-332, 418, 406. Si è qui riportata la postilla del sonetto «fué sueño ayer; mañana será tierra», recitato dal cortigiano «sgannato» Demade, il quale lo avrebbe «imparato nella Carpentana provincia», e che è un componimento di Quevedo, segnato oggi come n. 3 in F. de Quevedo, *Obra poética*, cit., vol. I, p. 150.

⁵² G.B. Vidali, *La decrepità*, in *I capricci seri delle muse*, cit., p. 235. Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IX, pp. 282-289 per l'incontro di Saetta col Vidali che offre l'occasione per riflettere sull'amicizia «moderna», riducibile a «un'optica illusiva» «che consiste solo nell'apparenza», essendo «superficie superflua, che serve solo ad appagar la vista d'apparenza falsa».

⁵³ Cfr. F.F. Frugoni, *L'epulone*, cit., pp. 290-291, 570, 348-350. In termini architettonici è descritta la donna «sfoggiatamente» vestita: «la ridondanza de' fregi dinota la diffalta de' pensieri [...] così appunto son que' sepolcri maestosi che prosorgendo in mausolei superbi con l'incrostatura de' marmi più fini e più candidi che partoriscono le viscere della Lunigiana, e con l'intaglio occhiuto de' più industri scarpelli, altro non hanno dentro che polve ed ombra». Per Frine cfr. Id., *Cane*, cit., XI, pp. 574-585: traghettata da Caronte con altri dannati, la cortigiana più famosa di Atene chiede «dove sono i miei scrigni? dove i miei amanti?

denuncia degli investimenti effimeri viene inoltrata dal Frugoni ventenne non senza una notifica di reato al «guardinfante», quel «metaplasmo moderno» di marca iberica la cui «circonferenza» modella «la vanità delle donne». Siamo dunque in Spagna, per la precisione a Toledo, intorno agli anni Quaranta. Provisoriamente accasato in città per svolgere «negozi d'importanza», Don Fustano d'Oran intravede nel palazzo di fronte una figura femminile, «quasi lampo [...] che balenando fugge», e da quel momento «corre il misero sempre alle finestre» per focalizzare «un riso, un guardo, un ghigno» da parte della riservata donna; dopo un poco di tempo in cui «trae l'ore inquiete e mai non dorme», l'innamorato decide di ritornare in tutta fretta alle sue terre per scordare quell'immagine di sogno. Tale caso umano è opera di simulazione, poiché dietro Fustano si nasconde il diavolo Libicocco, protagonista di una sorta di novella in ottave, in cui la sensibilità femminile è descritta attraverso Boccaccio, Ariosto e Tassoni. Così ha inizio la *Guardinfanteide*, un'opera giovanile in cui Frugoni pone per la prima volta il problema della forma in senso architettonico, come costruzione di superfici dalla dubbia profondità. Suggestendo «a chi vorrà leggere» la doppia finalità, burlesca e esemplare, dell'«allegoria», l'autore vi narra la genesi di un oggetto di prestigio come doloso nascondimento della natura umana; e da questo punto di vista la moda sarebbe davvero «uno de' mali che prova il [...] secolo»⁵⁴.

[...] dove i miei palagi? dove i miei mobili? dove i miei specchi? dove le mie pitture?». Quanto poi a Juan de Tassi y Peralta, conte di Villamediana, cortigiano e poeta finito ammazzato per debiti o per amore, nel *Cane*, cit., VII, pp. 492-493, è ricordato come un viaggiatore curioso e organizzato, con in tasca un «libricciuolo» su cui registrava «i costumi più diversi per isceglierne i più forbiti e le civiltà più terse per apprenderne l'uso più esatto».

⁵⁴ Id., *A chi vorrà leggere*, in *La guardinfanteide*, cit., e *ibidem*, pp. 6-9. Sulla moda come forma di «imitazione esteriore», «una specie di maschera» che in pochi casi salvaguarda la «libertà interiore», riflette con la consueta acutezza G. Simmel, *La moda*, trad. it., Roma, Editori

Brevemente, conviene muovere dagli antecedenti dell'invenzione di questa «fabbrica» barocca. Scacciato dall'inferno e giunto a Toledo per «macchinare» «disegni» di frode, Libicocco presceglie come vittima Enrica, giovane vedova disinteressata all'amore. Non potendo corrompere la donna col sembiante di don Fustano, «un fusto» pieno di «prosopopea», Libicocco diviene Alvariglia, ricca e colta dama castigliana, orfana di padre, poi beffata da un uomo che l'ha resa ragazza-madre, e infine alla ricerca del figlio smarrito. Commosa dalla storia, Enrica ospita la sconosciuta «spagnolescamente rebozada» che, giorno per giorno, la intrattiene con familiarità e confidenza. Le arti diaboliche risvegliano i sentimenti sopiti di Enrica: in sogno ella rivive un vecchio amore non consumato per l'eterno spasimante Erligindo, e per mezzo della «cabala» Alvariglia identifica il giovane amante disamato, che è fuggito nei boschi presso la città; volendo soddisfare l'ormai esplicito desiderio di un incontro, Enrica accetta di restare sola in una grotta silvestre, mentre l'amica va alla ricerca del fuggitivo⁵⁵. E quando questo si presenta, è amore con tutto ciò che ne segue. Poiché Enrica resta incinta senza potere ignorare i rimproveri continui della coscienza, Alvariglia respinge qualsiasi accusa di concorso nell'incidente e offre generosamente il proprio aiuto per nascondere la «vergogna» sempre più visibile. Appartata nei piani alti della casa insieme a cinque sodali fatti salire dagli inferi, l'«esperta» «fantastica» col carbone alla mano: sul muro segna «un cerchio grande, / indi un altro di sopra a quel disegna, / che un pochetto minor suo giro spande: / il terzo sopra quel forma e congegna, / e serban proporzion tutte le bande, / il quarto, il quinto, il sesto insino al nono / fa regolarmente e dice: Oh buono!». Dinanzi allo schizzo i diavoli si lasciano andare ai complimenti: il disegno di Alvariglia è

Riuniti, 1985; particolarmente suggestive al proposito paiono poi le pagine di E. Bloch, *Il principio speranza*, trad. it., Milano, Garzanti, 1994, vol. I, pp. 397-410.

⁵⁵ F.F. Frugoni, *La guardinfanteide*, cit., pp. 10, 47.

tale e quale ai «giron dell'inferno» di dantesca fattura. Ciò la dice lunga sul significato della «stravagante architettura», che in due ore di frenetico lavoro è «fabbricata» con ossa di balena, pelli, bende, fettucce, forbici, filo, cera e aghi. Licenziati gli assistenti, la costumista si presenta a Enrica con la «coperta» all'«utero che cresce», e l'effetto non potrebbe essere migliore: nessun occhio indiscreto riuscirebbe a immaginare la presenza di un «infante» dentro la «rilevata e tumida struttura»⁵⁶. Nel caso poi le balene reclamassero le proprie stecche, ricorrono alle vie giuridiche, certo più lunghe dei mesi necessari per liberarsi del corpo di reato. Ed è comunque un'altra storia.

Intanto, dopo tre soli giorni dall'apparizione di Enrica con il nuovo abito, «ogni dama di seta ha 'l suo palazzo [...] giovani, vecchie, bianche, negre e bionde, / s'ingabbian tutte, e vengono rotonde». Dinanzi all'andirivieni rutilante delle nuove sottane, gli uomini lanciano l'allarme: non solo finanziare la moda delle «gabbie» circolari conduce alla rovina economica il paese, ma rischia di vietare qualsiasi facile accesso oltre quella cinta muraria. Al consiglio dei mariti che mettono sotto inchiesta l'«architetto» di «si vana fabbrica», Alvariglia difende la *privacy* femminile, tirando in ballo diabolicamente la perfezione della «forma rotonda»: matematica, geografia, astronomia e dottrina degli elementi confermerebbero tale assioma, mentre cuore, cervello e occhi ne offrirebbero la prova fisiognomica; infine, basterebbe pensare al miracolo dell'artiglieria, la cui forza consiste in «palle» «rotonde». E con questa orazione enciclopedica, l'«infernal ingegno» conclude la propria missione di inviato speciale nel mondo di Enrica⁵⁷.

Il fatto è che «questa grande fabbrica e rotonda» risul-

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 83, 90-96, 66. Il riferimento successivo va a L. Quiñones de Benavente, *El guardinfante*, in *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, a cura di E. Cotarelo y Mori, Madrid, NBAE, 1911, vol. XVIII, pp. 524-530 e in particolare p. 525 sull'episodio di una donna citata in giudizio dalle balene.

⁵⁷ F.F. Frugoni, *La guardinfanteide*, cit., pp. 109, 150, 142.

ta colpevole proprio in quanto rappresenta la «mimesi estrinseca» del modello cosmico. Riproducendo la forma privata del contenuto, il guardinfante attiva un mercato di falsi, quasi una serie di «Colossei» dipinti che nulla hanno che fare con il vero⁵⁸. Giustamente il Quevedo si interroga ossessivamente su ciò che sta sotto alla sottana, invitando alla fine a consegnarne le «falde» al demonio, mentre nel tono «giocososo» della *Guardinfanteide*, l'inconsistenza di tale diavoleria viene smascherata per ben tre volte: nell'Olimpo, Venere se la fa strappare al primo giro di danza; negli Inferi, Proserpina non può nemmeno indossarla, poiché provoca claustrofobia al consorte⁵⁹; a Toledo, gli uomini ridicolizzano l'effetto-facciata del corporeo contorno facendo sfilare una bertuccia abbigliata di tutto punto. Infine il calcolo delle spese sostenute per quel bene voluttuario determina provvedimenti estremi: colpevole di avere lanciato l'«intricaccio così maledetto», Enrica viene esiliata nella finzione, e il guardinfante è messo al bando nella realtà⁶⁰. Perché non essere soddisfatti? Il Frugoni sa bene che il «castello andatile di seta» rappresenta solo un dettaglio *made in Spain* della realtà secentesca, integralmente fondata

⁵⁸ *Ibidem*, p. 102. Per il concetto della «mimesi estrinseca» in rapporto alle vesti cfr. Id., *Discorso critico*, in *L'epulone*, cit., p. 185. Per ciò che segue cfr. F. de Quevedo, *Obra poética*, cit., vol. II, p. 7, «Si eres campana, dónde está el badajo?»: il sonetto 516 contraddistinto dalla funzione anaforica del *se* interrogativo all'inizio di quasi ogni verso è dedicato alle donne che «usano il guardinfante», alle quali si consiglia appunto di dare le «falde al demonio».

⁵⁹ F.F. Frugoni, *La guardinfanteide*, cit., pp. 131-132, 166-168; a Venere l'abito è donato da Mercurio che lo ha sottratto a un oste toledano; quando poi, ritornato negli Inferi, Libicocco mostra il guardinfante a Proserpina, viene subito scacciato da Plutone, il quale gli si rivolge in questi termini: «Dunque ne vieni a far l'inferno stretto? / Del Erebo son larghe le contrade, / e tu cerchi occupar il lor distretto, / e farle anguste con questa tua vesta? / [...] Io non vuo' che tu resti in queste grotte / a invogliar de' tuoi cerchi la mia moglie».

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 156, 173-177, e 99 per la citazione successiva. Sul travaglio intimo della donna «desterrada» ingiustamente, che alla fine è raggiunta da Erligindo mentre fugge verso l'Italia, il Frugoni «risolve di tacere», volendo limitarsi alla caricatura dell'abito.

sulla simulazione, e una tragica conferma si legge nel *Cane*: l'attrazione fatale per la «maschera» svela il desiderio di «coprirsi», sfruttando l'elemento «novità». Il successo della moda si fonderebbe sulla possibilità di reinventarsi ogni giorno diversi da quel che si è, secondo le richieste di un mercato che produce e consuma circolarmente. Senza via di scampo, gli uomini girano intorno alle donne, e queste come «trottole» intorno ai loro abiti⁶¹. A tale condotta mimetica esercitata su ciò che è materiale e «estrinseco», il Frugoni associa l'immagine evangelica di coloro che «deambulano in un circuito» – sulla terra o nell'inferno fa poi poca differenza.

4. Sulla moderna viabilità

A ben vedere, il nesso tra interno e esterno costituisce il nucleo tematico dell'intera produzione frugoniana, dalla *Guardinfanteide* all'*Eroina intrepida*, dall'*Epulone* al *Cane di Diogene*. E se il contrasto tra facciata e struttura appare particolarmente evidente negli edifici (cfr. cap. I), si può ora aggiungere che il problema della maschera riguarda insieme abiti, suppellettili e tutti i beni voluttuari. Perciò le donne del Frugoni non hanno vita facile, almeno per quanto attiene al rapporto con gli oggetti. Accanto al guardinfante, lo specchio, il belletto e la parrucca dimostrano la «pazzia» del «dilatarsi», «ostentando» «lusso» e bellezza, quando invece sarebbe «prudenza il restringersi»⁶². Ma an-

⁶¹ Id., *Cane*, cit., VI, pp. 288-291 e p. 284 ove si legge che ogni strada di Pella termina «nella gran piazza della furberia, nella quale tengono le femmine il mezz», «alle quali sono tutte le circonferenze raggiunte, tutte le conferenze dirette e tutte le linee diritte degli uomini femminieri». Per ciò che segue, oltre a *Isaia*, 35, 8; *Proverbi*, 2, 13-15, si veda D. Alighieri, *Commedia, Inferno*, VII, 25-35, circa la giostra delle schiere degli avari e dei prodighi. Sulla forza di attrazione del centro è d'obbligo il riferimento a R. Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984, pp. 14-17, 132-135.

⁶² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, p. 103. Al proposito, tra le numerose

che il mondo delle cose maschili ruota intorno alla simulazione, in particolare quello dei veicoli, il cui primo *design* è firmato Eluviano. Fuori di sé per la creduta morte dell'amata, rincorsa attraverso l'intera Europa, il giovane presenta agli «ingegneri» il «disegno» di sua mano del carro funebre «per metterlo in pratica». In tal caso si tratta di celebrare il trionfo della defunta con un modello fuori serie di «cento ruote, tirato da mille cavalli, la cui sommità trionfale fosse più sublime di qual si sia monte, guernito di gramaglie funebri e coronato d'innnumerabili fiaccole, con tutti li corsieri di pelo nero». Non certo una stolta e deprecabile intenzione di comparire muove Eluviano al culto dell'oggetto, bensì il desiderio di sentire la presenza della cara estinta. Subito questa fantasia svanisce dinanzi alle «carrozze ostentose» che l'innamorato osserva lungo il corso di Münster: credendo di onorare la sua donna con il profano valore di un carro, l'ha forse scambiata per una di quelle «beffane beffabili» tutte «dipinte» col «belletto» che stanno sedute lì dentro? Alla larga dalle «sfilate», soprattutto nel contesto agiografico della *Vergine parigina*⁶³. Ma ancora nell'Atene del *Cane* invadono le strade «carrozze ostentose» circondate dalla «folla di valletti a pié, vestiti di fiammeggiante livrea profilata di strisce d'oro»: si muovono «adagio» per meglio attirare l'attenzione sui «figuronì» dei

pagine del racconto III (*La moda smoderata*), ricordiamo la descrizione delle donne di p. 428 («sono pittrici non mai contente, che mai non finiscono di ritoccar la figura [...] s'impiastrano per pulirsi [...] si crocifiggono sullo specchio [...] con cere incerate ed incerussate [...] si martorizzano per una gloria fugace, per apparire col lampo e svanire come baleno») e una breve considerazione sulla moda femminile e maschile della parrucca a p. 432: «Oh quanti capi finti così nelle intenzioni, come nelle chiome».

⁶³ Id., *La vergine parigina*, cit., III, pp. 119-123: inchinandosi «profondamente» dinanzi a ogni carrozza, Eluviano «rinforzava ad ogn'una il belletto sul viso, facendole arrossire delle loro motteggiate pitture, lancettandole con la lingua pungente»; e la critica riguarda «biacca, cinabro, parrucca, nei». Quanto ai mezzi di trasporto di Aurelia, essi risultano connessi alla metafora angelica delle ali, su cui cfr. J.M. Gardair, *Trois romans baroques italiens*, in «Revue des études italiennes», XIII, 1967, pp. 140-142.

proprietari, salutati da tutti con «inchini curvi e profondi». Come se la prosopopea fosse il guadagno primario dell'esposizione in carrozza, nelle città del Frugoni non accade mai che i «superbi» si «pieghino a restituir un saluto» fuori del finestrino, nemmeno avessero «inghiottito un palo» che li faccia stare «ritti»⁶⁴.

A proposito del costo delle carrozze, il Tassoni offre una ragguardevole testimonianza sociologica: accessoriate di seta e oro, comportano una spesa di «cinque o seimilia scudi», ai quali occorre aggiungere i denari pubblici investiti per il riassetto della rete viaria. Poiché «è divenuto vile l'andar a piedi», nelle città più moderne «non manca sito e per le carrozze e cocchi sontuosi che s'usano a questi tempi in copia sì grande [...] né vi è strada dove non entrino a passeggiare né vicolo dove non possano dar luogo ad altri che incontrino, che per lo meno richiede lo spazio di 25 palmi fuor delle soglie e sporti delle botteghe»⁶⁵. Problemi di traffico vengono segnalati perfino in Parnaso – almeno a ascoltare la voce spagnola dell'autore del *Cavalier della notte* – ove con un certo «imbarazzo» viene sconsigliato l'uso dei «cocchi» «per passatempo»⁶⁶. Senza dubbio il «carrozzino» è «alla moda», con le sue «coltrine tirate dalla parte deretana [...] per difesa dalla polvere, che a nuvole s'alza in aria»; restano da chiarirne l'utilità o l'appartenenza alla categoria del superfluo, e le modalità d'impiego. Come nei casi del guardinfante e delle abitazioni, è qui in gioco la questione dell'ipocrisia: l'apparenza «così bella che abbaglia» nasconde un interno tanto «sordido

⁶⁴ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 175-176.

⁶⁵ A. Tassoni, *Pensieri*, cit., pp. 892, 881.

⁶⁶ Cfr. *Il cavalier della notte trasportato [...] dal cavalier G. Brusoni*, cit., III, p. 73: «il numero de' cocchi è innumerabile e servendo l'uno all'altro d'imbarazzo per le strade si cangiano quasi in prigionie a' loro padroni, che pretendono di servirsene per passatempo»; tale disordine sarebbe dovuto all'assenza di Apollo che dura da tre anni. Il riferimento successivo va a G. Brusoni, *Il carrozzino alla moda. Trattenimento estivo*, Venezia, Mortali, 1667, pp. 233-235: «tirate appena le coltrine» del veicolo, il protagonista del romanzo, Glisomiro, scorge una fuggitiva che si rivela poi essere la sua ex-amante Argostia.

[...] che stomaca»; accade infatti ogni tipo di nefandezza dentro quella che sembra «una comodità maestosa, una delizia lecita, una scuola andante, un riposo posato, un trionfale camminamento»⁶⁷. E intanto chi può permettersi una carrozza accede alla via più facile per fare una splendida figura: quella esteriore della maschera.

Purtroppo, pochi diffidano delle forme di parata, magari valutandone gli effetti sull'economia dello stato. Il Frugoni rammenta pressoché un solo caso di lungimiranza politico-sociale, in occasione di «una regia festa» spagnola: gli invitati «più grandi e per la nascita e per lo posto [...] per le rendite e per gli Stati, si concertarono di comparire tutti vestiti di tela, in carrozzacce da nolo, per dare scacco e nasata a coloro ch'essendo di bassa e lieve cottura, fumeggiando sfoggianti, ferono la lor entrata in corte, con esito eccessivo delle lor casse e con dispendio soverchio delle lor case». Esempio il comportamento del re dinanzi all'«apparato di ognuno»; vedendo «i primi così riformati ad arte» e «tanto ristretti» avrebbe esclamato con sorridente soddisfazione: «Bravos van estos Recoletos!». Circa gli altri sudditi «gonfiati dal vento», ecco invece la sua requisitoria: «necedad sobre necedad»⁶⁸. A ben vedere, altro che «sciocchezza»: la presenza dei «muy ufanos» nell'*élite* orbitante attorno al sovrano costituisce un problema. A ogni costo essi vogliono «incittadinarsi», e senza badare alla «qualità del contenuto» investono in carrozze e abiti con «ambizione allucinata» o «cieco interesse». «Digressioni dell'economia moderna», i beni di consumo finiscono con l'essere «il perno» su cui «ricircola» un vero e proprio sistema di «usurpazione» sociale che inibisce ogni progresso, favorendo invece un «istrano, ma verace tragitto» nel «caos civil e politico»⁶⁹.

⁶⁷ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 94, 97.

⁶⁸ *Ibidem*, V, pp. 102-103; l'aneddoto è raccontato dallo Spartano Filoteamone che si è rifiutato di salire nella carrozza dell'amico per visitare Atene, volendo «veder senza esser veduto», ossia senza «parata».

⁶⁹ *Ibidem*, V, pp. 157-168. Per ciò che concerne il problema del-

In continua «trasmigrazione», le «forme» «si frastornano», secondo quel movimento circolare previsto in sogno dal Quevedo: impossibile comprendere la ragione per cui una «bottega» diviene «palazzo», mentre un «palazzo» «degenera in bottega»⁷⁰. Regnando ovunque la «fortuna», ogni «villano» può aspirare a un «metaplasmo» del proprio stile di vita: basta «indovinarla», secondo quanto aveva affermato il Lancellotti, proprio a proposito di siffatte «metamorfosi»⁷¹. Innumerevoli i casi in cui «le vanghe si son convertite in celate; le mazze sonosi assotigliate in iscudi; le tanaglie si son circonflasse in archi; le borse si son allungate in

l'usurpazione, nucleo concettuale dell'analisi sulla società «asiatica», si vedano, tra le altre, le pp. 150-156 del XII racconto, dove il Frugoni attribuisce la causa del fenomeno al predominio della «passione», che «interpreta tutto al rovescio», risultando la principale «nemica del diritto» civile. Sulla complessità della questione risultano indispensabili gli studi di J.A. Maravall, *La letteratura picaresca. Cultura e società nella Spagna del Seicento*, trad. it., Genova, Marietti, 1990, vol. II, pp. 646-721; Id., *Potere, onore, élites nella Spagna del Secolo d'oro*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 229-243, sul «rinnovamento delle vie d'accesso alla minoranza dei privilegiati». Dal punto di vista teorico è utile P.H. Chombart de Lauwe, *Pour une sociologie des aspirations*, Paris, Denoel, 1971, pp. 72, 123, per l'importanza attribuita allo sviluppo urbano.

⁷⁰ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 168-171: nella «declamazione del cinico sopra le stravolture del mondo», Diogene accusa la «fortuna» che «estolle con la sua ruota i più vili» e «deprime i più meritevoli». Per il Quevedo dell'*Ora di tutti*, cit., p. 431, la ragione per cui «gli uomini dabbene son diventati furfanti, ed i furfanti uomini dabbene» andrebbe invece cercata nella «debolezza del carattere» e nell'inclinazione al «male».

⁷¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, p. 532: «metaplasmos, latine transformatio», nella postilla; S. Lancellotti, *Chi l'indovina è savio*, cit., VII, pp. 1022-1023: «Noi non neghiamo che alcuno non facesse questi salti con la forza della virtù, della dottrina, della prudenza od astuzia sua, ma teniamo che i più l'indovinano [...] onde pessimamente fanno quelli che nati oscurissimi attribuiscono a' propri meriti quell'acquistato splendore [...] scordandosi della loro origine, e dimenticandosi di ricevere il tutto dall'indovinarla». Il Lancellotti si dimostra comunque meno severo del Frugoni nei confronti dei costumi del tempo, e al proposito si veda S. Lancellotti, *L'Oggidi*, cit., pp. 16-48 sulla «superbia» e la «vanità» di uomini e donne «nel vestirsi e adornarsi», che appare «più eccessiva» rispetto al passato, ma che «non comincia oggidi».

faretre; i chiodi si son impennati 'n istrali e i vincastri si son assordati 'n lance; le zappe in ispade, le bastine in selle, i giumenti in corsieri, le cavezze in briglie, i gabbani 'n cappe, le capanne in palagi, le magnatoie in dispense, i porcili 'n uccelliere, le stalle in gallerie, i truogoli 'n gabinetti». E in nome di questa falsa «democrazia» il «rustico rifatto pretende arrogantello di esser inrolato nella gerarchia del ben nato; e 'l vile plebeio presume di star a fronte all'onorevole e al civile». Per il Frugoni, moralista satirico più che esploratore dei fenomeni connessi allo sviluppo sociale, la questione si pone nei termini comportamentali della corrispondenza tra onestà e decoro, virtù interiori e virtù simulate, dal momento che «il rustico non può insegnar la civiltà, perché *nescit habere modos, et nemo dat quod non habet*». Per contrastare l'appropriazione indebita degli *status symbols*, bisogna allora riconoscere gli «insuperbiti» in coloro che non praticano il «respice finem», quel riscontro sul futuro di cui si è detto nel capitolo precedente: fisionomie, appunto, che vanno avanti diritto senza mai dare «un'occhiata addietro», per non «veder la propria ordura»⁷². E al proposito, l'elegante Artemia di Gracián suggerisce di non lasciarsi distrarre dall'«immondezza delle strade», che nelle città spagnole è poca cosa rispetto a «quella degli animi» di chi vi ha riversato l'aria nauseabonda del «contado»⁷³.

Se l'autore del *Criticón* oscilla tra compassione e riso vedendo «chi ieri non poteva alzarsi dal suolo, ch'ora gli sembra poco un palazzo; chi poc'anzi portava pesi sulle spalle, gir spalluto e pettoruto; chi nacque in affumicata capanna, ambire soffitti dorati», il Frugoni se la prende con gli oggetti del desiderio – guardinfanti e carrozze, e

⁷² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 131, 154, 532 («quando nel microcosmo non regna la monarchia della ragione, vi tumultua la democrazia degli affetti rubelli»), 161, 796 («chi si scorda superbito de' suoi principi non può far buon fine»), 811 sul «respice finem».

⁷³ B. Gracián, *Il Criticón*, cit., pp. 65 e 32 per la citazione successiva.

poi titoli onorifici e prodotti gastronomici – che rappresentano i falsi valori della «fortuna», gli imperativi della «passione», i circoli viziosi della «moda»⁷⁴. Esibiti anzitutto dai cittadini aristocratici, i beni di lusso sollecitano l'immaginario di tutti coloro che vogliono uscire dalla propria pelle. Nelle grandi aree metropolitane – sempre all'avanguardia – la simulazione si riproduce per metastasi, generando strane deformazioni: in Spagna, ad esempio, il desiderio di mettersi in vista appartiene allo stesso modo agli «storpiati» che «ingombrano l'entrata de' templi» con le «molte piaghe» sulle gambe, e ai questuanti trafitti dall'«ambizione» alle «porte de' ministri»⁷⁵. Agli occhi del Frugoni tanto lo «stracciato e pezzentello, sordido» che esibisce il proprio difetto fisico, quanto chi adula «i grandi, le dame, i ricchi» ha la possibilità di recitare una parte migliore nella imprevedibile commedia dell'esistenza; ma essa si volge poi in tragedia, allorché in punto di morte ogni «faccia di carta pesta», «impastata di stracci ed inverniciata di matita», resterà nuda, senza «scorza». Perché se il «mondo è un circolo da ciarlatani, l'eternità è un circolo da fatti e non da parole» e, nonostante l'inganno del travestimento, tutti, proprio tutti, «ritorneranno onde uscirono».

Per classificare gli «asinoni» che «si veggono correre collo spoglio lionino», i «lupacci con l'ovina pelle» coperti, le «cornacchie» mascherate con le «penne delle aquile e delle colombe», il Frugoni utilizza il termine spagnolo «picardear» – translato nell'italico «baronare», che significa darsi arie da «cavaliere» senza esserlo⁷⁶. Tale parola desi-

⁷⁴ Sul «caos di confusione titolaria» cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 491-498; a proposito di chi avendo «il ventre più capace del capo, è più bestia che uomo», cfr. *ibidem*, III, pp. 442-450.

⁷⁵ Cfr. *Il cavalier della notte trasportato [...] dal cavalier G. Brusoni*, cit., p. 243. Per ciò che segue cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 834-835; IX, p. 299 («si dice scorzone ad uno che abbia assai scorza come il serpente»); V, p. 134. Quanto al *topos* della vita come teatro cfr. J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, in *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, vol. VII, pp. 459-461, 495.

⁷⁶ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, p. 182; XI, p. 672: «baroncello dimi-

gna una fisionomia e una storia, con «esperimentale dimostrazione»: il picaro scende «dalla montagna alla pianura» vestito con pelli di capra, «con le scarpe infardate e grossolane, racciabattate e polverose», il ciuffo «scarmigliato», la «lingua montagnina». «Indozzinato in qualche locanda», il «moccioso» impara ben presto le regole sociali, la grammatica e la filosofia; poi va all'«Università, dove si matricola e studia *pro forma*» una qualche disciplina; infine trasforma «il berrettino in cappello, il palandrano in saio», ma a dispetto delle sue aspirazioni non sale nella gerarchia sociale, perché non pratica realmente la virtù. Convinto che il cambiamento di *status* presupponga «metaplasmi» di faccia e che la strategia di chi nutre tale proposito poggi sulla peggiore ipocrisia, il Frugoni mette in caricatura i lazzari ispanici, non concedendo loro neppure la facoltà di raccontarsi in prima persona. Passa la parola al cane Saetta, il quale mai si conduce in conformità con i padroni che «baronano»; e senza l'ambiguità del Pablos quevediano, il cane assimila l'atteggiamento distaccato nei confronti del reale che è dei virtuosi, per simpatia o «imitazione intrinseca»⁷⁷.

nutivo di barone, detto per ludibrio: in Lucca si suol dire tirati da canto baron glorioso e degno; in Roma, baron di campo di fiore, cioè facchino; in Venezia, omaccio; e baronare significa ciò che significa in Ispagna *picardear*. Ancora, si veda *ibidem*, IX, p. 256, per una variante linguistico-comportamentale, ossia *picardeggiare*, «termine tirato dallo spagnuolo *picardear*, cioè dir motti a due sensi disonesti e sporchi». Il verbo *baronare* è rubricato nel repertorio più consultato dal Frugoni, ossia in A. Politi, *Dizionario toscano*, Venezia, Barezzi, 1647, su cui cfr. n. 45 del capitolo III: «*baronare* si dice de' vagabondi che vanno mendicando, chiamati baroni per Roma; i Fior. li chiamano anco barboni, e andar alla birba per baronare». Sull'etimologia del termine riflette A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, cit., pp. 157-158. Per la citazione seguente cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 584-585.

⁷⁷ Per ciò che riguarda il genere picaresco con particolare riferimento a Quevedo – col quale il Frugoni condivide la distanza dal punto di vista del *buscón* – si vedano M. Molho, *Semantica e poetica. Gongora e Quevedo*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 89-151 e F. Lázaro Carreter, *Stile barocco e personalità creatrice*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 87-147, anche per la presa di distanza da L. Spitzer, *L'arte di Quevedo nel Buscón*, in *Cinque saggi di ispanistica*, trad. it., Torino, Giappichelli, 1962, pp. 129-220. Risultano utili pure A. Del Monte, *Iti-*

Si potrebbe dire che Saetta appartiene alla stessa razza indagatrice dei cervantini Berganza e Scipione, condividendone il sospetto che «poche volte o nessuna si soddisfa la propria ambizione senza danno di terzi», e ancora che «nessuno deve praticare una professione che non gli compete»⁷⁸. Di più, con Diogene ritrovato, nell'*explicit* del romanzo, egli trasforma la *quête* urbana in percorso allegorico verso l'immortalità: come gli antipragmatici eroi del *Criticón*, anche Saetta non è un picaro.

Al pari di Andrenio e Critilo, il cane di Diogene constata che i rapporti umani si fondano sull'«interesse». Vede una società senza amore nella quale il matrimonio – coincidente con il prestigio – sottopone l'uomo ad un dispendioso *tour de force*: coprire la moglie di vestiti e gioielli, metterle a disposizione molti servi e comprarle una carrozza. Da parte sua, la donna-bene di lusso ostenta compiaciuta il potere economico del consorte, non certo i valori familiari. Ad esempio trasforma in «postriboli» i cocchi, inventati «per necessità degl'inabili al moto»; sollevate le cortine, ecco la «sordidezza letaminosa» o «infamia criminale», «rapacità grifagna», «ignoranza sordida» dei frequentatori che non meriterebbero nemmeno un «carretto»⁷⁹. Come la «strada dell'ipocrisia» ove le facciate dei palazzi simulano un'inesistente magnificenza, il raduno dei veicoli è l'altro *topos* architettonico della «filosofia» del «quod [...] videtur [...] non est»: la «superficiale apparenza» mostra infatti

nerario del romanzo picaresco spagnolo, Firenze, Sansoni, 1957, e *Il picaro nella cultura europea*, a cura di I.M. Battafarano e P. Tarvacci, Trento, Reverdito, 1989.

⁷⁸ M. de Cervantes, *Il dialogo dei cani*, cit., pp. 101, 205. Sul realismo storico della finzione cervantina insiste oggi F.C. Riley, *La teoria del romanzo in Cervantes*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988, p. 97, sulle orme di C. Samonà, *Foucault e la follia di Don Chisciotte*, in *Identità e metamorfosi del Barocco ispanico*, a cura di G. Calabrò, cit., pp. 149-157.

⁷⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, pp. 307, 326; V, pp. 93-95. Le carrozze sono «ripostigli del disonore, asili del vituperio, arche della perdizione, palischermi dell'adulterio e case dello stupro», e ancora «macelli andatili e mercati carniferi»; gli avventori vengono invece definiti «ingegneri del senso».

oggetti «fastosi» e «vezzosi» circondati da eleganti figure maschili, mentre all'interno s'intravedono donne «avvenenti» che sorridono «scaltre» ora all'uno, ora all'altro dei corteggiatori, scatenando risse tra i pretendenti. Il privilegiato che siede accanto a fanciulle «tutte abbiglio e tutte abbaglio» dentro l'ultima tipologia locomotoria, quella «trasparente», di «cristallo», non comprende che «l'andatile divertimento» è luogo «rotante, perciò di fortuna». Il fatto è che la moda, come la fortuna, «è cieca perché non vede il precipizio voraginoso a cui corre con tanta superfluità di ornamenti; come la fortuna è incostante, perché s'aggira sopra la ruota d'una vicissitudine varia»⁸⁰.

Alla base dell'ingranaggio stanno le ricchezze, «vermini che nascono a corrompere l'anima ed a renderla fetida». Quanto sarebbe meglio per l'uomo secentesco indossare la camicia dell'Attico, «né rustica né affemminata, senza ricamo non ricca, senza pezze non povera». Certo le fibbie non sono d'oro né di diamante, manca la seta, e non si fa l'effetto di un «torrion d'alabastro»; semplicemente, l'indumento serve allo scopo di «opporre un argine al freddo». In nome dell'utile, più volte viene respinto il superfluo tanto negli abiti che nei veicoli⁸¹. Il che non significa precludersi di «andar in volta» modernamente: basta pensare al modo in cui il Tesauro si presenta in Parnaso sul «carrocchino, o sia calescio alla moda sicambra, guarnito di chiodi fulvi e munito di cristalline finestre», firmato «non pompa sed usu». Considerando il mezzo di trasporto «più comodo

⁸⁰ *Ibidem*, V, pp. 142, 180, 150, 157-160, 169; III, p. 431 e V, p. 172; VI, p. 273 per la citazione successiva: più volte il Frugoni combatte la ricchezza e la connessa logica del «mio», «opposta alla carità», secondo un *topos* fatto risalire a Platone e al Vangelo. Sul disprezzo verso il denaro che presuppone «che sia raggiungibile l'oggettività dell'idea di felicità», di là dal contingente, cfr. H. Blumenberg, *Denaro o vita. Uno studio metaforologico sulla consistenza della filosofia di Georg Simmel*, in «aut aut», 257, 1993, pp. 21-34.

⁸¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., III, pp. 393-396: precisano le postille che «la moderazione del vestire» è «norma della saggezza dell'animo» e ancora che «il superfluo» viene «abborrito dalla natura». Per l'episodio seguente cfr. *ibidem*, X, pp. 220-221, e *supra*, n. 75 del capitolo I.

che vago», il curioso Saetta sottoscrive. «Tutto ciò non è finto», assicura il Frugoni; e si può credergli, anche pensando che l'officina tesauriana produce non inutili accessori bensì oggetti d'uso – di cui è consentita la riproducibilità su vasta scala ai «nobili architetti» delle arguzie umane⁸².

Galileo del laboratorio retorico, il Frugoni è un audace esploratore del reale. Pur vivendo da tempo «con la casa addosso», a causa di gotta e altri acciacchi del suo «microcosmo» «scongegnato», il frate non è certo «morto sopra dei libri»; vanta al suo attivo una continua ricerca fondata sullo «studio vivo», senza la necrofilia dell'erudito che fa inchiesta su «cose frivole», «triviali ambiguitadi», «attaccatice fantoccherie»⁸³. A dieci anni dalla stesura del *Discorso critico*, ribadisce che il letterato deve «penetrar l'interno» dei fenomeni, uscendo dalle accademie ove i Capugnani delle lettere, che tanto fanno ridere il Tesauro, continuano «a tirar linee con leggiadra penna o col compasso di retorici periodi a formar figure», come già lamentava il Brignole Sale⁸⁴. Il Frugoni si è invece proposto di rappresentare «la natura umana moribonda ed agonizzante», al modo di Michelangelo, architetto prima che pittore nel *Giudizio uni-*

⁸² E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 58-59: tra le «argute sottilità» edilizie, da utilizzare nel discorso metaforico, oltre alla «girandola» romana di cui già si è parlato, vengono ricordati l'ingegneria del «Portico Olimpico», correlativo oggettivo del «far parlare i marmi»; l'«orecchia umana» di pietra da cui il tiranno Dionigi ascoltava le parole dei cortigiani, per il «far udire» i marmi, da cui il «proverbio che le mura [...] hanno l'orecchie»; e il labirinto d'Egitto come *topos* della decezione.

⁸³ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 244; *ibidem*, XII, p. 161; Id., *La vergine parigina*, cit., III, p. 407. Per ciò che segue cfr. Id., *Cane*, cit., XII, p. 758, ove Tesauro è ricordato mentre legge alcune «sciarpellate delineature; e come se rincontrasse in loro, quanti ritratti di penna, tante botte del pennello di Giannino da Capugnano che pingea gli Angioli barbati, prorompea in isgangheratissime risa: l'effetto «ridicolo» è provocato da «opericciuole milense» e componimenti «scomposti e scrignutelli».

⁸⁴ A.G. Brignole Sale, *Tacito abburattato. Discorsi morali e politici*, Genova, Calenzani, 1643, p. 16: in questi termini vengono definiti gli accademici Addormentati di Genova da un anonimo interlocutore, amico dell'autore.

versale: e ricordando le sequenze della volta Sistina, il Frugoni pensa che da quando Adamo ed Eva si sono fidati dell'apparenza, la storia dell'uomo pare l'inconsapevole ripetizione di quella prima «scena funesta»⁸⁵. L'«indivolata retorica» con cui la «serpe scorzuta» ha offerto il «pomo» tossico per infettare «la pianta del genere umano» è la stessa che la satira ha voluto «istrozze» in Libicocco, Nineuse e nei molti padroni di Saetta. Vero è che oramai la casa in «paradiso» è perduta; eppure l'albero della vita può rinascere attraverso la letteratura. Nella botte di Diogene fermenta quella nuova ecologia della mente che ha bisogno anzitutto di un linguaggio diverso, sostanziato di verità. È tempo allora di fare ingresso nell'officina delle parole frugoniane.

⁸⁵ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IX, pp. 298-300: «il pittore di quella meraviglia che si potea dir con gallico dialetto un *chef d'oeuvre*, per rappresentar anche il capo del mondo civile, nella ruota di tutta l'arte del pingere fu anche il capo del suo tempo, Angelo per l'intelligenza non men che di nome, famoso per il *giudicio*».

LE PROIEZIONI NEL LINGUAGGIO

Con la parola è possibile costruire le case più straordinarie e poi farle crollare come per incanto. Basta muovere il punto di vista verso la fragile stabilità dell'interno perché un qualsiasi «gran palazzo di prospettiva, ch'empie l'occhio e alletta il piede ad entrarvi» divenga un ammasso di rovine: «un cortilaccio tutto pieno di lordure e di rottami», scale «dirupose e scalciate», saloni «colle pareti sdrucite sotto il peso della volta scompagnata», ragni e topi che «vi stanno a quartiere», «arredi più di apparenza che di valore»¹. Se la realtà sorregge pazientemente tali edifici, la letteratura non lascia stare in piedi nemmeno gli abitanti immaginari, non per lungimiranza urbanistica, ma in ragione della consistenza, della dimensione solida indispensabile a cose, gesti e linguaggi. Per ogni lettore ciò significa disporsi a transitare fuori e dentro i fenomeni, proprio come se fossero enti architettonici. La conoscenza consiste appunto in questo: nella violazione incessante del confine che divide i due spazi, sia nel caso di un riscontro tra due regolarità, sia nella presa d'atto della tensione tra chiuso e aperto.

Senza tale attrito, su cui si istituisce la funzione antropologica della cultura, l'uomo trova appagamento nel contemplare le superfici e vi mette dimora, al modo di quegli instancabili viaggiatori che attraversano intere città in una corsa frenetica e inutile. Sognando dinanzi a immagini che dissimulano nell'ordine apparente la confusione sostanziale, quello che Lanham definisce *homo rhetoricus* non speri-

¹ F.F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., I, pp. 448, 559, 597: negli «appartamenti» costruiti dall'autore, invece, possono «abitarsi e frequentarsi le stanze», «dove si trovano sotto gli spazi immaginari i reali».

menta alcun contrasto con la propria intransitività morale, e l'ipocrisia ha la meglio sull'accertamento del vero. Ma appunto per fare breccia di là dal visibile sarebbe nata la satira: come si è detto nei capitoli precedenti, essa giustappone «prospetti» e «lontananze», «facciate» e «scorci» insinuandosi «negli angoli più astrusi e più furtivi del mondo», e si rivolge al «disinganno di quei delusi dalle apparenze mondane» che sono capaci di *ingressus* in uno spazio articolato, ove ogni forma lascia trasparire il risultato finale di un processo tutto da ricostruire². Non è forse il caso del *Cane di Diogene*? Opera «macchinata con tanto artificio, fabbricata con tanta fatica ed ornata con tanto dispendio della propria salute» da richiamare l'attenzione sulla propria struttura morfologica, il romanzo di Francesco Fulvio Frugoni unisce in un instabile connubio architettura e satira morale. Nei dodici racconti il rapporto tra interno e esterno si configura sempre architettonicamente (cfr. cap. V): la casa ha enorme rilievo sia perché rappresenta la natura umana costruita e, per così dire, civilizzata, sia per quei dettagli abitativi che, sfuggendo al rigido controllo delle «buone maniere», manifestano la verità morale in modo «terso» e autentico. Non soggetti a infingimento, tavole e dispense, scale e porte, scrittoi e libri sono elementi caratterologici eloquenti anche in quanto dotati di quella *firmitas* tridimensionale che garantisce la reciprocità tra evidenza e profondità³. Ma il ritrovamento di oggetti è solo un aspetto del *topos* dell'*ut architectura poësis*, che prevede anzitutto l'invenzione di un linguaggio.

² Id., *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 69; *Prenozioni prelusive*, *ibidem*, pp. 6, 8. Sulla tipologia della cultura come interno vs esterno è d'obbligo il riferimento a Ju.M. Lotman, B.A. Uspenskij et al., *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, trad. it., Parma, Pratiche, 1980, pp. 40-41; quanto al linguaggio del corpo, «indizio dell'interiorità» risulta prezioso K. Bühler, *Teoria dell'espressione. Il sistema alla luce della storia*, trad. it., Roma, Armando, 1987, pp. 57-72. Di R.A. Lanham si veda *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven (Conn.)-London, Yale University Press, 1976, pp. 36-64.

³ F.F. Frugoni, *A chi va leggendo curioso*, in *Cane*, cit., p. 91; *Prenozioni prelusive*, *ibidem*, p. 8 e *ibidem*, I, pp. 249-250.

A differenza del pittore e dello scultore, il moralista che progetta di «edificar la vita civile» sa di non potere disporre di modelli visibili. Proprio come un ingegnere, si vede costretto a applicare la propria «idea architettonica» al dato immediato della materia «scongegnata», cioè a quelle «pietre» che sono le parole⁴. Lavorando con esse, Iperione ha ricostruito la dimora di Diogene, e ancora città, strade, edifici, sulla base del racconto satirico del cane. All'occasione, ha trasformato il paesaggio letterario e le sue figure – i sonetti del Petrarca sono «mulini, che più non vogliono macinare per mancanza di chiusa», Lubrano è un «grand'architetto di sontuosi delubri» e il gesuita Pietro Giuseppe Ederi lo «spiantatore» delle «mura della Babilonia infernale». Da parte sua, il Frugoni ha fornito indicazioni circa la «giusta simmetria» e la «proporzione» di un discorso che, conducendo il lettore in un viaggio a ritroso nel tempo, attraverso paesi stranieri, vuole infine riportare a se stessi e allo spazio interiore della «coscienza»⁵. E da questo punto di vista, il *Cane di Diogene* non ha bisogno di una «chiave» con cui varcare la soglia dei misteri asiatici. Dinanzi alla strada dell'ipocrisia, alla casa di Alcibiade, ai vicoli di Memfi e Corinto, il visitatore si trova tanto più spaesato quanto più va alla ricerca di quello che oggi i sociologi del turismo definiscono il *sight-seeing* – cioè un codice precostituito di segni che non consentono di vedere le cose, ma di riconoscerle⁶. Bisogna invece considerare

⁴ *Ibidem*, XI, p. 157; *Idea di quest'opera*, *ibidem*, p. 38. Sul rapporto tra architettura e scrittura cfr. A. Mascardi, *Dell'arte storica*, cit., p. 250: «Sono a mio credere le parole [...] in guisa delle pietre [...] se non han poi nella struttura dell'edificio la simmetria che lor si dee, se non serbano le distanze fra loro corrispondenti, se nelle misure l'uguaglianza lor manca, se confondono col lavoro la distinzione degli ordini, non sarà mai che bel palagio e sontuoso tempio componano».

⁵ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 325, 589, 591; Id., *Apologetico dell'autore*, *ibidem*, pp. 69, 58.

⁶ Id., *Complimento dell'autore*, *ibidem*, p. 239: «Io protesto che non uscirà chiave alcuna di ciò che qui si rinserra». Circa la suggestiva ipotesi che vede nell'Atene del V racconto l'immagine della Roma secentesca cfr. M. Capucci, *Il «Cane di Diogene» e il romanzo*, cit., p. 137, e

quelle costruzioni al pari di una gigantesca architettura del pensiero, il cui nucleo motivazionale risiede nel rapporto problematico tra ordine e disordine, verità e apparenza. Solo così, chi segue Saetta sino al termine dei dodici racconti apprende un metodo di riscontro che non riguarda solo il *respice finem*, ma la struttura complessa di cose e parole. Rispetto a quanto è stato detto nei precedenti capitoli, si potrebbe aggiungere che nel linguaggio del *Cane* si avverte una continua tensione tra esterno e interno, icastico e fantastico, visibile e invisibile. Di qui allora bisogna prendere le mosse, seguendo alcune tracce già segnalate: «il ricorso frequente al lessico architettonico» in un'opera dove non è stato ancora compiuto «uno spoglio lessicale», non solo per ciò che riguarda una semantica dell'edificatorio⁷.

1. Una costruzione esemplare

Sotto tutti gli aspetti, agli occhi del Frugoni, l'uomo è lungi dall'essere *in forma*. Attraverso la lucerna, in ogni parte Diogene ha visto individui che possiedono «l'anima di piombo oscura e pesante, il cuor di ferro duro ed arrugginito, il capo di bronzo tetrico e caparbio, il petto d'oricalco [...] trombeggianti e tronfi, la faccia di stagno pallida e falsa, la lega di rame vil e villana». Né l'autore del *Cane* ritiene possibile un qualche recupero anche se esistono le misure ideali di ciò che tutti dovremmo essere, e sono quelle già previste da Vitruvio, il «famoso ingegnere» che ha sottoposto il canone classico alla tripatrizione di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, valida tanto in sede architettonica quanto nell'ambito psicofisico⁸. Il Frugoni riprende allora

Q. Marini, *Francesco Fulvio Frugoni*, cit., p. 81. Sul «sight-seeing» cfr. A. Savelli, *Sociologia del turismo*, Milano, Angeli, 1993.

⁷ Cfr. M. Capucci, *Il «Cane di Diogene» e il romanzo*, cit., pp. 131-141; D. Conrieri, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, cit., p. 1138.

⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 820, 756; per ciò che segue cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 200-201.

la medesima logica tassonomica, rielaborandola ai propri fini di fisionomo moderno, di analista critico di facce e facciate barocche, ancora una volta con l'aiuto dell'amico Tesauro, il quale aveva stabilito che «chiarezza», «novità» e «brevità» dovevano essere i cardini di ogni metafora. A ben vedere, in tal modo, il linguaggio satirico del *Cane* realizza insieme paradigmi architettonici e retorici, combinando *firmitas* e «chiarezza», nel senso di una solidità ottenuta attraverso l'immagine più consona a quanto si vuole esprimere; *utilitas* e «brevità», dove una sola parola racchiude molti significati e funzioni; e infine *venustas* e «novità», nell'invenzione di concetti che, di continuo, costruiscono e distruggono le proporzioni umane. A questo punto, volendo allegare un esempio, analizziamo come le parole semplici – che designano alcuni materiali e ossessionano Saetta sin dalla prima scorribanda ateniese (cfr. cap. I) – diventano complesse, metaforiche e emblematiche, tenendo a mente una sorta di modello formale, vitruviano e insieme tesauroiano, applicabile a ogni parola del *Cane* poiché rappresenta quel rapporto tra interno e esterno che è la ragione prima dell'opera.

a) *Firmitas* – Al pari del Bartoli, il Frugoni pensa che «trasportare al morale» l'architettura significa considerare ogni «fatto» da due punti di vista diversi e intrecciati, «dall'*intra*» e «*ab extra*», evidenziando, o meglio ancora stabilendo legami *tra* e *dentro* le cose con un linguaggio fatto di affissi e composizioni⁹. È istruttivo in tal senso l'uso sistematico del prefisso *in* – che per Adriano Politi significava «internità» o «mutamento» e che già il Fioretti consigliava per rendere tangibile un movimento psicologico: «Se in nostro idioma componessimo *interribilire*, per la sua ruvidezza sarebbe magnifico, e attonato al subietto; per la sua novità avrebbe del pellegrino». Sulle orme degli autori

⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., I, p. 306 e per le citazioni seguenti cfr. A. Politi, *Dizionario toscano*, cit., p. 274; B. Fioretti, *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely*, Firenze, Matini, 1695, IV, p. 109, proginn. 37, *Dottrina, esempi, uso delle voci composte*.

del *Dizionario toscano* e dei *Proginnasmi*, che non badavano solo a dettagli estetici ma alla dominante espressiva, il Frugoni consolida una serie di nuove unità in grado di manifestare sopra il volto dell'uomo («quartier della morte») le qualità di «un'anima di ferro, un cuor rugginoso, un petto di bronzo, un sentimento di smalto, un genio di piombo e un affetto crudele»¹⁰. *Imbronzire, incarbonchiare, impiombare, insassire, invetriare, inzolfanare* sono ad esempio parole formate per derivazione sul modello di [in + [bronz(are)]v]v con assimilazione della nasale e riaggiustamento fonetico o, nel caso dei parasintetici, per l'aggiunta simultanea alla base nominale del prefisso *in-* e della desinenza ([in + sasso + ire]). È un'ars combinatoria sulla quale vale la pena riflettere.

Anzitutto il significato dinamico di *in-* (mettersi nella condizione di, assumere una qualità) viene quasi sempre negato da una forma participiale che esprime il risultato di un'azione compiuta e la condizione di un uomo pietrificato: «è livido il volto e imbronzito il cuor del maligno», «con la faccia imbronzita», «tu incarbonchiato così al colore come al cuore», «era tutto incarbonchiato», «han le facce impiombate», «certe barbe impiombate», «il povero letterato [...] se ne stava [...] insassito dal dolore», «la faccia invetriata risponde col riflesso dell'impudenza», «lungi dalle facce tetre [...] inzolfanate dan fuoco; imbronzite spaventano; impiombate colpiscono; invetriate mutano secondo i riflessi»¹¹. Sembra di capire che l'unione ossimorica di morfemi dinamici e statici procuri al prefisso *in-* un valore illativo che rafforza la condizione non *divenente*, bensì *divenuta* del processo fisiognomico-grottesco. Così le forme

¹⁰ F.F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., I, pp. 287, 289. Per i rapporti tra parole e affissi si veda S. Scalise, *La formazione delle parole*, in *Grande grammatica di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi e A. Cardinaletti, Bologna, Il Mulino, 1995, vol. III, pp. 471-514: nella rappresentazione tra parentesi quadre *n* sta per nome, *v* per verbo e *a* per aggettivo.

¹¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XI, pp. 480, 707; XII, pp. 447, 390; VI, p. 162; XI, p. 575; VII, p. 517; VI, pp. 338, 10.

verbal frugoniane – per lo più denominali, cioè derivate da sostantivi – funzionano da attributi quasi per assegnare i materiali inorganici al corpo dell'uomo, senza dirci come e quando questo sia divenuto una rovina eloquente, immobile e snaturata: ed ecco dunque il tragitto creativo dell'autore (dal nome all'aggettivo attraverso il verbo) da ripercorrere con quella «perspicacia» che il Tesoro raccomandava proprio a proposito della «chiarezza», di quell'evidenza icastica con cui i predicati qualificano le passioni.

b) *Brevitas* – Dal punto di vista semantico, l'uso di entità morte o divenute tali (dal sasso allo zolfo) vale per edificare una costruzione durevole, almeno quanto il vizio da essa rappresentato. Ma non è solo con gli elementi della chimica che il Frugoni sostanzia le proprie caricature, se oltre a coniazioni di carattere cromatico quali *invermigliarsi, inzaffernare* o *incandidare* (in coppia antitetica con *nerreggiare* o con altro verbo di significato negativo), la visualizzazione dell'uomo interiore avviene attraverso tradizionali zoomorfismi (vedi *indraghire*, o il francesismo sinonimico *imbabbuinare*, riferiti agli effetti della seduzione femminile) e un'anatomia psicofisica che produce gli inequivocabili *inlardare* e *intisichire*¹². Lo scopo resta sempre il medesimo, quello di delimitare l'uomo nei suoi confini inferiori; e al proposito i comparativisti hanno segnalato vistose analogie con le anorganiche figure di Quevedo, con un più di astrattezza che caratterizzerebbe lo stile del *Cane di Diogene*. Pur condividendo in gran parte tale giudizio, crediamo di doverne cercare una ragione diversa da quella di un «concettismo» italiano genericamente devitalizzato rispetto

¹² *Ibidem*, XI, p. 530: Mercurio «disse ch'era proprietà del suo astro invermigliarsi alla vicinanza del sole»; X, p. 377: la «serpe Scolopendra» «con molti piedi pelosa e col capo altero inzaffernato [...] può esser simbolo iuridico di que' saccietelli serpeggianti»; XI, p. 657: «Colà dove le Alpi [...] alla neve s'imbiancano [...] egli [N.d.R. il «femminiere»] nereggiò»; VI, p. 447: il «beneficio» di una donna «fa indraghire (mi si condoni il termine) gli uomini»; XI, p. 107: «imbabbuinare, termine francese, vuol dire far rimaner babbuino»; V, p. 392: «intisichisco no i filosofi sulle metafisiche, quando si dovriano scaltrire sull'etiche».

all'iberico¹³. Il difetto della scrittura frugoniana consiste semmai in un montaggio che nel momento stesso in cui si dispone a «passare all'intimo», resta poi fermo in superficie: quando infatti la metafora inquadra chi «imbronzito al colore mostrava in faccia la crudeltà dell'animo», chi è «crudo imbronzito più nel cuor che nel volto», o ancora, chi essendo «di pelo rosso [...] si potea dire dalla malignità, non men che dall'ignoranza inzaffernato», non ricostruiamo l'andamento di un processo psicofisico, bensì l'imprevista giustapposizione di ciò che è visibile e esterno a un soggetto già moralmente definito¹⁴. Un attimo prima, abbiamo visto il prefisso dinamico immobilizzarsi nel participio passato; ora assistiamo da un lato alla materializzazione dell'uomo, dall'altro alla riduzione del suo spazio interno, compresso verso l'esterno sulla facciata dello stabile corporeo. Con questo che è poi il metodo dell'emblematica, il Frugoni «infiora» il racconto di quei «documenti in ordine di vivere umano» in cui il Tesauro ravvisava la profondità semantica di uno scorcio architettonico, un «istraforo di prospettiva»¹⁵. E d'altronde, essendo «il vizio» «di linea infinita», i tagli sono necessari e la *brevitas* metaforica è l'attributo eidetico dei concetti che contrassegnano l'uomo tramite gli elementi materiali, condensazioni figurative del peccato. Allo stesso modo, la coesione del participio

¹³ Questa la tesi di A. García Berrio, *España e Italia ante el conceptoismo*, cit., pp. 218-229 e *passim*. A proposito della rappresentazione quevediana dell'interiorità come «qualcosa di definito una volta per tutte», non «in divenire e in movimento», ma «illustrata e amplificata verso l'esterno» cfr. L. Spitzer, *L'arte di Quevedo nel Buscón*, cit., pp. 196-197.

¹⁴ F.F. Frugoni, *Prenozioni prelusive*, in *Cane*, cit., pp. 11, 27 (sull'«infiorar il racconto per giovare con profitto, più che per dilettrar con lo stile»); *ibidem*, XII, pp. 455, 254; VI, p. 156; *Apologetico dell'autore*, *ibidem*, p. 69 per la seguente citazione sui vizi «di linea infinita».

¹⁵ E. Tesauro, *Cannocchiale*, pp. 460, 200. Per la scrittura «lapidaria», con particolare riferimento al «trattato delle iscrizioni argute» di Tesauro, cfr. J. Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 109-122 e 38-48 (sulle iscrizioni in architettura).

consente di risparmiare in connettivi subordinanti (ciò che avrebbe costretto il Frugoni a dire, invece di «crudo imbronzito più nel cuor che nel volto», «poiché aveva il cuore freddo come il bronzo mostrava sul volto l'aspetto indocile e crudele...»); e invece di «di pelo rosso [...] si potea dire dalla malignità, non men che dall'ignoranza inzaffernato», «di pelo rosso si potea dire che la malignità e l'ignoranza lo avevano reso di color zafferano...»), mentre l'uso del perfetto trasforma i processi in eventi subitivamente. Grazie al montaggio sintattico-semantico la quiete inorganica è garantita anche laddove una sostanza vivente come il *lardo* venga immessa nello spazio dell'affisso: gli esseri *inlardati* sono infatti contrazioni immobili, classi di fenomeni compiuti nella loro noumenica inconsistenza.

c) *Intensio* – Il fatto è che tali abbreviature non riguardano la mole «straordinaria» dell'opera «gigante» ma la realtà extralinguistica rispetto alla quale, ad esempio, i nomi «inlardati» di Lardone, Tiralardone, Grassolardone, Grattalardone, Arcilardone, Bellardone, Trippalardone, Pappalardone, Biascialardone, Pestalardone, Pastalardone, Lardolardone, Miralardone, Ladrolardone funzionano per «l'intensione dei sentimenti» che evocano, rapidi e suggestivi motti che condensano una tautologia del tipo «i lardoni sono lardosi nella corporatura e nel nome». Perciò il Frugoni dichiara che il *Cane di Diogene* è scritto «*intensive*, non *extensive*», intendendo escludere ogni riferimento a individui reali e materie «estese», concentrandosi invece sul concetto «intensionale» di uomo¹⁶. Questa precisa dichiarazione di poetica richiama alla mente non solo le pagine galileiane circa la «distinzione filosofica» tra un «intendere

¹⁶ F.F. Frugoni, *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 69; *ibidem*, X, pp. 105-106, 361. Sulle caratteristiche del nome si vedano A. Marcantonio e A.M. Pretto, *Il nome*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, cit., vol. I, pp. 315-332; sull'«intensione» cfr. R. Carnap, *Significato e sinonimia nelle lingue naturali*, in *La struttura logica del linguaggio*, a cura di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1973, pp. 117-133; e nello stesso volume, alle pp. 249-258 cfr. J.R. Searle, *Nomi propri*, circa la connessione tra i nomi propri e i loro referenti.

intensive» e uno «*extensive*», ma quelle del *Cannocchiale aristotelico* in cui la metafora – la quale «riflessivamente penetra ed investiga le più astruse nozioni per accoppiarle» – è distinta dalle altre figure che «quasi grammaticalmente si formano, e si fermano nella superficie del vocabolo»¹⁷. Se la metafora risulta tanto più «nuova» quanto più conduce vita «remota» e «separata» dagli oggetti designati, essa produce poi fenomenologie testuali che non si riscontrano nel «libro della natura», e basti ricordarne tre: l'iterazione di un lessema e la sua imprevista *variatio* per enunciare una proprietà ritenuta primaria in modo analiticamente ingegnoso (*lardo*, *inlardato*, *lardone* e composti), la riclassificazione di termini-massa come *lardo* nell'entità discreta del *lardoso* per rendere numerabile e «nuovo» il significato di un concetto di cui «noto è il suono», il frequente ricorso a una logica antonomastica che trasforma il nome proprio in nome comune, per il disinteresse verso ogni accertamento di tipo pragmatico-denotativo (*Lardone*, un *lardone*; *Arcilardone*, un *arcilardone*, e così via). Anche in tale caso si riconoscono alcuni antecedenti d'obbligo, in primo luogo la sostantivizzazione quevediana dell'aggettivo e la composizione di nomi cosiddetti esocentrici (cioè derivati dall'unione di non-sostantivi) in Rabelais¹⁸. Ma se da questo punto

¹⁷ Cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale*, pp. 178, 200, anche per ciò che segue. A proposito dello stile e della retorica di Galileo cfr. A. Battistini, *Gli «aculei» ironici della lingua di Galileo*, in «Lettere italiane», XXX, 1978, n. 3, pp. 289-332; A. Battistini, *Introduzione a G. Galilei, Sidereus Nuncius*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 9-67.

¹⁸ Sul procedimento usato da Quevedo «per formare soprannomi comici» cfr. M. Molho, *Semantica e poetica*, cit., pp. 236-237; per il neologismo rabelaisiano è classico lo studio di L. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, M. Niemeyer, 1910, in particolare le pp. 99-107 sul «grottesco», da raffrontare con quello circa le paraetimologie di Cervantes (cfr. Id., *Prospettivismo nel «Don Quijote»*, in *Cinque saggi di ispanistica*, cit., pp. 57-105); quanto al rapporto Rabelais - Frugoni cfr. E. Raimondi, *Un lettore barocco di Rabelais*, cit., pp. 141-173. Vale la pena ricordare che i nomi «inlardati» appartengono agli abitanti dell'isola della Gastrimargia, scienza analoga al pantagruelismo rabelaisiano anche linguisticamente: il primo elemento

di vista il Frugoni sembra procedere per *amplificatio*, per sovrabbondanza quantitativa, egli rispetta d'altro canto la logica della *detractio* metaforica, passando sotto «silenzio» la determinazione empirica dell'uomo esteriomorfo, il riscontro di esistenza dei viventi materializzati¹⁹: nel caso dei composti con *lardo*, si ha infatti l'impressione di caratteri senza volto, di una «lardosità» interiore che deborda in modo informe e smisurato, come se la *venustas* barocca di un Pastalardone coincidesse con quella «bellezza della deformità» di cui parlava il Malvasia a proposito delle caricature dei Carracci. E poiché, secondo quanto afferma nel *Cane Mercurio* sulle orme di Platone, «le anime nei corpi son come i metalli» – tra questi comprendendo pure «fango», «feccia» e «ordura» –, l'immagine dell'uomo «in» un fantasma concettuale fatto di piombo, lardo o quant'altro diviene davvero la cifra interpretativa di un carattere. In altre parole, con l'uso del prefisso *in-*, il Frugoni riesce da un lato a solidificare ogni dettaglio fisiognomico, procedendo dall'altro alla decostruzione morale del contorno somatico. Non si può certo parlare di *ut pictura poësis*, visto che, come per l'uomo-edificio (cfr. cap. I), anche per l'uomo-materiale e per l'uomo-lardo si finisce col credere che ogni superficie nasconda qualche rovina, che ogni aspetto celi «bassezza dell'inclinazione», «tenacità del vizio», «sordidezza degli affetti», «nefandità del procedere».

gastro- si compone con l'aggettivo *imo*, a indicare la degradazione del basso stomaco, e con il sostantivo grecizzante *-urgia* che ricorda la lavorazione come in chirurgia; il risultato sarebbe seria occupazione dell'infimo stomaco, o come si legge in postilla «quando si mangia a non poter più» (cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 97).

¹⁹ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VII, pp. 506-508: «il silenzio è maestro del favellare; né così ben si parla che quando s'imparò tacendo a discorrere senza correre»; esso caratterizza il savio che «nella solitudine tacendo [...] impara a parlare nella città, e con la meditazione solinga [...] ad erudir l'eloquenza urbana». Le citazioni successive si leggono *ibidem*, XI, p. 213; di C.C. Malvasia si vedano le *Vite dei pittori bolognesi*, cit., pp. 246-247.

2. Concetti predicabili in stile seneciano

Attraverso composti e affissi, il Frugoni costruisce una struttura linguistica complessa tanto più marcata dal punto di vista grammaticale e semantico (*intensive*) quanto meno percepibile nella designazione referenziale (*extensive*): i predicati *inzolfanato*, *imbronzito*, *impiombato*, *invetriato* possiedono il valore generale e assoluto della *sententia*, e di essa pure l'idiosincrasia nei confronti del movimento «volubile», «sdrucchiolo», «superfluo» del periodo. Non per caso l'ammiratore di Demostene detesta il «tedioso» stile asiatico, tutto «lustro» senza «fermezza», e «avverte» di essersi attenuto allo stile di Petronio «né asiatico, né laconico, ma bensì attico e succhioso». A ben vedere le simpatie del Frugoni vanno sempre alla scrittura attico-laconica, nella consapevolezza che «il vizio è asiatico perché si dilata; la virtù laconica perché si restringe» e che il linguaggio divino risulta «laconismo eterno, incomprensibile cifra e abbreviatura immensa»²⁰. Senza esitazione dunque egli può «affibiarsi» il giudizio che Lipsio, il «critico primario e lo scrit-

²⁰ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IX, p. 346 («incontro» con l'«orator asiatico»); V, p. 261 (orazione di Demostene); X, pp. 268-269; VI, p. 211; IX, p. 350. Con i medesimi argomenti nei *Ritratti critici*, cit., I, pp. 543-544, veniva definito il peccato dei «cicaloni garruli e corpacciuti» che si allontanano dal Verbo divino: «la verità che consiste in uno indivisibile punto si può spiegare con un detto succinto». Assai esplicita poi la definizione fisiognomica della scrittura nel *Cane*, cit., X, pp. 385-386: «Lo stile asiatico è come un di quegli uomini lunghi che si misurano a canne e non si pesano a dramme; l'attico è somiglievol a un uomo di statura giusta, non eccedente, né scarsa; il laconico si può figurare in un fanciullo spiritosino, basso di corporatura ma concettoso nel dire». Su Petronio, Luciano e Rabelais avvicinati dal Frugoni «con l'imitazione» delle «idee», ma respinti in quanto «ingegni lussureggianti e non castigati», cfr. *Idea di quest'opera*, in *Cane*, cit., p. 36. Per ciò che concerne l'uso frugoniano di Petronio «secondo la più rigida ortodossia cattolica», anche sulla base delle edizioni secentesche, dalla francofortese curata da J.P. Lotichius alla ginevrina di T. de Juges, cfr. A. Sana, *La libreria del Frugoni*, in «Studi secenteschi», XXXIV, 1993, pp. 123-147; più in generale sulla ricezione di Petronio è utile D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

tor più erudito del suo tempo», aveva avanzato a proposito di Seneca, nelle cui opere «sunt allusiones, imagines, translationes crebrae, et paene continuae, quae delectant simul et docent; et in rem animum, atque extra rem mittunt. Est cura, non affectatio; decor, non comptus; tractata oratio, non torta [...] in ipsa brevitate et stricto dicendi genere apparet beata quaedam copia; fundit verba, etsi non effundit; fluit, non rapitur [...] cum impetu, sed sine perturbatione se ferens»²¹. Non è forse vero che il flusso del pensiero fuori e dentro le cose rappresenta il nucleo generazionale del linguaggio frugoniano? Questa vicenda ricorda peraltro quanto è stato detto nel capitolo primo circa la metafora, interpretata come «moto pendolare» entro una verità nascosta e poi svelata attraverso la finzione.

Ponendo mente ora al modello seneciano, si può riconoscere tale ordine argomentativo in sede di *dispositio*. Scegliere il linguaggio «serrato e conciso» significa dichiarare che la *variatio* di un concetto avvolto in una sorta di spirale vale più del movimento lineare di ciceroniana memoria: con tale convinzione, il Frugoni si autoesona dall'obbligo di fluidificare la staticità delle proprie pagine o di strutturare gerarchicamente le unità concettuali. Nel tentativo di rielaborare il «decoro» mentale dello stile rilanciato dal neostoicismo, egli agisce anzitutto sulla produttività della parola, facendo proprio il rimprovero di Lipsio verso coloro che ricorrevano a assurde circonlocuzioni per esprimere

²¹ F.F. Frugoni, *A chi va leggendo curioso*, in *Cane*, cit., p. 91: «ci sono allusioni, figure, traslati in abbondanza e quasi senza interruzione che fanno un'impressione gradevole e insieme ammaestrano; e muovono l'animo dentro e fuori le cose. C'è attenzione, non affettazione; decoro, non ornamento; un linguaggio ricercato, non contorto [...] proprio dal genere conciso e serrato risulta una vera e propria fortunata fecondità che genera le parole, anche se non le prodiga; scorre, non trascina [...] con decisione, ma senza generare scompiglio». Per la retorica di Seneca cfr. A. Traina, *Lo stile «drammatico» del filosofo Seneca*, Bologna, Patron, 1974, pp. 25-41 sul «linguaggio della predicazione». Il riferimento seguente va a D. Conrieri, *Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni*, cit., pp. 179-181; Id., *Il romanzo ligure dell'età barocca*, cit., pp. 1124-1128.

le cose della vita quotidiana non rubricate dal lessico ciceroniano, e l'invito del Tesauro a promuovere nuove indagini di vocabolario, nella ricerca di inedite «proporzioni» tra le «sostanze» (fisica e morale, concreta e astratta, corporale e spirituale) e di «voci ingegnose» che facciano «velocemente conoscere un oggetto per via del suo simile»²². E alla luce della teoria tesauriana della metafora, il linguaggio del *Cane di Diogene* assume davvero un andamento pendolare, sviluppando «in verbis singulis» una serie di duplici valori, estetici e speculativi. Si è appena visto il rilievo icastico e fantastico di ogni parola composta e affissata, la *concordia oppositorum* che unisce elementi statici e dinamici, e quella particolare *venustas* che risiede nei nomi «inlardati».

All'interno della parola va dunque rilevata la misura attica, il «decoro» dell'elocuzione, e laddove il Frugoni non riconosce negli antichi la volontà di offrire al caos dell'esistente almeno la cornice linguistica della chiarezza, ecco che scatta l'obbligo della distanza: è il caso del tacitismo, che già Tesauro giudicava oscuro perché scarsamente attento alla «grandezza delle parole». Non per caso, nel *Tribunale della critica* Seneca in persona sostiene che la propria «eloquenza, benché concisa, è men concisa che quella del Malvezzi» – il più autorevole rappresentante del moderno *style coupé* –, non per legittimare il «garrulo e sciapito» stile dell'«orazione pendente», ma avendo plaudito alla scrittura che il Tesauro definisce «mediocrementemente» «rotonda» per la «beltà delle parole», ossia per quelle «voci che dal concetto animate, continuate con decoro e dagli epiteti loro vigorosamente spalleggiate, rendono il periodo di pari

²² Cfr. G. Lipsio, *Epistolarum selectarum centuria prima miscellanea*, in *Opera omnia*, Antuerpiae, ex officina Moreti, 1637, II, epist. C a E. Puteano, pp. 167-168: «O quam indignetur et colorem non teneat si resurgat ille Tullius et haec cernat» e *ibidem*, *Centuria tertia ad Belgas*, epist. XXVIII, pp. 486-487: «[N.d.R. i ciceroniani] elumbia quaedam et exsanguia scribunt»; F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 152: «vidi l' genio di Lipsio, altissimo ingegno dei Paesi bassi, rinnovator della lingua difformata»; E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 204-205 a proposito della metafora di proporzione.

nobile e orrendo». E in questa teoria del sublime, tra i lessemi esclusi dai grammatici, «rigorosi tiranni de' liberi ingegni», l'estimatore del Marino ammette alcune «parole illustri» e «figurate» sul tipo dei neologismi frugoniani: «*indiamantire* per ostinarsi», «*imbasilicare* per sommamente adirarsi». Senza dubbio nel *Cannocchiale* proprio la linguistica muove e motiva la retorica e la morfosintassi, in quanto «materia» con cui fabbricare «un concertato o sconcertato palagio», *stilus* sopra cui sostenere ogni struttura spaziale²³. È questa – pensano Tesauro e Frugoni – la «strada novella [...] per giunger alla sublimità di singulare scrittore, con ardimento felice», non potendo competere con gli antichi e con Cicerone in particolare «nella regolarità del periodo»²⁴.

In accordo con il Tesauro, che traccia uno schizzo storico della lingua e letteratura latina secondo lo schema consueto delle età dell'uomo e vi fa simmetricamente corrispondere quello della letteratura italiana per affermare che lingua e letteratura secentesche sono nella fase della perfetta virilità, anche il Frugoni sostiene poi l'esperienza dei moderni, indicando in Barclay il maestro nell'«inventar delle parole non più adusate, per ispiegar meglio la natura delle cose non ben capite». In base alla convinzione per cui «se Tullio fosse venuto al tempo del Barclaio avrebbe scritto e parlato come il Barclaio, e perciò il Barclaio non iscrisse come parlò Tullio», vengono elogiati pure il Bartoli, che ha insegnato ai toscani a aggiornare il trecentismo, e

²³ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 119-120, 104 (su Tacito), 83 (sull'orazione pendente), 97, 107, 105. Sia pure valutandone solo la «stravaganza», intuiva il valore di queste pagine sulle «figure armoniche» E. Norden, *La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, trad. it., Roma, Salerno, 1986, vol. II, pp. 808-809. Sulla linguistica tesauriana cfr. M. Zanardi, *La metafora e la sua dinamica di significazione nel «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVII, 1980, n. 499, pp. 321-368; S. Gensini, *Volgar favella. Percorsi del pensiero linguistico italiano da Robortello a Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 24-40.

²⁴ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 375 (Seneca e Malvezzi), 278.

il Pallavicino per quel «libretto mirabile sullo stile che bastava solo ad eternar il di lui nome»: in esso, offrendo la possibilità di usare «con prudente giudizio» «vocaboli nuovi», l'autore ridicolizza coloro che studiano il latino senza conoscere l'italiano, ritratti in termini architettonici al modo di «chi abitasse un meschino albergo in patria, procacciandosi un superbo palagio in lontana e solinga contrada». E dietro il paradosso, a suo tempo già segnalato dal Bembo, si cela la consapevolezza che molta letteratura sia disadorna di affetti, fredda come l'interno di una casa disabitata, luminosa e vuota: come non ricordare quanto afferma lo Spartano nella biblioteca dell'ospite circa l'inutile «pompa ostentosa» dei luoghi di studio (cfr. cap. I)²⁵?

Per comunicare bisogna invece «abitare in una lingua [...] metafora tratta da questo: che sì come chi abita in un paese è noto agli uomini di quel paese; così chi scrive in una lingua rende noti concetti suoi agli uomini di quella lingua». Il problema riguarda anzitutto i concetti delle Sacre Scritture, indecristabili per chi, «involto nelle secolari faccende» e «impaniato nella sensualità limacciosa», pretende poi una scrittura «signorile e disinvolta»; facendo mente locale sul «mondo scivilizzato», su ciò che è «superfluo», «sdrucchiolo», «sofistico», «apparente», relativo a uomini di «seconda intenzione», sordi ai richiami della «sinderesi», il Frugoni ritiene allora che un «sacro declamatore» debba farsi «satirico», rendendo intelligibile la «censura» della modernità col parlare «al cervello per dilettarlo e per erudirlo; al cuore per moverlo ed esercitarlo»²⁶. Quanto al

²⁵ Cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 158-164; F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 276-278; *Complimento dell'autore*, *ibidem*, p. 228; *ibidem*, X, pp. 409 (sul *Non si può* del Bartoli), 395; P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile*, cit., pp. 151, 75 (per la citazione seguente); P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1960, vol. I, 3, p. 79.

²⁶ F.F. Frugoni, *Motivo ed economia di quest'opera*, in *Cane*, cit., p. 43; *Idea di quest'opera*, *ibidem*, pp. 38, 35; *Apologetico dell'autore*, *ibidem*, p. 76; *Complimento dell'autore*, *ibidem*, pp. 231-234 sull'analogia tra predicazione e satira: «cotesto è dunque il mio scopo: che sebbene il

primo interlocutore, bisogna condurlo in «chiesa» a ascoltare la versione aggiornata della morale cristiana, mentre per «segnalare» al cuore la «colpa» di chi non segue il bene vanno usate «ipotiposi», «perifrasi» e «peripezie rivolte», poiché sul piano della *dispositio* il montaggio anarchico della peripezia equivale a quanto, in sede di *elocutio*, viene attuato dalla metafora. Proprio per questo il discorso frugoniano può combinare le caratteristiche dell'«erudito» *style coupé* e di quello «disciolto» e asiatico: il primo realizzato nella *brevitas* metaforica e nelle postille al *Cane*, «quasi aforismi o politici o morali o critici o sacri; arguti piccanti salsi ed allusivi» (cfr. cap. IV); il secondo che interiorizza la cinica «esperienza» maturata durante i due viaggi, quello romanzesco e quello autobiografico²⁷. Di qui i modelli del cosiddetto «loose style»: le orazioni di Demostene ascoltate dal vivo, «pulcherrima quae longissima», e alcune voci care e vicine, il «parlar disciolto» del Tasso prosatore

titolo di quest'opera è profano, il fine di essa che mi sono prefisso è sacro. Anco il Signore sotto paraboliche scorze chiuse alle turbe le insegnanze midollari dei documenti celesti [...] e pretese d'erudirle col dilettarle. Ma quando si trattò di rimprocciar la ribaldaglia giudaica della sua perfidia caparbia [...] s'avventò con impeto furibondo contra i sacrileghi [...] Or se alcuno si sentirà pizzicar da cotesta lettura, l'attribuisca alla sua sinderesi reclamante, non alla mia penna indifferente». Per le citazioni seguenti cfr. *ibidem*, XI, pp. 309-310. Tra i termini marcatamente isotopici del *Cane* merita attenzione «sinderesi» su cui si veda almeno E. Tesauro, *La filosofia morale*, cit., pp. 67-68: «la natura [...] non dona le virtù ma dona un chiaro lume per poterle conoscere. Agli animali diede l'istinto per saper distinguere l'erbe salutari dalle nocive; all'uomo diede la sinderesi per saper distinguere il ben dal male [...] questa è dunque la primiera via e la più facile per conoscere il mezzo della virtù: sgombrar dall'animo le passioni e i mali costumi, acciocché risplenda quel santo lume della sinderesi».

²⁷ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 239-240; *ibidem*, V, p. 386 (erudizione e esperienza). Sul rapporto tra metafora e peripezia nel Seicento cfr. A. Battistini e E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 158-160. Circa le origini della *brevitas* cfr. E.R. Curtius, *La concisione come ideale stilistico*, in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., pp. 543-551.

antiboccacciano e quello chiaroscurale e drammatico del Bartoli²⁸.

Vero poi è che per modellare lo stile meditativo del *Cane* valgono anzitutto le pagine tesauriane sul «concetto predicabile», «un argomento ingegnosamente provante una proposizione di materia sacra e persuasibile al popolo, il cui mezzo termine sia fondato in metafora»²⁹. Leggendo nel *Cannocchiale* che l'«oggimai scipida e digiuna» parola divina va addolcita con la retorica dell'ingegno, il Frugoni dell'*Apologetico* ripete di avere «umanate le scolastiche discipline con le figure retoriche, facendo comparir le spinosità del Liceo fiorite con l'amenità dello stile, florido sì, ma più anche fruttifero, qualor si ragiona delle sostanze più astratte, in conseguenza più perfette». È facile riconoscere qui la poetica dell'*utile dulci*, in base alla quale il decoro dell'elocuzione funziona come strumento del pensiero piuttosto che come ornamento: «Le ho abbigliate con gli accidenti onde spicchino più rilevanti; spiego nel materno idioma con facilità ciò che appena si dà ad intendere con la circonlocuzione latina, ma non per tanto ho resa vulgare l'arcana scienza, velandola col decoro ed esponendola come gli Eleusini misteri». L'«umanità» dello stile consiste ap-

²⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, pp. 251 ss.; I, p. 66 (Demostene); X, p. 284 (Tasso) e pp. 589, 627 (Bartoli). Per la definizione «loose style» cfr. M.W. Croll, *The Baroque Style in Prose*, in *Seventeenth-Century Prose. Modern Essays in Criticism*, a cura di S.E. Fish, New York, Oxford University Press, 1971, pp. 38-52, e nello stesso volume alle pp. 112-146, G. Williamson, *Senecan Style in the Seventeenth Century*, a proposito delle differenze tra *brevitas* seneciana e *obscuritas* tacitiana; più in generale cfr. M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

²⁹ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 330 e 43 (per la citazione seguente). Sulla retorica della predicazione – esclamazioni, interrogazioni, invocazioni, chiuse a effetto, elencazioni, giochi di rima, allitterazioni, assonanze, anafore, *exempla* – cfr. G. Pozzi, *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificata sul P. Emanuele Orchi*, Roma, Inst. Hist. Ord. Fr. Min. Cap., 1954; L. Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. III, Le forme del testo. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, cit., pp. 1062-1069; C. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 7-22.

punto in questo: nell'articolazione elastica del mistero reso accattivante e insieme accessibile al lettore, proprio a guisa di una facciata che appartiene all'esterno, ma guida all'interno. Pur di muovere gli animi alla virtù, gli scrittori barocchi mettono in cantiere tutte le ragioni, siano esse «figurate e ingegnose e estrinseche», «eziandio cavillose e apparenti»³⁰. E perciò il Brignole Sale non ravvisava alcuna improprietà nel recitare in «accademia» discorsi «proporzionati» al «pulpito», che potevano così essere intesi tanto da uomini «di convento» che di «cappa e spada».

Considerando la struttura del *Cane* isomorfa a quella di un concetto predicabile, trova ragione non solo l'affollarsi delle specie metaforiche rubricate dal Tesauro, ma la costruzione del periodo in un ordine simulato e ossessivo: false relative («Bisogna conoscer Dio con la fede [...] e non figurarsi d'aver in pugno il mondo, quando stiam col mondo in pugno a Dio, il quale, se non ci tien in piedi con la sua mano, è certo che capopié si rovesciano gli scettri e si rinversano le corone»), participi assoluti o cosiddetti «dangling» (in qualche caso complicati da una *rapportatio*: «Ma che? Spente le mosche, finita la tempesta, passato il freddo, tragittato il rio, rinvenuto il polo, imboccato il porto, il ventaglio, la palandrana, la scafa, il bossolo, il faro si obliano»), digressioni («quando le digressioni sono a proposito trattengono bensì come remore il discorso, ma l'adornan anche come gemme, tanto meglio qualor moralizzino e per conseguenza insegnino»). Né sorpende il ricorso all'anacolutto mentale, al pensiero che invece di concludersi viene spezzato da un'interrogazione retorica («Che conseguenze [...] da queste premesse?»), da un «aforisma» o da una *rapportatio* alla Orchi³¹. Alternando il *pathos* della predica-

³⁰ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 331, 354. Le pagine frugoniane dell'*Apologetico dell'autore* sono le 64-65 del *Cane*, cit. Per ciò che segue cfr. A.G. Brignole Sale, *Tacito abburattato*, cit., p. 10.

³¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., V, p. 87; II, p. 305; XI, p. 679; II, pp. 329, 337; I, p. 67 per la citazione seguente, unitamente a E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 44. Sulla tendenza «anamorfica» del linguaggio

zione all'*ethos* satirico, l'autore esercita inoltre il proprio diritto a «proteizzare (mi si condoni la novità del vocabolo) con la diversificazione dell'eleganza», in modo da fornire «la stessa verità con divise diverse, per farla meglio intendere con varie sembianze», oppure «concetti gemelli [...] uniformi però non identici», servendosi «dell'uno per spiegar meglio l'altro e della congegnatura di tutti per provar più splendidamente gli assunti». Il che ci riconduce ancora una volta al modello pendolare di Seneca e insieme alla teoria tesauriana dell'«ostentazione» di significati «contraddicenti», che solo alla fine, «inaspettatamente e ingegnosamente», il «sacro dicitore» proscioglie.

A questo punto sembra lecito dire che, nel *Cane di Diogene*, la conoscenza non deriva da un discorso logico-dimostrativo, ma dal piacere di un *self-consuming style* che toglie volta a volta la copertura dell'apparenza³². Con l'aiuto di Saetta bisogna fermarsi e investigare dietro ogni singola forma, sia essa la facciata di un palazzo o una parola, per cogliere gli indizi di quell'«intensionalità» metaforica che corrisponde, tra l'altro, alla genericità del discorso satirico. Prevalgono, dunque, le figure di posizione e quelle che trattengono il flusso normale del pensiero:

rapportatio (inversa): «cadaveri senza polpa e mummie senza balsamo impiettrivano col disuso e imputridivano per lo rifiuto»; «Tu che aduli, tu che vezzeggi, tu che coltivi i grandi, le dame, i ricchi»;

elencazione: «per istrozzar i lupi rapaci, discacciar le iene insidiose, comprimer gli arieti lussureggianti, svegliar i pastori assopiti, custodir le pecorelle innocenti, patrocinar gli agni pupilli»; «Tu che... coonesti le colpe, scusi le dif-

secentesco si veda G. Pozzi, *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 191-204.

³² Cfr. S.E. Fish, *Self-Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley, California University Press, 1972, pp. 378-382 sul contrasto epistemologico con il «self-satisfying style», «manifestation of a faith in rationale discourse»; sul versante italiano è utile M.L. Altieri Biagi, *Sulla sintassi dei Massimi sistemi*, in *L'avventura della mente*, Napoli, Morano, 1990, pp. 35-85.

falte, compatisci gli eccessi di coloro dai quali puoi ritraer succhio di sostanza»;

anafora: «alcuni adulano e questi son cani di corte; alcuni leccano e questi son cani da broda; alcuni latrano e questi son cani di voce; alcuni scherzano e questi son cani da falda, ecc.»; «Tu che della virtù sei... tu che col collo torto... tu che meretrice dell'opinione... tu che vai stracciato, ecc.»;

antitesi: «idropisia sensata che non fa crescere, ma diminuisce l'animalità nell'uomo, che quanto meno ha di corpo, tanto più (d'ordinario) ha di spirito»; (con *antimetabole*) «Simile anco l'ipocrita alla meretrice; ma questa si terge e liscia per guadagnar oro; e quegli per truffar credito s'insordida e va negletto da se medesimo»;

parentesi: «già l'aria si tingeva di bruno e il cinico mio padrone (tal nome strano s'era investito Diogene sinopeo) restava ancora col gomito inchiodato sul tavolino... né si curava (purché il capo empiesse) d'avere vuoto lo stomaco»; «Continovò il cinico l'induzione, declamando (e non men ardente) contro agli altr'innumerabili vizii»;

anastrofe: «me n'entrai nel di lui gabinetto e quivi mi diei sollecito a dar di morso al di lui zibaldone»; «Tu che della virtù sei un fantasma, della frode una larva, della santità una chimera, della simulazione una maschera, della bontà uno spettro e della nequizia un ridotto; sepolcro inalbato, letamaio nevoso, cloaca coperta, istrione finto»;

iperbato: «le chiavi della dispensa annehittivano rugginose, con tutta la famiglia sospese»; «Tu che volpacciotto frodolento, in ogni pollaio, coperto di pelle agnina, t'intrudi»³³.

Il fatto è che la coesione argomentativa non avviene sul piano della combinazione sintattica, dell'estensione gerarchica e ipotattica del ragionamento – propria in quegli anni dello spirito scientifico –, ma attraverso un arguto e inge-

³³ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., I, p. 250 e XII, p. 835; *Prenozioni prelusive*, *ibidem*, p. 7 e *ibidem*, XII, p. 835; I, p. 251 e XII, p. 834; I, p. 251 e XII, p. 834; I, p. 249 e XII, p. 836; I, p. 257 e XII, p. 834; I, p. 249 e XII, p. 834.

gnoso raggruppamento di parole. E al proposito, Galileo avrebbe certo ravvisato nel *Cane* quella «fabbrica fatta di diversi rottami, raccolti da mille rovine d'altri edifizii, tra le quali si trovano tal volta qualche bel pezzo di cornice, un capitello o altro fragmento» su cui ragiona nelle postille al Tasso³⁴. Ma il Frugoni avrebbe poi ribattuto che il collezionismo è un modo, forse contorto, di viaggiare, tenendo presso di sé tutto ciò che riguarda l'umano: immagini, reperti inanimati, ruderi di una bellezza passata o forse mai esistita, ma continuamente evocata da Saetta e da Diogene. E in tal senso, l'autore del *Cane* non si considera affatto un «architetto di rovine», essendo invece convinto di avere conservato l'originario valore della retorica – non solo un'arte «meretricia» dell'ornamento, ma uno strumento «necessario» alla costruzione del discorso morale³⁵. E bisogna allora chiedersi se questa perizia nell'«incrociare serie non omogenee di fenomeni della realtà sulla base di significati comuni che generano un flusso continuo di corrispondenze fisiche e spirituali» riesca davvero a costruire immagini nuove circa l'uomo e il suo essere nel mondo. Una possibile risposta non va cercata nell'estensione tematica (corte, teatro, tempo, mondo alla rovescia) ma ancora

³⁴ Cfr. G. Galilei, *Scritti letterari*, in *Opere*, cit., vol. IX, p. 128. Del significato metodologico sottinteso al rilievo galileiano a carico del Tasso hanno parlato E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, trad. it., Venezia, Cluva, 1985, pp. 57-63 e E. Raimondi, *L'esperienza, un «curioso» e il romanzo*, in *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 17-30.

³⁵ F.F. Frugoni, *Accademia della Fama tenuta nel gran museo della Gloria*, Torino, Zavatta, 1666, p. 447; *Cane*, cit., X, pp. 311 e *passim* sulla «necessità» della metafora, secondo quanto aveva scritto Cicerone nel *De oratore* (III, 155): «Nam, ut vestis frigoris depellendi causa reperia primo, post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis et dignitatem, sic verbi translato instituta est inopiae causa, frequentata delectationis». Un'«ingegnosa, non meno che moralizzata» applicazione della retorica alla professione «meretricia», che usa i tropi «con più agevolezza che in Atene Demostene», si legge nel *Cane*, cit., VIII, pp. 206-214; e al proposito va ricordato F. Pallavicino, *Retorica delle puttane, composta conforme li precetti di Cipriano*, Villafranca, s.e., 1673 che a p. 115 sceglie a modello proprio Diogene. Per la citazione seguente cfr. E. Raimondi, *Aspetti del grottesco barocco*, cit., p. 105.

una volta nella struttura grammaticale. Si è già parlato della riduzione dell'anima a vile metallo, ottenuta deformando il nome in senso prima verbale e poi aggettivale. Conviene ora occuparsi dell'involucro somatico, tenendo conto che per il Frugoni la «quantitas molis» va sempre raffrontata alla «quantitas virtutis»³⁶. Perciò, dove egli sembra concentrarsi sulla mera corporeità, di fatto si affretta a superarla per giungere alle caratteristiche interiori, rispetto alle quali la forma visibile è soltanto la facciata, l'emblema, l'interprete manifesto.

3. *La fabbrica delle parole: il «Dizionario toscano» del Politi*

Elemento nucleare della frase frugoniana, il nome ha un valore intrinsecamente «comune», anche in virtù del carattere impersonale della satira³⁷. Spesso esso determina la propria ingombrante onnipresenza con l'aggiunta di suffissi valutativi: Tarascone, Scarabone, Scorzone (quest'ultimo già menzionato nelle vesti di cortigiano nella *Vergine Parigina*) non sono individui, ma entità cognitivo-culturali marcate, feticci fisiognomico-zoomorfici resi linguisticamente assai produttivi. Ugualmente, *scorzeria/scorzoneria* è «termine inventato dall'autore, ma espressivissimo perché la doppiezza degli uomini finti è a punto come la pelle degli scorzoni che avvelenano qualor si accarezzino». La regola delle neo-formazioni, che può essere descritta come [[----]n

³⁶ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IV, p. 33. La rassegna dei temi metaforici frugoniani è stata compiuta da B. Zandrino, *Il mondo alla rovescia*, cit., pp. 93-131.

³⁷ Cfr. C. Varese, *Teatro, prosa, poesia*, cit., pp. 645-646: «molte volte dal sostantivo derivano i verbi, *fumeggiare, carnalizzare*, oppure i nomi ruotano e cambiano posto intorno al genitivo: *ombre di fumo, fumo d'ombre*. Manca una distinzione netta nelle funzioni semantiche delle parti del discorso: l'aggettivo e il verbo hanno per il Frugoni la stessa intensità significante che ha il sostantivo». Sull'impersonalità satirica il Frugoni insiste nella *Protesta dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 81-85.

+ one]n + eria]n, indica che l'unità interna può essere abilmente ampliata passo dopo passo, con un innesto prima accrescitivo e poi collettivo. L'effetto è quello di una struttura composita lineare nella quale non agiscono più le correzioni della tradizionale misura euclidea: dinanzi al «prospetto di un zizzalardone» debordante libidine, ad esempio, «Euclide stesso vi avrebbe logorato addosso il compasso e la squadra per rintracciar il diametro del suo ventre patetico, e per imbroccharne la quadratura difficile»³⁸.

In quanto a dimensione mastodontica, con la «zizza» fa il paio la «paccia», da cui il «vocabolo derivato» «paccione» e il sinonimo segnatamente rozzo «ventrossone». Con l'aspetto di uno scarabeo che pare davvero «brutto [...] alla metoposcopia», c'è poi Scarabone che condivide con il «sicario famoso» Ciucio Bruocolo l'abitudine di «scaricare bombarde»: esistono dunque lo «scarabombardone» per così dire morale, che fa breccia con l'ipocrisia nelle case, e quello più animalesco di cui basta dire che possiede un «nasaccio [...] fatto a graffio». Se da un lato risulta chiaro lo stretto contatto dell'alterato con la base, la quale intreccia a sua volta relazioni metaforico/metonimiche con il referente antropomorfo, dall'altro l'intera operazione ha lo scopo di stilizzare un uomo de-interiorizzato. Con lo stesso fine, gli oggetti del mestiere diventano emblemi di tipi maniacali e inorganici: dallo «scartabello» o zibaldone – per allegare un nuovo caso – risulta «inventato con giudizio» il vocabolo «scartabellone», che ingigantisce la caricatura dello storico in modo per così dire oggettivo³⁹. Non

³⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XI, pp. 561 («tarasca è un serpente trangiottitore», qui colui che «segue Bacco e Venere»), 457 (da scarabeo, è un ipocrita); X, p. 477 («gli scorzoni, cioè i politici furbi e i simulatori furfanti»); VI, p. 15; II, p. 312 («zizza» significa mammella). Nella *Vergine parigina*, cit., II, pp. 306-307, a proposito di Erricio, cortigiano di Elfreda, si legge che «aveva titolo adeguatissimo di Scorzone per essere tutto scorza nell'ingannare, ma tutto veleno nel pungere».

³⁹ Id., *Cane*, cit., X, p. 132 (allude alla pancia); XI, pp. 456-458; XII, p. 313; X, p. 433 e VIII, p. 74 (Scartabellone si chiama il «genealogista»); III, p. 385 (per la seguente). Sull'alterazione suffissale è assai

merita infatti un giudizio sentimentale chi abusa della propria funzione: va ritratto grande e grosso com'è, nel «sonno» della sua «ignoranza»; meglio ancora sarebbe poterlo subito mettere sulla bilancia del Tribunale della Critica ove la vistosa quantità verrebbe transcategorizzata in qualità morale. E se tale risveglio della parola è possibile solo *post mortem*, il linguaggio della vita deve frattanto accentuare la pervasività orizzontale della deformazione, lasciando al lettore il compito di procedere dalla superficie, oramai non più sana, agli strati sottostanti. Restando tuttavia implicita la profondità di ciò che viene osservato, nelle neo-formazioni come nei derivati da *in-*, occorre cautela nel parlare di espressionismo, se non altro perché lo stile nominale che caratterizza il *Cane di Diogene* presenta frammenti di fenomeni che non interagiscono sintatticamente⁴⁰. E non per caso prevalgono i composti di coordinazione o *mot-valise* (in *letteratasino* non è possibile identificare un elemento modificato e uno modificatore) che istituiscono un rapporto simmetrico e pendolare tra forme libere, e alla fine anche questo pare un aspetto del carattere inclusivo della satira, che colleziona ogni anomalia dell'esperienza sciogliendola dal «carcere» grammaticale. Quanto al Castelvetro, «tetro e rigido» censore che paragona questo genere «mostruoso» ai centauri, egli fa la pessima figura del «sofisti-

utile P. Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 1972, vol. III, pp. 178-179, 192-193.

⁴⁰ È d'obbligo il riferimento a G. Contini, *Espressionismo letterario*, oggi in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 41-105, che sottolinea il rapporto tra impressionismo e stile nominale. Sul versante più propriamente figurativo cfr. H.A. Hatzfeld, *Critica letteraria attraverso l'arte e critica d'arte attraverso la letteratura*, in *Saggi di stilistica romanza*, trad. it., Bari, Adriatica, 1967, pp. 186-187, a parere del quale alle «macchie di colore non armonizzate verbalmente» dell'impressionismo corrisponderebbe il fenomeno sintattico in base al quale «il verbo scompare o è relegato in una posizione secondaria o è ridotto ad ausiliare, mentre i nomi dominano la frase». Per i composti di coordinazione cfr. S. Scalise, *La formazione delle parole*, in *Grande grammatica di consultazione*, cit., vol. III, p. 504. Per *letteratasino* cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 19.

co», almeno agli occhi di chi riconosce ovunque esseri ben più «impressionanti» dei mitici animali⁴¹. Al modo delle facciate dei palazzi lungo la strada dell'ipocrisia, le facce sfilano una dopo l'altra senza mai incontrarsi, e lo sforzo dell'osservatore critico è quello di elencarle e descriverle nella loro assoluta disorganicità, in quell'immediatezza icastica che guida poi alla percezione interiore.

A questo punto risulta chiaro che, attraverso il linguaggio, Saetta e gli altri personaggi, dall'Ateniese a Caronte, contribuiscono all'enciclopedia del reale: nel passare in rassegna le forme visibili, essi registrano tutte le voci della «Babilonia delle lingue» allo scopo di cantarne il requiem in falsetto, e sulle orme di Dante, vero e proprio «ritratto» di Diogene, divengono maestri di esercizi etimologici e pluristilistici, sia in senso esogeno (nei grecizzanti *battologia*, *micticismo*, nell'arabeggianti *dragomannismo*, nel francesismo *babbuinata*), sia nell'endogenia quasi vernacolare del registro comico-realistico⁴². Quando il discorso si sposta dal

⁴¹ L. Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata et sposta*, Basilea, P. de Sedabonis, 1576, pp. 21-22: «è più tosto mostro che parto perfetto d'umano ingegno il mescolamento del verso e della prosa, non altrimenti che sarebbe mostro il mescolamento di due specie d'animali tra sé diversi, come d'uomo e di cavallo, onde s'è favoleggiato essere stato formato il centauro»; F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 207 e 159 per il giudizio su Dante che segue. Al proposito, diversamente da U. Cosmo, *Le opinioni letterarie d'un frate del Seicento*, cit., pp. 205-210, e da E. Trincherò, *Il «Parnaso» di Francesco Fulvio Frugoni*, cit., pp. 30-32, il Conriero, *Poetica e critica di Francesco Fulvio Frugoni*, cit., p. 191, sottolinea l'ammirazione del Frugoni «per la fermezza morale di Dante che costituisce anche il tratto più serio con cui è presentato il poeta, al di fuori delle inevitabili incomprensioni».

⁴² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IV, pp. 35-36: «Le vostre battologie son come gli echi [...] quindi non altro che voce di un sasso che rappresenta un Batto simile a voi», «Batto fu poeta ripetitore, e Batto fu ladro; e tali sono i battologisti»; X, p. 350: «battologie, cioè ripetizioni del detto già o del rubato agli altri»; VI, p. 83: «micticismo, aggrinzamento di naso»; XI, p. 322: «interpreta vizio la virtù con maligno dragomannismo», «dragomanno interprete delle lingue, bestemmiatore drago del diavolo»; V, p. 250; per ciò che segue cfr. *ibidem*, X, pp. 227, 386-387, 151. Sul lavoro lessicografico della Crusca, oltre al classico B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 450-458, cfr. H.

latino all'italiano, infatti, alla polemica contro i ciceroniani corrisponde quella contro i cruscanti «per l'astrusità degli antichi vocaboli che chiamano del buon secolo ed ora sono di gusto rancido», in nome della «autorità» concessa dal Tesauro, spalleggiato da Aristotele e addirittura da Cicerone e Orazio, di «romper le leggi del bel favellare con rifarne delle nuove». Riconoscere la superiorità del «genio generoso» rispetto alle norme significa accettare tutti coloro che hanno contribuito al progresso lessicale: Petronio, Giovenale e Luciano, Rabelais e Quevedo, Folengo e Tassoni, Erasmo e Barclay, ma anche Adriano Politi, il compilatore del *Dizionario toscano* i cui lemmi vengono scrupolosamente raccolti nei vivagni del testo. E a riprova della legittimità di tale scelta modernamente inclusiva, conviene ascoltare il «savio» e «acutissimo» monsignor Maraviglia, che di «errori» se ne intendeva. Egli avvertiva con soddisfazione la nuova atmosfera di «libertà» che circondava «la professione dello scrivere e del parlare»: coloro che «sanno restringere il molto in poco» hanno a disposizione lo «stile laconico», mentre, senza alcun «rimprovero», gli altri si servono dell'asiatico, «più aperto e diffuso». Con la stessa disinvoltura poi, era possibile alternare l'uso della lingua «più scelta» con quello di «molt'altre parole», inventate o «nuovamente da altri introdotte». Basta che, alla fine, «il favellare e lo scrivere sia chiaro ed adattato al farsi intendere» – conclude l'autore, ricordando che proprio il Politi aveva invitato gli scrittori a comporre «nuove voci per dimostrar vivezza d'ingegno»⁴³.

Nel *Cane di Diogene*, quella del Politi è una presenza davvero marcata, se la si raffronta agli scarsi riferimenti all'autorevole *Dictionarium* di Ambrogio Calepino, alle

Weinrich, *Vie della cultura linguistica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 87-105; C. Marazzini, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 171-186.

⁴³ G.M. Maraviglia, *Errori de' savi consecrati a Minerva*, Roma, Lazzari, 1667, p. 305. Il Frugoni (*Cane*, cit., X, pp. 414-416) ricorda il Maraviglia come «scrittore di libri sostanziosi e celebri per l'eloquenza».

compilazioni di Ravisius Textor e all'*Etymologicum trilinguae* di Johann Funger – che resta prezioso per il comparativismo (ebreo, greco, latino) e la varietà delle fonti letterarie, mediche, sacre e persino giuridiche⁴⁴. A essere sacrificato, e non per caso, è il dotto *Trattato sulla lingua* del Pergamini, la sola opera lessicografica consultata dai Crusca perché rispettosa dell'autorità di Petrarca e Boccaccio. Il Frugoni lettore del bartoliano *Non si può* sa bene che i testi trecenteschi selezionati dal Salviati contengono oscillazioni tali da far dubitare della perfetta coerenza di quel modello grammaticale: in modo simile al Tassoni, che con lo pseudonimo di Gasparo Salviani postilla alcune voci della *Secchia rapita* per difenderle dall'accusa di non corrispondere al codice fiorentino, l'autore del *Cane di Diogene* fa dunque spazio alla «buona lingua volgare» – «meno affettata» del fiorentino e «nell'universale più dolce e più cara» – dell'amico del Bargagli nonché dedicatario del *Turamino*⁴⁵. E il Politi non è uomo ingenuamente municipalistico: da una parte traduce le opere di Tacito per offrire un'alternativa linguisticamente moderna e nazionale al lavoro del Davanzati, dall'altro prende atto della dimensione

⁴⁴ Sulle compilazioni presenti nel *Cane* cfr. A. Sana, *La libreria del Frugoni*, cit., pp. 164-166. Di J. Funger, che il Frugoni (*Cane*, cit., X, p. 36) definisce «un erudito ch'ebbe il fungo nel nome, non già nell'opre», si veda *Ad benevolum lectorem*, in *Etymologicum trilinguae, ex hebraeis, graecis, latinis auctoribus variis, longo labore et ordine alphabetico collectum*, Lugduni, sumptibus Petri Ravaud, 1628: il lavoro, portato a termine «pro mediocri ingenii facultate», raccoglie numerose voci «non ex classicis modo auctoribus», ma «saepe etiam ex iure civili, arte medica et literis sacris».

⁴⁵ Cfr. A. Politi, *Dedica a Curzio Politi*, in *Dizionario toscano*, cit., e inoltre la lettera a Giulio Pannocchiesci d'Elci in G.C. Tacito, *Annali et istorie [...] tradutte in vulgar senese dal sig. A. Politi*, Venezia, Meglietti, 1616, p. 350. Sul Politi cfr. C. Neri, *Il «Dittionario toscano» di A. Politi*, in «Lingua nostra», XII, 1951, n. 1, pp. 5-10; per i rapporti col Bargagli cfr. S. Bargagli, *Il Turamino, ovvero del parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Roma, Salerno, 1976, pp. 209-210. Più in generale, sulla polemica tra primato fiorentino e senese, ragionava già C. Trabalza, *Storia della grammatica italiana*, Milano, Hoepli, 1908, pp. 240-267; tra i contributi recenti cfr. M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 105-110.

tendenzialmente unitaria di un italiano che va centralizzandosi intorno a Roma⁴⁶. Proprio la speciale attenzione verso il mondo contemporaneo gli fa omettere, nel *Dizionario*, le citazioni per così dire classiche della Crusca in favore di proverbi, locuzioni e voci invalse nell'uso, anche di provenienza dotta (*genia, lombrico, privata, guidaggio, parabolano, filatera*), francese (*mariscalco, gonfaloniere, frappatore, baccolare*), spagnola (*barbassoro, cantoniera*), senza mai omettere, quando possibile, la traduzione latina. Per il Frugoni ciò significa aggredire il vocabolario disponendo di una «salmeria» tanto più efficace, quanto più idiomatica e aggiornata: c'è ad esempio la voce *carota* che la Crusca relega con *carotaio* e la locuzione *cacciar carote* in coda all'autorevole *cacciare*; e non manca il toscano *ciuco*, che ufficialmente era subordinato a *asino*, lemma certo meno «vezzoso». Così, alla fine del secolo la precisione vernacolare nei riferimenti botanici, zoologici, anatomici riflette la vivacità dei tempi del *Cannocchiale aristotelico* e la propensione marinista al «furto» linguistico da nuovi campi del sapere. E se – come già faceva lo Stigliani – ancora qualcuno «motteggia», significa che difetta di ingegno, perché da una parte non è capace di «servirsi a tempo e luogo di colonna o di statua tratta da qualch'edificio antico» per meglio «ornare» la sua nuova «fabbrica», dall'altra non comprende che i neologismi sono «linguaggi onorati»⁴⁷.

⁴⁶ A. Politi, *Dedica a Curzio Politi*, in *Dizionario toscano*, cit.: «i medesimi Fiorentini e Senesi che nelle patrie loro hanno il proferimento alquanto noioso [...] in Roma si fanno di più piacevol pronuncia e assai meno sforata o turgida per la continua conversazione degli stranieri». Sul riferimento a Roma in funzione antiflorentina cfr. P. Puliatti, *Il pensiero linguistico del Tassoni e la Crusca*, in «Studi Secenteschi», XXVI, 1985, pp. 13-20, e E. Bellini, *Linguistica barberiniana. Lingue e linguaggi nel «Trattato dello stile e del dialogo» di Sforza Pallavicino*, cit., pp. 68-70 in particolare.

⁴⁷ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 312; G.B. Marino, *Onorato Claretti a chi legge*, in *Della lira*, Venezia, Ciotti, 1629, III; G. Chiabbera, *Il Bamberini*, in *Autobiografia, dialoghi, lettere scelte*, Lanciano, Carabba, 1912, p. 87. Vale la pena ricordare che non tutti i derivati frugoniani da *in-* sono neologismi, dal momento che il Politi rubrica *incarbon-*

A ben vedere, il *consensum eruditorum* – di Marino e Chiabrera nel caso specifico – non è aiuto di poco conto per il Frugoni che, sempre con Tesauro alla mano, concepisce i propri indici categorici come serie apparentemente casuali, giocate invece sull'inedito accostamento di opposti o sull'assonanza vocalica peregrina. Oltre a nuovi materiali, il Frugoni attinge infatti dal Politi parole che fanno le veci parodiche delle tradizionali forme di facciata, e ordinando in appendice il glossario utilizzato nel *Cane di Diogene* ci preme sottolineare che per gran parte esso è marcato in senso affettivo. Vi prevale ad esempio il suffisso *-one* (*moscione, barone, bietolone, bolzone, goccione, paltone, parpaglione, popone, sergozzone, stallone, stranguglione*) che altera in modo radicale le dimensioni degli oggetti. Sul versante dei diminutivi, là dove il Frugoni risulta meno inventivo, il *Dizionario toscano* appronta un vero e proprio repertorio che comprende *-ell-* (*bertonello*, metaforicamente il picaro furbo e «gabbatore») *-ol-* (*ciuffola*, ossia il concetto «che fa bambineggiar l'eloquenza») *-cchi-* (*mazzocchio*, mazzo in senso spregiativo) e i poco selezionati ipocoristici *-ett-* (*furretto*) e *-in-* (*lupino*). Ecco così la fabbrica in cui prende forma, propria o figurata, quel lessico espressivo quotidiano che, senza risultare plebeo, è intessuto di voci popolari e, senza abbassare il livello della comunicazione, amplia l'orizzonte dei lettori con la «proporzione» di un discorso «eretto dalla necessità», non «superfluo» bensì «ornato», ma «senza fasto; pulito, ma senza fuco; ammogliato, ma senza eccesso»⁴⁸. Perché al pari di un edificio – affermava già

chiare («si dice de' panni lini o d'altre simil cose, quando per loro mala qualità pigliano macchie di color di carbone»), *impiombare* («fermar con piombo, lat. *plumbare*»), *impiombato* («che ha attaccato del piombo, lat. *plumbo illitus*») e *invetriato* («da vetro invernato, proprio de' vasi di terra, lat. *vitro illitus*; per simil. liscio, lucido come vetro, lat. *cerussatus, pellucidus*; Sen. dicono viso invetriato di chi non abbia vergogna, che non s'arrossisca per bugie che dica o per cosa mal fatta, lat. *impudens*); come si vede, un'analogia semantica è ravvisabile, almeno nell'ultimo caso.

⁴⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., II, p. 381, e per ciò che segue cfr. P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile*, cit., p. 196: «Non consiglio già io

Sforza Pallavicino – un libro può accogliere anche un visitatore futuro, se ogni sua parola è una pietra posta sopra le fondamenta del vero. E come non credere che i filosofi saranno sempre «barbagianni», i saccenti «sputasenni», e che in eterno gli ambiziosi faranno venire il «capogatto»?

4. «*Ut architectura ita homo*»

Tentando un provvisorio bilancio, si può dire che la scelta antipuristica del *Dizionario* segnala un'impostazione metodologica induttiva, che muove dalla realtà sensibile per «sminuzzare» la grammatica tradizionale in elementi privi di solidità e strutture incapaci di reggersi in piedi. L'affissazione funge allora da sostegno a una serie di basi altrimenti vacillanti, il modello morfologico della combinazione lega materiali non più conformi, la terminologia del Politi offre modelli operativi, gesti linguistici cui fare riferimento. Per il Frugoni la compattezza delle parole semplici – vale a dire prive di un'interna struttura derivativa o compositiva – proietta l'«ombra» delle facciate barocche libere rispetto al corpo edilizio, ma proprio per questo *solum* ornamentali. Di contro, le formazioni complesse ampliano in profondità il significato del linguaggio e rafforzano la terza dimensione di quel volume architettonico che è l'uomo. Questa infatti resta la metafora più autenticamente produttiva, nella convinzione che «la natura nell'architettare un uomo fa come un architetto quando fabbrica un edificio», cioè «traversa un palo o spinge all'infuori un segno per avvisar chi passa a passar lontano, acciocché non gli cada in testa qualche rottame». Se la teoria fisiognomica dei tratti somatici «marcati» – in base alla quale «di rado in un corpo stravolto s'alligna un animo retto» – fa oramai parte del passato, il nuovo aggancio architettonico serve a articolare l'osserva-

che dallo scrittore s'ubbidisca alla consuetudine del suo tempo quasi a rena, dovendo i libri formarsi non a guisa di transitori padiglioni per uso de' soli presenti, ma come stabili edifici ad uopo di tutti i posterì».

zione psicofisica di «qualche diffalca nativa» verso l'esperienza concreta di chi sente che le deformazioni «minacciano rovina»⁴⁹.

Così, mentre sembra fermarsi all'esterno, il Frugoni individua gli indizi della totale demolizione degli interni: le chiese vuote, i palazzi finti, le «scorze» umane. Si è detto nel primo capitolo che in tale cimitero morfologico la funzione primaria della letteratura è la denuncia dello *status quo*; si può ora aggiungere che tale istanza viene veicolata da una sintassi nominale e qualitativa che svaluta la dinamicità del verbo. Perché nel momento stesso del suo massiccio visualizzarsi, la figura umana si immobilizza sino al ridicolo: ciglia *archeggianti*, volti *barbipiombati*, nasi, orecchie e barbe *piramidali*, teste e nasi *turriti* non ricorrono accidentalmente sulla pagina, ma stanno incisi «sul porfido piano della verità, che si può dir per la sua durezza e durevolezza, illogorabile e porfirica». E proprio in termini di «verità» morale, il Frugoni utilizza lo *stilus* di pietra per affermare che nessun cambiamento è in atto fuori e dentro l'uomo: gli aggettivi architettonici appaiono tanto più connotativi quanto più denotano ciò che è inanimato, freddo, quasi spettrale. Se dal punto di vista semantico la piramide e l'asino sono equivalenti, il sintagma *orecchie asinine* ha il difetto di evocare un comportamento, mentre risultano appropriati sia l'accumulazione subordinante avverbiale-aggettivale *orecchioni asinescamente piramidali*, sia il montaggio ingegneristico della *barba piramidale*. L'intensità interiore non appare a prima vista; bisogna analizzare la relazione tra il nome-testa del sintagma e il nome da cui deriva l'aggettivo, per accorgersi che il modificatore architettonico allude per un verso a un apparato funebre e per l'altro a una caratteristica oggettiva, essendo in posizione postnominale: alla fine si ha la sicurezza che un soggetto con tale faccia copra un carattere stabilmente mortifero⁵⁰.

⁴⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., I, p. 267; VI, pp. 154-156.

⁵⁰ *Ibidem*, VII, p. 480; VI, p. 14: «un vecchione barbipiombato»; XII, p. 163: «gli pose la lucerna contro al musone barbipiombante»; IX,

Associata secondo la logica metaforica del tesauriano *indice categorico* «agli obelischi di Memfi», la piramide ingloba varie sottoclassi di «barboni» e «nasoni» ipocriti; allo stesso modo le torri sono elefanti, fumaiole, prigioni in relazione morfologica con il naso proboscideale e il capo dei suberbi, vera e propria «Babele» di «castelli d'aria»⁵¹. Nel caso di *turrito*, il riscontro con i denominali *torreggiante* e *torreggiare* del Politi ci aiuta a capire il senso dei riferimenti frugoniani: se nel *Dizionario* si tratta di termini quasi referenziali che denotano ciò che sta «in sembianza di torre» (nel senso dunque dell'*ut pictura poësis*), nel *Cane* essi possiedono un'estensione minima rispetto all'anamorfoosi del concetto, selezionato per sperimentare la sua tridimensionalità sul corpo dell'uomo: la barba *piramidale* del negroman-

pp. 77 e 338: «descrizione bizzarra d'un pedante» con «nasone piramidante che accresceva le guglie a Memfi»; VIII, p. 77: gli «orecchioni asinescamente piramidali» appartengono al «genealogista» Scartabello; VI, p. 104: digressione sul «gran barbone piramidale»; X, p. 87: «Che cervello può mai aver l'ambizioso, il cui capo turrito è un fumaiole tetro?»; II, p. 313: naso del «zizzalardone»; XII, p. 315. Sulla funzione «denotativa» dell'aggettivo postnominale cfr. M. Nespore, *Il sintagma aggettivale*, in *Grande grammatica di consultazione*, cit., vol. I, pp. 428-433.

⁵¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., VI, p. 104: «Si rincontrano certi barboni a foggia di piramidi, ma senza lettere, o pure le hanno come gli obelischi di Memfi che non s'intendono»; VII, p. 550: il marito cornuto «con muso aguzzato e nel declivio ritorto sosteneva un barbon di piombo così grosso, folto come ben pettinato e piramidale»; XII, p. 129 sulla barba «piramidale al rovescio; che l'empio non ha nulla di diritto»; IX, p. 69: «vi comparian elefanti smoderati con la ritorta proboscide, geroglifici di quegli ambiziosi che reggono turre macchine per innalzarsi a bersagliar ed abbattere i meritevoli concorrenti agli onori»; X, p. 57: «Or costui dié nel laccio e fu ristretto in una prigion turrata»; III, p. 343. Già nei *Ritratti critici*, cit., I, pp. 139, 165, viene detto esplicitamente che «il capo del superbo è [...] come il fumaiole di una casa che più elevato di ogni altra parte di essa è anche di ogni altra più tetrico, senza candor interno per la caligine, perché quivi si unisce tutto il fumo; ed è coronato di merli che 'l rendono di fuori fastoso, ma così pesante che quando si levano i turbini è il primo a cadere per essere il più alto dell'edificio» e che «torreggia dunque il superbo perché qual grosso elefante porta non già sul dorso ma sopra il capo le torri delle sue macchine, colle quali par che si elevi a tenzonare contro alle stelle, che si ridon brillanti della di lui temeraria follia».

te, gli orecchi *pyramideschi* del ricco ebreo, quelli *pyramidanti* di un sicario e del cortigiano sono caricature linguistiche di un unico difetto di costruzione, quello che ha reso l'interno sproporzionato rispetto all'esterno⁵². Duplice allora lo scopo dell'*ut architectura poësis*: mentre evidenzia ogni forma nelle sue alterazioni, ne verifica la funzionalità dai fondamenti alle facciate. E c'è davvero da restare col «ciglio archeggiante» per lo stupore, pensando che anzitutto nella realtà piramidi, torri, colonne, archi non hanno altro fine che quello epidittico e celebrativo della liturgia profana di un mondo «scongegnato». Perciò la sola dignità di questi materiali morti può consistere nell'ostentazione dell'ornamento quale verità caratterologica dell'umano: se già il Tesauro dava «licenza di architettar [...] novelli derivati» del tipo *torreggiare* e *giganteggiare* «per significare ismoderata grandezza d'un corpo umano», con *turrito* e *pyramidale*, il Frugoni rafforza il valore morale del peggiorativo, definendo un *habitus* perenne attraverso la statività dei denominali⁵³.

Anche nel caso delle formazioni verbali occorre infatti muovere dal nome, magari partendo dal passo dell'*Eroina intrepida* sulla qualità della vita di Pelina, «splendida per la fastosità, come splendente per la bellezza», tanto da far dire al buon Luca «che sua moglie a lui costasse cinque-

⁵² Id., *Cane*, cit., XII, pp. 129, 486, 314; VII, p. 528. Alla voce *torreggiante* A. Politi, *Dizionario toscano*, cit., rimanda a Tasso, che infatti usa il verbale denominale in senso sia proprio che figurato; si veda ad esempio T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XIII, 27, 5, «castelli superbi e torreggianti», e XI, 27, 5-6, «tra' merli il minaccioso Argante torreggia».

⁵³ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 177-178. Nella *Filosofia morale*, cit., p. 154, valutando gli edifici dal punto di vista dell'«utilità», il Tesauro critica i monumenti della Roma imperiale (archi di trionfo, colonne, terme, anfiteatri) per lodare la «magnificenza» delle «cloaches», secondo un *topos* pliniano. Nei *Ritratti critici*, cit., I, pp. 281-282, il Frugoni si sofferma invece sul destino delle più illustri costruzioni: «caduto è il colosso di Rodi [...] caduto è il faro di Egitto [...] caduti son gli obelischii di Memfi [...] cadute son di Babilonia le mura». In entrambi c'è quell'interpretazione iconico-morale delle forme architettoniche su cui riflette G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., pp. 130, 244, 317.

cento mila e più scudi d'argento». In questa pagina ci viene pure detto che, dall'«indole» dell'uno e dell'altro, i genovesi avrebbero «foggiato» i «due vocaboli di Lucheggiare e di Pelineggiare, intendendosi nel primo un marito che aderisca e contribuisca tutto alla volontà della moglie; e nel secondo una moglie che tutto esiga e ottenga, per propria ostentazione e emolumento dalla volontà del marito»⁵⁴. Ora, il medesimo schema [[Pelina]n + eggi(are)]v per indicare l'«essere di una qualità» negativa si ritrova nella suffissazione più frequente del *Cane*: *poltroneggiare*, *tambureggiare*, *coloreggiare*, *nereggiare*, *marmotteggiare*, *lucioleggiare*, *asineggiare*, *colombeggiare*; presente pure nella variante dotata -izz-, *ipocritizzare*, *grecizzare*, *sibarizzare*, *sinopizzare*⁵⁵. Ed è una scelta di «garbo», almeno a ascoltare il Tesauro, che riconduceva proprio i verbi *asineggiare* e *bufaleggiare* alla «nobile figura» della «metafora di proporzione», privilegiata tra le altre dal Frugoni in quanto veicolo di ingegnose analogie, «come dalla sostanza fisica alla morale, dalla con-

⁵⁴ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., I, pp. 69-70.

⁵⁵ Id., *Cane*, cit., X, p. 107: «la scienza di poltroneggiare s'apprende collo star all'ozio»; X, p. 281: «tambureggiare, vocabolo nuovo, ma proprio a spiegar il genio degli autori tamburi»; V, p. 88: gli Ateniesi sono «come i camaleonti che pasciuti d'aria, anche come l'aria vengono coloreggiati dal riflesso ad ogni mossa che fanno, variando la pelle»; XI, p. 314: «i costumi nereggiano o s'incandidano»; IX, p. 574: «marmotteggiare, nome (secondo le regole d'Aristotele) ben inventato a dinotar l'ignoranza di chi legge e non intende, o di chi non sa leggere perché non intende»; X, p. 266: «lucioleggiare, cioè concettizzar vaneggiando»; X, p. 48: la gioventù «presuntuosamente asineggia»; XII, p. 151: «colombeggiare, verbo inventato di nuovo dall'autore, ma di significazione antica»; IX, p. 360: «alcuni volponi ipocritizzanti che d'agnello non hanno solo che 'l cuoio»; VIII, p. 174: «grecizzare, cioè tradire»; IX, p. 253: «sibarizzando con isplendidezza inesausta, spendendo»; V, p. 282: «sinopizzare, termine antico ma rinnovato a' tempi nostri»; XII, p. 77: «sinopizzare tratto da Sinope, meretrice famosa o da quei che la coltivavano». Già E. Raimondi, *Aspetti del grottesco barocco*, cit., p. 134, nota l'affinità con i neologismi del Tesauro, sul tipo *asineggiare*; aggiungiamo che nel Politi, *Dizionario toscano*, cit., è rubricato solo «*poltroneggiare*, viver da poltrone». Con P. Tekavčić, *Grammatica storica*, cit., pp. 114-115, 119, ricordiamo inoltre che tutti i verbi derivati con suffissi appartengono alla classe I.

creta all'astratta, dalla corporale alla spirituale e per contrario» (cfr. cap. I)⁵⁶.

Rispetto al romanzo psicologico di Aurelia, quello satirico di Saetta attua un vero e proprio capovolgimento semantico. Se nel primo caso i verbi condensavano il significato dell'antonomasia del tipo *individuum pro specie*, sicché un genovese «di spirito acutissimo» avrebbe detto alla moglie «invogliata di sfoggiar e grandeggiar ostentosa, per rendersi più individua: se voi volete pelineggiare, io non vo' luecheggiare», nel *Cane* domina una generalizzazione che rende impossibile ogni riferimento extralinguistico. E non è questa un'ulteriore prova dell'*intensio* del discorso frugoniano? Una sola eccezione conferma tale «novità», ossia la ricategorizzazione dei nomi etnico-urbanistici *grecizzare*, *corinziare*, *sibarizzare*, in cui si parte da un contesto isotopico del tipo «serpeggiava la libidine in Corinto, a segno che corinziare voleva dir lascivire; onde si propagò col proverbio quella gramigna così attaccaticcia che si dilatò per tutto il levante col ponente», per giungere dopo qualche pagina a effetti di ellissi: una donna corrisponde all' amante «corinziando, in sorridergli con la boccuccia incrostata di minio» in un luogo dove – viene detto un poco più avanti – molti «si trovavan all'or a corinziar raccolti»⁵⁷. Proprio in questo caso è chiara l'intenzione frugoniana di annullare la specificità del singolo, aggredendo la psicologia con una fisiognomica icastica del vizio. Da tale punto di vista un nome proprio di città sostituisce l'intero genere degli individui che vi hanno dimora, nello stesso modo in cui il nome di un animale (dalla marmotta all'asino), di un oggetto (dal tamburo alla poltrona) o di una sensazione

⁵⁶ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 178, 205.

⁵⁷ F.F. Frugoni, *L'eroina intrepida*, cit., p. 70; Id., *Cane*, cit., XII, pp. 70, 77, 81. Sull'antonomasia cfr. A. Battistini, *Antonomasia e universale fantastico*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di L. Ritter Santini e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 105-121, oltre a H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 116-118.

cromatica corrisponde emblematicamente a un tipo impersonale. Ecco allora «la regola d'affigger gli aggiunti e di maneggiar gli epiteti»: avvolgere ogni concetto con una perifrasi tanto più pertinente al bisogno di esteriorizzare i moti dell'animo quanto più «estensionalmente» indeterminata. Ne consegue – passando dagli statici derivati da *in-* ai verbali antonomastici, usati non per caso in forme non flessibili (infinito, participio, gerundio) – l'assoluta e coerente *firmitas* di un discorso che, dalla prima all'ultima pagina, non intende esprimere nessuna altra azione che non sia quella del «respice finem», del riscontro mentale e preventivo tra l'«ipocrisia» di ieri, oggi e domani. Questa è dunque la struttura del pensiero frugoniano, di cui il linguaggio fornisce un'immagine adeguata proprio nel suo andamento pendolare, nel movimento non lineare della diegesi, nell'accumulo di forme e formazioni nominali e, come ci apprestiamo a verificare, nello sdoppiamento delle voci tra testo e postille⁵⁸.

Pessimista convinto, il Frugoni procede sempre oltre la frontiera del visibile per determinare l'articolazione interna delle cose, la loro costruzione, il loro funzionamento. Se afferma, per dare un ultimo esempio, che la cultura va *tambureggiando* e la parola è *cospettonante*, significa che ha individuato una precisa analogia tra proprietà intensionali di miseria, tra superfici senza profondità, manifeste e vuote. Così il linguaggio vive di risonanze, e la sua consistenza lascia aperto il problema di sapere se esiste davvero qualcosa che soddisfi le descrizioni delle fisionomie tridimensionali. Ma alla fine che cosa importa? Se anche in nessuna dimora del *Cane di Diogene* abita Cartesio, l'architetto che ha costruito quelle facciate trasparenti sulle passioni è un vero geometra dell'anima e delle sue dimisive emotive e psicologiche. Ineguagliabile per ingegno retorico, l'illusionista Francesco Fulvio Frugoni ha senza dubbio lavorato ad

⁵⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 68; XII, pp. 811 e *passim*. Si veda infine F. Moretti, *Introduzione*, in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

un'«opera-mondo», a una città di parole che richiama solo visitatori disposti a intraprendere un epico, rallentato, faticoso viaggio tra periferie e centro, da veri e propri instancabili «pendolari».

ANAMORFOSI DELLA POSTILLA

Dopo quindici anni di lavoro, nel dicembre 1678, Francesco Fulvio Frugoni potrebbe prendere congedo dalla propria «fatica voluminosa» e lasciarsi alle spalle tutto quanto gli ha tenuto compagnia. Ma le cose vanno in modo differente nel momento in cui pensa ai possibili destinatari: quanti troveranno proficua una lettura tanto impegnativa e intricata? Decidendo di venire incontro al suo pubblico, il Frugoni procede al «respice finem», al «riscontro sul futuro» della scrittura, ritornando su ogni pagina e tracciando un rigo sotto quelle parole che gli sembrano interessare la memoria collettiva. Per ognuna di esse gli viene a mente un «aforisma» – «politico o morale o critico o sacro» – che egli fissa ai «margini» del testo, territori periferici che non stanno né fuori, né dentro e sono perciò predisposti a un atto «accessorio» di produzione che non sia ornamento, ma *accessus*¹. A questo punto, con un «corpo» di postille voluminoso quanto un «libro», il Frugoni si è fatto esegeta di se stesso, pensando forse alla tradizione che dal Medioevo ha impegnato i chiosatori nel commento di testi teologici, giuridici, filosofici e letterari (e la satira «allegorica» del *Cane* include pure siffatti argomenti), ma

¹ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 240 (anche per le citazioni seguenti); *ibidem*, XII, pp. 811 ss. (sul «respice finem»). Per i tempi del lavoro si veda quanto il Frugoni scrive a Carlo Luigi Scappi, da Genova, in data 17 dicembre 1678 (cfr. D. Conrieri, *Quattro lettere di Francesco Fulvio Frugoni*, in «Studi secenteschi», XXXII, 1991, pp. 3-31). Per ciò che riguarda le «soglie» paratestuali, il riferimento va a G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1989 e, più in generale, a J. Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

soprattutto all'esigenza moderna della chiarezza, che si è visto nel capitolo precedente non essere affatto semplicità, bensì «industria connotatrice», ossia energia relazionale di convincente, sensibile acume². Ora, secondo quanto il Tesaurus suggerisce al Frugoni, tale virtù va stimolata nel lettore, cui bisogna offrire la possibilità di riflettere intorno alle parole, a ciò che esse portano in sé e lasciano capire.

L'operazione ermeneutica condotta sul proprio testo appare complessa, dal momento che non si tratta solo di imitare la tecnica dei «commentatori moderni [...] agli autori antichi», ma risulta necessario un supplemento di energia creativa, e al proposito il Frugoni riceve sollecitazioni dagli amici, primi fruitori del *Cane*, affinché «si sforzi di marginarlo presto, più che può, con le argute postille [...] e a dargli l'ultimo compimento»³. Di fatto, il lavoro si prolunga negli anni, forse perché l'interpretazione necessita della distanza e forse anche per la complessità di quel «riscontro sul futuro» che chiede di ricostruire il percorso compiuto per raggiungere la fine del racconto: le citazioni allografe più o meno esatte, le note autografe o anonime delineano il nucleo generativo degli enunciati testuali, il tracciato originario del discorso che l'autore ripercorre

² F.F. Frugoni, *Idea di quest'opera*, in *Cane*, cit., p. 33; *Complimento dell'autore*, *ibidem*, p. 240, da raffrontare con E. Tesaurus, *Cannocchiale*, cit., p. 55 (sulla «perspicacia»). Per ciò che concerne tecniche e fini dell'*accessus* medievale cfr. J. Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1965, pp. 150 ss.; *Medieval Literary Theory and Criticism. c. 1100 - c. 1375. The Commentary-tradition*, a cura di J. Minnis, A.B. Scott e D. Wallace, Oxford, Clarendon Press, 1988; B. Sandkühler, *Die frühen Dante-Kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hüber, 1967. Sulla tradizione esegetica si vedano almeno P. Cruveilhier, voce *Herméneutique sacrée*, in *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, 1938, coll. 1482-1524; M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 1988.

³ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 240; *Il collare prezioso*, *ibidem*, p. 145: si tratta della lettera di Gaetano Spinola trascritta da Innocenzo Peregrino tra gli «encomi gemmati scritti all'autore da diversi soggetti insigni, amici ed autorevoli. Raccolti dall'opera delle *Penne generose*, cioè lettere varie manierosissime al medesimo, coi loro elogi, manipolati già per le stampe».

dopo essersi sdoppiato nell'interlocutore di se stesso. E così, al modo del progetto di un edificio, il metalinguaggio delle postille chiarisce l'articolazione strutturale di un'opera che appare sempre più simile a una costruzione barocca. Si è già parlato dell'effetto «non-finito» di numerose pagine del *Cane* (cfr. cap. I); conviene ora prestare attenzione a altri caratteri che già il Wölfflin ravvisava nell'architettura secentesca: l'incertezza dei motivi iniziali (nelle prefazioni), l'ossessivo «senso della fine» (nel congedo, ricco di indicazioni circa le opere future) e l'accumulazione di forme «accessorie» (nei vivagni)⁴. Interrogandoci ancora una volta sul significato «fisiognomico» delle forme, seguiamo in che modo l'autore calibra il rapporto tra lo spazio interno occupato dalle voci narrative e quello esterno, ove affiorano e scompaiono altre voci che obbligano a una focalizzazione multipla. Come si è detto nel capitolo III, il Frugoni dispone di una fertile tecnica letteraria con cui alterna stile *coupé* e scrittura «disciolta»; vedremo che la risultanza critica di tale operato è un'incessante tensione tra punti di vista, con il lettore costretto a scomporre e ricomporre gli elementi di uno straordinario *trompe-l'oeil*.

1. *L'officina del romanzo*

Chi dirige i lavori dell'«indefessa fucina» frugoniana, della fabbrica da cui escono cose progettate dalle fondamenta alla facciata? Non possiede un unico volto e una sola voce quel Frugoni di cui conosciamo le malattie del corpo, le angustie dell'anima e la devozione alla letteratura, ma non i dati biografici precisi, la data di nascita e di

⁴ Sull'importanza delle pagine iniziali e finali di ogni romanzo insiste F. Kermode, *Il segreto nella Parola. Sull'interpretazione della narrativa*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 117-119; Id., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1972, pp. 85-108; quanto al «margine del testo» e al suo «montaggio» cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, p. 9.

morte. Sin dall'inizio il lettore viene tenuto nell'oscurità di un'«arte artificiosa», «coperta» dalla finzione di una collaborazione amichevole tra «l'autore» – che presenta il suo cane, se stesso, le opere e persino lettori e detrattori – e Innocenzo Peregrino, quell'«intimo amico del nostro autore» che già abbiamo incontrato come personaggio e narratore della storia esemplare dell'*Eroina intrepida*, e che ora si prende cura di mostrare «l'arsenale» delle scritture «più recondite» dell'autore, parlando a suo nome di ciò «ch'ei tace per modestia» e sottraendogli «varie lettere di personaggi grandi» per rendere pubblica l'ammirazione nei confronti del *Cane di Diogene*. Pare di capire che il Frugoni voglia restare l'autore «ufficioso», la faccia dissimulata dalla «ritiratezza astrusa» della cella monastica, la voce che si attarda a descrivere la «scongegnata» e «bituminosa» apparenza delle cose; mentre l'«indivisibil amico» Peregrino diviene l'interprete ufficiale e impaziente del «consiglio dell'autore», quando ad esempio trascrive alcuni dei «componimenti vezzosissimi» in prosa e in verso, accelerando i tempi di pubblicazione di un'intera raccolta di lodi all'opera «maestosa»⁵. Pure nei confronti del lettore, Frugoni e il

⁵ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., p. 853 dell'ultimo tomo: tra le *Opere dell'autore pronte alcune a fatto, altre quasi alla stampa* viene annunciata la seguente silloge: «*Le penne generose*, divise in cinque voli o sia volumi, cioè lettere diverse, bellissime in ogni genere, con gli elogi sontuosi a suggest'insigni, scrittori di esse, distribuiti con ordine alfabetico, pubblicate da Innocenzo Peregrino». Per ciò che concerne le prefazioni, esse sono ordinate come segue (tra parentesi riportiamo il numero delle pagine qui citate). L'autore parla in prima persona nelle seguenti sedi del primo tomo: dedica «a chi vuol leggere», *Prenozioni prelusive* (p. 18), *Idea di quest'opera* (p. 38), *Motivo, impulso ed economia di quest'opera*, *Apologetico dell'autore*, *Protesta dell'autore*, *Complimento dell'autor ufficioso a chiunque legga benevolo e antidotal correttivo al maligno che censuri livido* (pp. 225, 232, 235, 241, 243); riferendosi all'autore come a una terza persona, Innocenzo interviene presentando «al pellegrino lettore» l'*Apologetico* (p. 48) e, dopo la *Protesta*, annunciando «a chi va leggendo curioso» (pp. 86, 92, 97) le *Prolusiones allusivae authorum illustrium*, *Il collare prezioso al Cane di Diogene*, *La ghirlanda poetica al Cane di Diogene*. Per le citazioni seguenti si vedano *ibidem*, rispettivamente le pp. 33, 45, 50, 86, 89, 99, 117, 193, 194.

suo *alter ego* si comportano diversamente. Mentre il primo fa appello all'empatia («lascio arguirlo con una discreta illativa alla tua intelligenza arguta», «già sai», «dirai forse», «il desiderio del mio lettore»); il secondo «rimarca» contratti precisi, ricambia gli «encomi» e respinge le censure malevole, lasciando chi è «curioso», «ingenuo» e «discreto» in sospeso con un «a rivederci altrove». Uomo «frettoloso» e di poche parole, il Peregrino apostrofa vivacemente i destinatari («ferma un poco qui l'occhio, amico, tanto ch'io ragioni teco», «voglio bensì ricordarti», «leggilo attento»; «per intelligenza [...] saprai», «accetta or tu», «vivi sano [...] che così non potrai temere del cane di Diogene il morso») con il distacco ironico di chi sta dalla parte del destinatario e ne rappresenta la maschera in azione.

Alle *facies* delle prefazioni, l'una contemplativa e l'altra attiva, si aggiungono le voci del racconto: il cane Saetta è il narratore che affida la propria storia a Iperione, presente nel Tribunale della Critica nelle vesti di «professor non meno delle lettere buone che delle belle», e di filosofo capace di trattare «quistioni sottili con chiarezza limpida e senza circolazione erronea». La situazione è tuttavia più complessa: Saetta riferisce quei racconti che molteplici narratori – tra cui l'Attico e lo Spartano – si scambiano l'un l'altro, vi aggiunge commenti e digressioni, e non dimentica i dialoghi nei quali è stato interlocutore, o per meglio dire le risposte di coloro che hanno saputo interpretare il linguaggio dei «latrati» (Diogene e Mercurio, ad esempio). Allorché dunque l'animale filosofo «detta» con la «memoria» fornitagli dalla Critica ciò che è accaduto durante il viaggio, Iperione mette subito «mano all'opra», dando parola a una voce che è quella della «coscienza che latra e rimorde» affinché le cose vengano «corrette» veramente e gli uomini «istruiti»: e il tono del discorso dovrà essere parenetico, satirico e, uditi i fatti, pure avventuroso. Come si è già detto nel capitolo primo, il compito del narratorio, autore delegato dalla Critica alla stesura materiale del racconto e insieme elogiato da Diogene per il «disegno di magnificenza ingegnosa e di architettura ingegnera», non è

pertanto semplice⁶. E poiché queste sono le sole informazioni circa la costruzione dell'opera, risulta chiara la genesi polifonica e dialogica del romanzo secentesco, che secondo Diogene deve garantire alla parola una solidità maggiore di quella delle pietre: «il tempo edace rode i marmi col dente d'acciaio, stritola i bronzi con la ruota di macigno, ma non ha imperio sopra le fatiche d'un letterato architetto che fabbrica all'immortalità della fama». Tutto sta allora nella funzione duplice del romanziere, architetto di «una scuola civile, moral e politica perché insegna ed insegna a vivere politicamente, moralmente e civilmente bene» e insieme direttore delle voci corali, proprio al modo del Peregrino, interprete fedele di Pelina e Aurelia Spinola.

Non è certo possibile – riflette lo Spartano nella biblioteca dell'Attico – che il romanzo nasca perfetto come se fosse dipinto, dal momento che esso non è fatto di sola bella apparenza (al modo delle «scene dei comici, che nel di fuori professano un maestoso apparato e nell'interno chiudono un disordinato scombuglio»), ma vive delle continue mediazioni tra il teatro della finzione e la realtà della vita. Bisogna dunque prestare attenzione alla «peripezia», al «transito da una cosa in un'altra, a segno che 'l lector abbia un ponte saldo in un punto fermo e senza vedersi trasportato si trovi giunto da un estremo all'altro». Si è già parlato, nel capitolo terzo, del nesso tra peripezia e metafora; si può aggiungere che, a proposito della *Vergine Parigina*, il Frugoni precisa che «il groppo» è «ben sciolto, come ingegnosamente ravviluppato» e che «le peripezie si aggirano tutte sul perno del verisimile, onde si rendono credibili, come fosser vere, che perciò han tanto vigore di

⁶ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 353, 519; XII, pp. 594, 847; *Presezioni prelusive*, *ibidem*, p. 23, e per ciò che segue *ibidem*, XII, p. 467; *Apologetico dell'autore*, *ibidem*, p. 56. Sulla dialogicità romanzesca è d'obbligo il riferimento a M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., da leggere oggi anche alla luce della monografia di K. Clark e M. Holquist, *Michail Bachtin*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1991 (in particolare le pp. 99-134 sull'«architettura della responsabilità»).

rapir la curiosità di saperne il fine, di muover gli affetti a commiserarne gli accidenti». Non tutti però hanno compreso la poetica del *docere* e del *movere* sottintesa ai «fioriti» che «ghirlandano» il discorso, e «la profondità d'una sostanziosa e perciò massiccia eloquenza» dietro le «apparenze dell'eleganza inorpellata»⁷. Così, nell'*Eroina intrepida*, l'autore ha esonerato il lettore da ogni esperienza in proprio con una chiosa che riduce le possibilità di equivoco: «Io non vorrei che alcuno si pigliasse tanto fastidio di voler farmi dire nelle mie opere ciò che mai non passò per lo mio pensiero». Nei *Ritratti critici* e nell'*Epulone* poi, al fine di evitare qualsiasi fraintendimento circa imprese tanto ignobili da non sembrare vere, il Frugoni ha fornito una sorta di guida al testo, esaminando per *amplificatio* quasi ogni parola. Quanto al *Cane di Diogene*, la soluzione è ancora diversa, poiché laconiche «illazioni» e «congetture» sono iniziative semantiche dell'autore, che accompagna il lettore dentro lo spazio dei vivagni, ove un dialogo è consentito secondo le modalità previste a volta a volta dalle postille⁸.

Ma chi si fa carico di regolare allontanamenti e ritorni, facendo sentire la propria parola insieme all'altrui e commentando *fuori campo* ciò che avviene sul palcoscenico del romanzo? Sappiamo ufficiosamente che questo interlocuto-

⁷ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IV, pp. 52-55; X, pp. 288-289. Nei *Ritratti critici*, cit., III, pp. 674, 694, dove Innocenzo Peregrino «fa i convenevoli con chi esce da questi appartamenti», si legge che «il livor atro dell'invidia» avrebbe «indovutamente colorito» la *Vergine parigina* «non avendo egli [N.d.R. l'autore] mai né men sognato di scrivere ciò che riputarsi debbe per sogno dell'interpretazione»; viene inoltre annunciato *Il Don Chisciotte de' romanzi*, «opera facetissima» in cui l'autore si sarebbe fatto «trastullo di molti romanzieri moderni». A proposito delle riserve del Frugoni sul genere cfr. *supra*, n. 20 del capitolo I.

⁸ F.F. Frugoni, *Protesta triplice dell'autore*, in *L'eroina intrepida*, cit.; Id., *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 240. Ricordiamo che, nei *Ritratti critici*, ogni «ritratto» in versi è seguito dal «contorno critico», e che le battute dell'*Epulone* vengono riprese nei «riflessi arguti» e nei «moralizzamenti critici». Sull'importanza dei contratti autore/lettore stipulati «sulla frangia del testo stampato» riflette Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1986, p. 49.

re attento e penetrante è lo stesso Frugoni in quell'inverno del 1678, ma ci rendiamo spesso conto che lo straniamento non corrisponde a un solo punto di vista. E allora la chiossa sembra essere l'elemento generazionale della plurivocità, della moltiplicazione delle intenzioni tra autore, narratori e personaggi, che per Bachtin caratterizza il romanzo rispetto agli altri generi letterari. Nel caso delle autocitazioni, ad esempio, per una forma di «modestia» che sconsiglia di postillare se stesso, sembrerebbe bene attribuire la scelta dei passi al Peregrino, il narratore dell'*Eroina intrepida* e al tempo stesso colui che nei *Ritratti critici* svolge il ruolo di fittizio recensore del Frugoni, non solo perché capita di leggere «Qui l'autore vuol alludere (stimo) alla sua impareggiabile Parigina», ma anche per quella funzione conativa che egli svolge sempre volentieri: «Vedi l'autor nel ritratto curiosissimo dell'astrologo», «Vedi questa gentilissima istorietta nel ritratto critico dell'autore del lascivo, ma non così come qui espressa»⁹. E senza dubbio Innocenzo è un esegeta scrupoloso che, dopo essersi esercitato sui «Sacri padri» e sugli «scrittori classici antichi e moderni», si «cimenta» con un autore che egli ritiene altrettanto «profittevole all'universo con la moral disciplina che insegna»: già nei *Ritratti critici*, il Peregrino aveva illustrato opere e progetti dell'amico, «ingegnere» di «fabbriche» (in quel caso «appartamenti»), tanto funzionali quanto articolate; nel *Cane* poi, evocando Cassiodoro «giudice» di San Girolamo e Lipsio «critico» di Seneca, egli si presenta come interprete qualificato del pensiero «sostanzioso» e «profondo» del Frugoni. Ma, diversamente dai suoi modelli esegetici, il postillatore procede poi all'insegna della *brevitas*: riduce i propri interventi a «aforismi» e costringe se stesso all'anonimato.

In quanto risposte epigrammatiche del lettore implicito alle ambiguità del testo, le postille del *Cane* non hanno

⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., IV, p. 53; VI, p. 251; XI, p. 107. Per le citazioni successive cfr. Id., *Innocenzo Peregrino a chi va leggendo curioso*, *ibidem*, pp. 86-92 e Id., *Ritratti critici*, cit., III, p. 661.

dunque molto che fare con i modelli di commento agli autori antichi che il Frugoni ha sottomano, ad esempio con le *Quaestionum petronianum* [...] *resolutiones* del Lotichius e con il *Satyricon in capita dissectum* di Teodoro di Juges; né mostrano troppe affinità con il «comicosatirico» poema del Tassoni – quello, s'intende, del 1630 accompagnato dalle «dichiarazioni di Gaspare Salviani», portavoce di ragioni metalinguistiche e metadiegetiche. Rispetto all'«ingegno così feroce come novatore» dell'autore della *Secchia*, il Frugoni opera infatti una duplice *detractio*. Da un lato trasforma il personaggio metanarrativo in vera e propria vocalità romanzesca (a differenza del Salviani, uno scrittore che intrattenne relazioni amicali e letterarie con il Tassoni, il quale se ne avvale poi come una sorta di controfigura)¹⁰; dall'altro, e qui basta pensare ai chiosatori di Petronio, non trascrive in termini chiari e intelligibili il codice narrativo, anzi non dice nulla di nuovo rispetto al testo, ma ne fornisce la traduzione epigrafica e iconologica, valendosi dei suggerimenti dell'amico Emanuele Tesauro circa lo stile «lapidario», prodotto di un'«argutezza» incisa con «caratteri eterni negli elogi, epitaffi, dedicazioni, epigrammi, titoli, motti brevi ed in ogni sorte d'inscrizioni»¹¹.

Nel *Trattato delle iscrizioni argute*, l'autore del *Cannocchiale* stabiliva infatti un'analogia tra l'«epigrafe» «da intagliare in un marmo», l'«epigramma», e l'«elogio» «concettoso» e «laconico», modellato su Tacito. Perito nel «fabbricare iscrizioni» per le occasioni celebrative presso la

¹⁰ Per i commentatori di Petronio cfr. A. Sana, *La libreria del Frugoni*, cit., pp. 138-141; sulle questioni riguardanti le «Dichiarazioni di Gaspare Salviani» cfr. P. Puliatti, *Nota ai testi, II: Problemi attribuzionistici*, in A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, Modena, Panini, 1989, pp. 1010-1012; O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita»*, in *Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basilea, Birkhäuser, 1992, pp. 373-407. Le citazioni frugoniane si leggono nel *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 238, 240, e *ibidem*, III, p. 62.

¹¹ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 8.

corte sabauda, il Tesauro conosceva bene le qualità letterarie richieste a chi si occupa di rifinire verbalmente una pietra o altro materiale, ligneo o telato, usato durante le feste: anzitutto la concisione (e perciò viene preferito il latino), e poi la prosasticità quasi «popolare» dei versi. Si tratta insomma di approntare «un componimento mezzano tra 'l poetico e l'oratorio» che incanti ma faccia anche «riflettere» e venire a capo della complessità dell'esperienza; esso va inoltre «troncato e annodato» secondo quanto richiede il supporto monumentale o testuale, se è il caso dell'epigramma. L'effetto appare davvero «mirabile»: la cosa iscritta si anima di una «sostanza» generale, pare evocare «storie [...] lontane», mentre nell'iscrizione «ogni periodo forma un tema diverso che somministra nuovi e grandi concetti» tanto che «ogni parola richiederebbe un commento». La scrittura lapidaria contrassegna dunque un concetto tramite un oggetto e, al modo di un'impresa o di un emblema, rappresenta un «pieno» antitetico alla lungaggine «vuota» dello stile oratorio. Nulla impedisce poi che il punto di vista sia quello non dell'elogio ma del biasimo, di un componimento «ridicolo», inciso o stampato per «motteggiare»¹². Non affermava forse l'autorevole e moderato Ciampoli che persino «negli elogi, per farli credere spassionati, s'ha da mescolare un granel di critica mordente»¹³?

¹² *Ibidem*, pp. 392-403. Sulla funzione dell'epigramma nella poetica tesauriana cfr. E. Raimondi, *Dalla metafora alla teoria della cultura*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo e G. Spagnesi, Roma, Ist. Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 19-50. Più in generale sulla *brevitas* cfr. *supra*, n. 28 del capitolo III; e inoltre C. Rosso, *La «maxime». Saggi per una tipologia critica*, Napoli, Esi, 1968; J. Sparrow, *Visible Words*, cit., pp. 101-132; L. van Delft, *Le moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982. Quanto poi all'influenza di Tesauro nell'architettura del Seicento piemontese cfr. A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 147-178.

¹³ F.F. Frugoni, *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 57 e 79 per la citazione seguente. Le opere frugoniane cui si fa poi riferimento sono Id., *Accademia della Fama*, cit.; il sonetto *Gli astri che son di vita immortal segno* nella silloge intitolata *Apantismatologia, ovvero raccoglimento poetico de' più fioriti ingegni nella solenne coronazione in filosofia*

Di continuo il Frugoni sperimenta la naturale duplicità del genere epidittico, convinto che lodare «la virtù a gonfie vele» significhi «investire la perfidia con tutta lena». Dopo l'impresa «museale» dell'*Accademia della Fama*, partecipa da un lato all'*Apantismatologia*, una raccolta di componimenti «per la laurea dottorale» di un giovane di «chiaro ingegno» (tale Angelo Summachi), e alla *Miscellanea poetica degli Accademici Concordi di Ravenna*, con tre sonetti (a Maria Maddalena de' Pazzi, a Santa Teresa e agli Accademici); mentre dall'altro, verseggia in tono satirico nei *Ritratti critici* e nel *Cane*. E quando, per le postille, deve restringere la sua vena encomiastica, gli basta consultare le collaudate *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt* del Tesauro, o le opere di alcuni gesuiti particolarmente attenti alla parola visiva: tra gli altri Luigi Giuglaris e Giovanni Andrea Alberti, accoppiati infatti nel Tribunale della Critica per la «argutezza elogiaca» e per quella «facondia erudita» che nell'uno è più «impetuosa», nell'altro «austera». Se intende poi incidere sulle soglie del *Cane* elogi per principi o persone altolocate, dispone delle «sagge fatiche di Monsignor Maraviglia» che, oltre a occuparsi degli «errori dei savi», ha tessuto un lapidario elogio della casa bavarese¹⁴.

e medicina dell'eccellentissimo Signor Angelo Summachi, Padova, Cadorno, 1668, p. 39 («si allude a tre stelle ed ad una mano con una borsa piena nell'armi gentilizie» del dedicatario); e infine, i tre sonetti che portano i seguenti titoli: *La Santa celibe Maria Maddalena de' Pazzi garraggia con la S. Madre Teresa di Gesù nel desiderio di penare. Competenza amorosa*; *S. Maria Maddalena de' Pazzi canta, vicina alla morte, dopo una lunghissima infermità. Contrappunto*; *A' gli Accademici Concordi dell'inclita città di Ravenna. Ossequio*, nella *Miscellanea poetica degli Accademici Concordi di Ravenna*, Bologna, Benacci, 1687, pp. 137-139. Sulle forme dell'encomio frugoniano ragiona B. Zandrino, *Il chiasmo al potere: L'«Accademia della Fama» di Francesco Fulvio Frugoni*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II. Atti del convegno nazionale di studi (S.S. Monferrato, 20-22 settembre 1985)*, a cura di G. Ioli, Alessandria, Cassa di Risparmio, 1987, pp. 83-102.

¹⁴ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 422, 590, 414. I riferimenti vanno a E. Tesauro, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt*, Romae, sump-tibus Diversini et Cesaretti, 1667, ove oltre alle illustri raccolte dei *Caesares* e dei *Patriarchae*, si trovano epigrafi funebri, natalizie, sacre, morali

Per quanto concerne invece l'iscrizione satirica, il Frugoni conosce bene le *Apologie* del Tesauo, in particolare la *Vergine trionfante e il capricorno scornato*, che apre il primo volume. Qui l'autore deve difendere dagli attacchi del gesuita Pierre Monod (lo storiografo ufficiale della corte sabauda e autore di un «ragguaglio» intitolato *Il Capricorno o sia l'oroscopo di Augusto*) la propria erudizione antiquaria come diritto a leggere le fonti classiche secondo le esigenze moderne: per il Tesauo l'imperatore Augusto sarebbe nato nel segno della Vergine, proprio come il primogenito di Vittorio Amedeo I, «piccolo Augusto» sabauda. Se poi l'autore del «capricorno» di cui sopra non è d'accordo, se l'iscrizione «zodiacale» ideata dal Tesauo per il «fregio» della «stanza» dell'infante non lo convince, ecco alcune epigrafi di «scorno» dedicate al suo volumetto, «più chimerico che reale, più capriccioso che ragionevole»: «Se il capricorno fu il grande padre de' cornuti satiri, altro nome non si convenia ad una satira capronaggine; se quel celeste segno è violento premonitore delle marine procelle, questo v'ha concitata una furibonda tempesta di pubblico sdegno». Ma la giusta, ridicola fine del «capricorno» non deve restare un caso isolato, perché «se alcuno è trafitto con libri e penne, chi può vietargli di schermirsi con l'istesse armi? E qual diritto sarebbe lasciar l'armi a chi offende e disarmare chi si difende?»¹⁵. Così, tra metafore e ipotiposi

e ornamentali con esplicito rimando ai supporti architettonici; L. Giuglaris, *Elogiorum pars secunda, humana continens genethliaca, funebria, eucharistica panegyrica, dedicationes, inscriptiones*, Bononiae, ex typographia Longi, 1678, in particolare le pp. 228-256; G.A. Alberti, *Vitae ac Elogia XII patrum*, Taurini, apud Tismam et Zavattam, 1638, in cui ogni elogio è tradotto in epitaffio; G.M. Maraviglia, *Vaticinia gloriae Bavarice*, Venetiis, apud Valvasensem, 1663.

¹⁵ Cfr. E. Tesauo, *La vergine trionfante e il capricorno scornato. Apologia del conte D. Emanuele Tesauo in difesa di una sua iscrizione contra un libello intitolato Il capricorno*, Ivrea, S. Francesco, 1642, pp. 5, 61. L'opera è divisa in due trattati: nel primo l'autore presenta la tesi zodiacale che riguarda Francesco Giacinto, nato sotto il segno della vergine nel 1635; nel secondo, di tono satirico, commenta attentamente il libello anonimo, dal titolo eloquente «si come appunto natura è di quel-

il Tesauo offre una sorta di teoria della scherma letteraria, di cui Frugoni si avvarrà per i propri duelli lapidari.

Fin dall'epitesto, l'autore del *Cane* presenta infatti il paratesto come risposta all'invidia di un «maligno e ignorante postillatore» che avrebbe aggredito l'opera con sette annotazioni «indiscrete e livorose». Nel ruolo indegno di libellista, il «censor ignoto» partecipa all'officina del racconto sia in sede di prefazione, sia nel corso del XII racconto, dove cinque delle sue «fievoli e goffe» iscrizioni satiriche vengono commentate da Diogene¹⁶. Stante la lenta genesi del *Cane* e la sua circolazione parziale prima del compimento, non stupisce il fatto che l'attacco abbia colpito l'autore mentre era ancora al lavoro. Importa piuttosto sottolineare la capacità inclusiva del romanzo satirico che da una parte riunisce i componimenti di lode (nel *Collare prezioso* e nella *Ghirlanda poetica*), mentre dall'altra si preoccupa di replicare la parola estranea, in primo luogo nel *Complimento dell'autor [...] e correttivo al maligno che censura livido*, uno dei testi che precedono l'opera. Si tratta di due argomenti che Diogene non avrebbe potuto ribattere in quanto «anacronistici»: l'uno riguarda la «confessione sacramentale», a parere del «rimproverator occulto» criticata allusivamente dal filosofo cinico durante la visita ai sudici bagni di Corinto; l'altro concerne i numerosi incontri tra

la costellazione» risultare «violenta e maligna»; verrà poi inclusa in *Apologie in difesa de' libri*, Torino, Zavatta, 1673, I, p. 3 (da cui si è tratta l'ultima citazione). Il Frugoni rammenta l'«opera del Tesauo sopra l'oroscopo d'Augusto» in una postilla del *Cane*, cit., XI, p. 6, mentre nel testo Mercurio afferma che «una sola volta il capricorno fu scornato dalla vergine trionfante, per virtù del Tesauo». Sulla *Vergine trionfante* si veda M.L. Doglio, *Dalla metafora alla storia. «Apologie» e postille inedite di Emanuele Tesauo*, in «Studi secenteschi», XXXI, 1990, p. 7 (e 3-28).

¹⁶ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 239, 235; *ibidem*, XII, pp. 585-596. Per ciò che riguarda la satira nel romanzo risultano utili M. Seidel, *Satiric Inheritance. Rabelais to Sterne*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 60-94, *The Revisionary Inheritance: Rabelais and Cervantes*; G. Tytler, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

personaggi del passato e «taluno de' nostri tempi». Per smentire entrambi i capi di imputazione, il Frugoni chiama a testimoniare in suo favore Gregorio Magno – «Aethiops in balneum niger intrat, niger egreditur; balneator nummos accipit; ita concionator (diciam anche con equipollenza *confessor*, e tanto più anzi quello che *nummos accipit*) si nihil profecerit» – e poi Virgilio, Tassoni, Barclay, con i quali si autoassolve concludendo che nelle opere di «critica» gli «anacronismi» sono più che permessi¹⁷. Non per caso nella dedica al «giudizioso lettore» della traduzione italiana dell'*Argenis*, il Pona lodava l'invenzione cronotopica del Barclay, il suo «scrivere cose presenti come passate da secoli», al modo stesso in cui Petronio «sotto nomi supposti infamò l'infame Nerone». Certo, non sembra poi facile «penetrare» i «misteri» della scrittura satirica, anche perché non sempre è sufficiente la lettura delle *Historiae sui temporis* di J.A. de Thou, il testo storico su cui è stata esemplata l'*Argenis*¹⁸. Ma attraverso il discorso delle prefazioni e quello dell'apparato delle note, il Frugoni propone un sistema di orientamento che restringe il significato dell'opera: nel caso del bagno di Corinto, ad esempio, il passo di Diogene Laerzio da cui è tratto l'episodio («hic, qui lavantur, ubi lavantur?») non permette alcun riferimento ai riti cristiani; semmai, attraverso Gregorio, il lettore può pensare alla pratica ebraica della lustrazione; e poi, «moralizzando opportunamente» con l'aiuto delle postille, alla «consuetudine» di chi «rad-

¹⁷ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 236-238: «Virgilio nel suo maestosissimo poema introdusse insieme Didone con Enea, e pure furono distanti a più di due secoli. Fe' il Tassoni comparire nel suo eroicomico (per non appellarlo comicosatirico) diversi personaggi alla svellata, motteggiandoli con acume salso, eziandio viventi; e pur la guerra per la secchia rapita molte centinaia d'anni prim'accadette. Il Barclajo, nella sua aurea Argenide, inserì vari soggetti cospicui, ancorché mascherati dall'anagramma, che vivean a' tempi suoi; e pur *nondum orbis adoraverat Romam*, quand'ei descrive quella sua ideale, più politica che romanziera, istoria. Somiglievole stile tennero molti altri classici autori ch'io trasandar voglio per non allungar l'induzione».

¹⁸ Cfr. G. Barclajo, *L'Argenide tradotta da F. Pona*, Venezia, Banca, 1669, p. 9.

doppia il peccato anche allor che se 'l mette a confessare» perché sceglie «un giudice delle coscienze» indegno, compiacente e avido, il quale «le allorda più che non le lava»¹⁹. Così il Frugoni ottiene un duplice effetto di *confirmatio* perché, facendo risuonare la voce di altri dentro la propria, egli la rischiera e la rafforza. All'intenzione antagonista del commentatore, l'autore del *Cane* risponde flettendo le parole di Diogene Laerzio e Gregorio Magno alla propria intenzione, ed è inevitabile, in ciò che è detto al limitare del testo, udire quella plurivocità romanzesca che, per essere davvero tale, dovrebbe risultare compiutamente interiorizzata dal narratore, e che qui viene invece proiettata in un paratesto fatto di parole amiche. Non esiste una vera dialogicità, anche se proprio la voce ostile del postillatore determina l'autoesegesi: il commento appare allora come una forma, tutta secentesca, di romanzizzazione.

A ben vedere, nel corso dei dodici racconti, è abbastanza raro un paritetico confronto tra punti di vista divergenti. Persino Diogene non ce la fa a sostenere lo sguardo straniato di Saetta: appare nel primo racconto e poi latita sino all'ultimo (cfr. cap. I), dove però impegna tutte le forze, soprattutto quando trova affisse alla botte le «cedolette maligne» in forma di epigrafi. Con una «disinvoltura» fatta anche di «acrimonia piacevole», che ormai gli appartiene, decide di commentarle pubblicamente dinanzi ai cittadini di Corinto in modo che il biasimo ricevuto divenga occasione di una disputa giudiziaria, cui partecipano il filosofo cinico, le voci lapidarie che provengono dai vivagni del testo e naturalmente le «postillucce» dell'anonimo aggressore, in difetto «d'ortografia» e esperto «solo di graffia» («Un che d'ortografia non sa né men, ma solo di graffia, lacerar

¹⁹ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., pp. 236-237; *ibidem*, XII, pp. 402-405. Sul rapporto tra dialogicità romanzesca e intertestualità si vedano C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-90 anche per la bibliografia; G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 164-175.

non può già del mio molosso il pelo irsuto e duro, col suo pettine oscuro»). Al coro delle voci va infine aggiunto il Tesauro, dal quale il Frugoni ha appreso le figure retoriche caratteristiche dell'iscrizione metaforica. Eccole infatti scrupolosamente applicate nelle cinque epigrafi e riprese nei commenti testuali e paratestuali che, come si è detto, stanno nel XII racconto²⁰.

a) «Il critico è filosofo sciapito e il cane è irraggionevole». Se Tesauro raccomanda attenzione nell'uso degli «epiteti», Diogene non è da meno. Dapprima analizza il *solecismo* (la «congeminazione» della *g-* di «irraggionevole» con significato grafico-iconico, «per porre anco qui la sua lettera propria che a raffio si forma»), poi sviluppa l'*allusione* all'«acrimonia dell'ingegno» («sciapito») nella «lezioncina salsa intorno al sale» che, a sua volta, veicola le *metafore* del «lupo» e del «corpo carognito». In quanto emblemi dell'aggressore, le icone satiriche necessitano di un motto che le renda immediatamente evidenti e memorabili, e a ciò sovengono due postille tratte dall'*Archiloco*, una delle opere progettate secondo la logica dell'*ipotiposi*: «il famelico lupo non sa di qual sapore sia la carne se vien che la divore», «una carogna immonda, se di sal è coperta, più di fetor abbonda». Attraverso progressive anafore (lupo, ragionevolezza, graffio), Diogene difende poi Saetta perseguitando i «lupaccioni voraci», animali «irraggionevoli», «che laceran gli ovili e graffiano i prossimi». Ancora una volta l'*Archiloco* insiste sull'*ipotiposi* in forma lapidaria: «A lacerar l'ovile s'intrude il lupo sotto pelle ovina, e con zanna ferina le pecorelle spoglia e sbrana e sperde, tanto vorace quanto più vile».

b) «Diogene è ignorante, non corregge, ma ingiuria». All'*antitesi* Diogene risponde in due modi, ritorcendo la seconda parte dell'imputazione sull'avversario e, al tempo stesso, muovendo delle eccezioni circa il nesso tra «igno-

²⁰ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 585-596 anche per le citazioni seguenti; E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 398 (e 395-403).

ranza» e «contumelia». Poiché «la prima provien dall'insipienza e la seconda è originata dal disprezzo», la formula dell'accusa è scorretta e un'*antitesi* concettuale vizia il sillogismo; d'altro canto il postillatore si rivela un «loico capocchione», ovvero – secondo quanto chiarisce l'*Archiloco* in uno dei pochi casi di intervento sobriamente esplicativo – «argomenta in barocco senza conchiusione».

c) «Empio coraggio goder d'offendere chi non ti dà noia». In questo caso prevale l'*allusione*, che sappiamo caratterizzare la satira, almeno quella impersonale praticata da Diogene (cfr. cap. I). Così il filosofo può dare una lezione morale al calunniatore, sottintendendo una dichiarazione di poetica: «egli si chiama da me offeso, e non so chi sia, convien dunque supporre che nelle mie generali riprensioni egli sia specificamente compreso. Non son perciò io che l'offenda col detestarlo in confuso, ma egli bensì offende se medesimo col vivere criminoso». Di nuovo l'*Archiloco* si fonda sull'*ipotiposi*: «il cinico latrato, il morso di Diogene dentato è contro il vizio espresso, e 'l criminoso più morde se stesso».

d) «Gran vantador di me stesso». All'accusa di autostima *iperbolica*, Diogene risponde specificando con le proprie tristi vicende quel luogo comune aristotelico in base al quale è lecito «lodar se medesimo a tempo e a luogo»; i concittadini lo hanno scacciato dalla città d'origine, ma egli ha continuato a onorarla, amplificandone la fama attraverso i viaggi: «il gloriar[si] d'aver onorata» la patria non è dunque «millanteria». Nelle parole del Sinopeo non risuona solo la voce dell'esule genovese, ma quella della memoria storica rievocata dall'*Archiloco* con un'immagine grandiosa e commossa: «pregiasi con ragione il magno Scipione d'aver l'Africa doma, e col suo braccio invitto dilatato il dominio incircoscritto a la sua benché ingrata patria Roma»²¹.

²¹ A proposito del *topos* aristotelico, Innocenzo Peregrino ricorda «a chi va leggendo curioso» (cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., p. 92 del I tomo) che l'autore avrebbe potuto «esalar più alla libera le sue lodi, le

e) «Tu mi fai sovvenire quei letteratucci che apron un butteghino di roba putrida e rifiutata, cioè che compongono un miscuglio d'inezie e di ciuffole, stimandosi d'esser in credito di letteratacci; ma la mercatanza che smaltiscono li svergogna, poiché chi l'assaggia a pena, la rifiuta a pieno». Qui le cose si complicano non poco, perché il «birbante» ha trascritto parodisticamente le parole dette da Diogene dinanzi a un «pizzicaiuolo mendico» qualche giorno addietro, e ha poi aggiunto a «margine» un'«altra postilla» («Tal è a punto il Can di Diogene») volendo «alludere alla storia» di Saetta che «verrà scritta» e «pubblicata da Iperione». Ora, oltre a notare un secondo solecismo con valore grafico-caratterologico («debbesi scriver appunto e non a punto, ma se converte l'idiota la *u* in un' *o* dimostra benissimo che sia tondo, ancorché professi d'esser quadro»), Diogene non può certo diffondersi in commenti, sia perché egli conosce solo il progetto dell'opera, sia perché, modestamente, ne è il «soggetto». Così, mentre egli ricorda il successo «per tutto l'Oriente» dei suoi scritti (ma il calunniatore allude al *Cane*, che non sarà cosa sua) e Iperione interviene brevemente a ricordare la triste condizione dei poeti, qualcuno toglie tutti dall'imbarazzo trovando «negli Sfoghi» – un *ghost text* dell'«autore», da cui vengono tratte numerose chiose di tipo metadiegetico – una *metafora di proporzione* che riprende il tema architettonico-mercantile delle parole riportate dall'accusa, definendone struttura e funzione: «Se la botte è bottega al Sinopeo, il suo cane può dirsi esserne insegna; e quei vi vende droghe e gemme e sali, non già robe che sien putride e frali». L'opera del Frugoni sembra dunque una fabbrica, di cui il cane è l'impresa apposta su una facciata aperta allo scambio di derrate utili e autentiche²².

quali son lecite (secondo il filosofo di Stagira) qualunque volta si veda offuscar tal uno e deprimer a torto; e perciò son più tosto arme di difesa che di vanità».

²² *Ibidem*, XII, pp. 594 («Vedi sopra alcune pagine addietro»), 414-415: Diogene è nella «bottega» di un pizzicaiuolo che «ripulavasi

Se gli ascoltatori «applaudono» il discorso di Diogene, certo affascinati dall'*amplificatio* generosa delle «cedolette maligne», i lettori che si raffrontano a testo e postille, affisse alla botte o ai vivagni stessi dell'opera frugoniana, restano un poco confusi dal gioco delle voci riportate. Chi ha letto il *Cannocchiale* riesce però a individuare nel «rimbalzo» delle parole un metodo di lavoro: Diogene ha costruito un «periodo oratorio» sopra un fondamento «lapidario», mentre il postillatore del *Cane* ha abbreviato la «ritondità» dello stile del filosofo nel «laconismo» dell'iscrizione; inoltre, il primo ha trasformato le note «ridicole» in un «encornio» di se stesso, del quale il secondo ha fornito il registro «arguto», riprendendo le parole che rimandano anaforicamente alla caricatura, al senso aggressivo della smorfia²³. Alla fine il confronto avviene tra epigrafi – le cedolette «fragili» del calunniatore e le «targhe succinte» predisposte «per rintuzzarle» –, e poiché molte tra queste figurerebbero nell'*Archiloco*, vale la pena ricordare che per il Frugoni tale nome evoca sempre una situazione in cui bisogna risar-

alla prosopopea sostenuta [...] dovizioso più che quei di Rialto o della Rotonda [...] Mi fai ricordare (gli disse il Cinico, in passar di scorcio) que' letteratelli ch'aprono un butteghino di roba rancida e stantia, onde patisce perché putisce da chi s'accosta a fiutarla il rifiuto. So bene che tal barbassoro, impertinente così come ignorante, ha temerario detto e affissolo al mio doglio che questo sia simile a cotesta botteghella, ma lascio giudicar a chi ha naso aguto se la mia mercanzia puzzi e resti negletta, perocch'ella è tutta di sale aspersa e vien a folla, dalla curiosità non solo, ma dalla sapienza ricercata ed in pregio tenuta»; una postilla anonima precisa: «Difesa succinta di Diogene e del suo cane, fatta al rimbalzo».

²³ E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 391-393, sulle «inscrizioni ridicole» e la trascrizione «lapidaria» di un periodo ciceroniano; per ciò che segue cfr. F.F. Frugoni, *Apologetico dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 49; *Protesta dell'autore*, *ibidem*, p. 81. Per quanto riguarda il rapporto tra caricatura e aggressività, oltre al fondamentale E. Kris, *Psicologia della caricatura*, in *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1988, pp. 169-184, si vedano R. Paulson, *The Fictions of Satire*, Baltimore, J. Hopkins Press, 1967, pp. 3-73; A.B. Kernan, *Aggression and Satire: Art considered as a Form of Biological Adaptation*, in *Literary Theory and Structure. Essays in Honor of W.K. Wimsatt*, a cura di F. Brady, J. Palmer e M. Price, New Haven, Yale University Press, 1973, pp. 115-129.

ciare un'offesa o riequilibrare un'identità violata. A prima vista sembra che la figura di Archiloco sia solo una «targa» affibbiata ingiustamente, come nel caso del Lipsio che «Giusto non men allo scrivere che al nome, così pure nell'intenzione come nell'animo [...] fu infestato dai malevoli che 'l diffamarono per un Archiloco, quando venerar 'l doveano come un Demostene, perocché non armò le sue dottrine umane sol che di verità contro alla nequizia»; ma vedremo altrove che le cose non sono così chiare. Per ora resta il fatto che la citazione dei materiali satirici dell'*Archiloco* e degli *Sfoghi* serve, insieme al montaggio delle voci romanzesche, alla *dispositio* dei contenuti dialogici e al rafforzamento dei confini entro cui agisce l'*ethos* fisiognomico del Frugoni.

2. Il fondaco della memoria

L'onore del Frugoni è ferito soprattutto dall'accusa di essere un «pizzicaiuolo», cioè un venditore di roba vecchia e riciclata. Più volte egli ritorna su questo argomento, rivendicando la propria originalità: «cosa non v'ha che non sia del mio fondaco», afferma orgogliosamente, avendo riscontrato il fatto che «molti e molti libri [...] son botteghe di rigattieri o di ciabattini», dove non si trova «altro che roba usata»²⁴. È qui in gioco la questione del plagio – affrontata in quegli anni da numerosi «uomini di lettere», tra

²⁴ F.F. Frugoni, *Apologetico*, in *Cane*, cit., pp. 63-64. I riferimenti seguenti vanno a D. Bartoli, *Dell'uomo di lettere difeso e emendato*, cit., II, pp. 100 e 95-127: il «ladroneccio» letterario sarebbe compiuto da «quei che alle fatiche altrui non aggiungono altro che il proprio nome; uomini di poca faccia che non avendo in un libro altro che la prima facciata [...] tutto il rimanente appropriano a sé, appunto come se impadronirsi d'un libro fosse dedicare un tempio a un dio di cui basta scrivervi su la facciata il nome»; G.M. Maraviglia, *Errori de' savi*, cit., pp. 314-324: «v'è modo di far divenir proprie anche le cose altrui [...] quando l'applicazione della cosa usata da altri, nel proprio caso mutata, riesce totalmente diversa, essendo ciò più tosto un aggiungere a quel d'altri

cui Bartoli e Maraviglia, per ricordare due nomi noti al Frugoni – rispetto alla quale l'autore del *Cane* prende posizione proprio ai margini del testo, nelle postille: le eterocitazioni mostrano infatti in che modo la parola altrui sia stata interiorizzata (nel caso ad esempio di Diogene Laerzio, il biografo ufficiale del filosofo Diogene), mentre le autocitazioni enfatizzano la singolarità del pensiero frugoniano, presentando frammenti di opere che l'autore si appresta a comporre o ultimare. E a questo punto il fondaco si stratifica, diviene un deposito della memoria cui hanno accesso il Frugoni narratore e il postillatore, responsabile di un dialogo tra i personaggi fittizi, l'autore del passato, quello per così dire del futuro e gli scrittori della sua biblioteca²⁵. Attraverso il connubio di reminiscenza e anticipazione, l'autore sperimenta il «respice finem» e la sua scrittura realizza quell'ideale di «imitazione intrinseca» con cui – si è detto nel capitolo II – ogni parola riproduce il volto unico di chi la pronuncia.

Fa poi poca differenza che le sentenze affisse ai margini del testo appartengano all'uno o all'altro, poiché esse

che un levare l'altrui». Al proposito si veda J. Starobinski, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984, p. 146, circa «la compatibilità del prestito con una reale autonomia del discorso, la possibilità di una coesistenza della propria parola con una parola estranea che non vi arrecherebbe alcun pregiudizio». Sulle «difficoltà» della citazione cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979; N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 49-66, che distingue la citazione verbale da quella pittorica e musicale; D. Davidson, *Verità e interpretazione*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 137-153, per ciò che concerne una teoria «raffigurativa» della citazione.

²⁵ Sulla forza persuasiva della mnemotecnica, oltre a F.A. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1972 e W. Tega, *Introduzione a L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno*, Bologna, Il Mulino, 1983, si vedano L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 26-86, e S. Neumeister, *La città come teatro della memoria. Argomenti letterari*, in *La città come destino dell'uomo. Esistenza spazio architettura*, a cura di G. Zarone, Napoli, Esi, 1994, pp. 55-74, nella prospettiva dell'*ut architectura poësis*.

svolgono la primaria funzione di avvicinare il mondo esterno dei lettori a quello frugoniano di Diogene e delle città asiatiche. Con l'esegesi che il postillatore esercita consultando voci altrui, la responsabilità del testo risulta potenziata o attenuata, secondo che il lessema venga approfondito con la *repetitio* o condotto nel circolo di una società dialogica attraverso la *relatio*²⁶. Sembra di capire, ad esempio, che l'esibizione di fonti erudite, spesso di seconda mano, o di testi dal registro colto e aulico voglia aprire il *Cane* a un confronto plurale, cui partecipano tutte le discipline del Tribunale della critica con i loro rappresentanti più accreditati. Rinviando alla completa catalogazione degli autori del Frugoni compiuta da Alberto Sana, preme ora sottolineare il fatto che filosofi e poeti (da Platone a Giusto Lipsio, da Omero a Marino) vengono citati per questioni morali, mentre i compilatori di enciclopedie cinquecentesche (Ravisius Textor e Johann Funger, ma anche Celio Rodigino con i *Lectioinum antiquarum commentariorum libri XVI* e il secentesco Nicolas Caussin del *Polyhistor symbolicus*) sciolgono numerose incertezze circa l'antiquaria, con Plinio, Ovidio e Pausania impegnati nel descrivere i misteri della natura. Il fondaco è qui una consolidata architettura del pensiero, un «luogo comune» in cui il *Cane* fa ingresso con estrema disinvoltura, ravvisandovi sempre quel valore del-

²⁶ Sul ruolo della citazione nella satira (come relativizzazione o parodia, comunque quale contatto dialogico con una parola «abitata») insiste A. Brillì, *Per una semiotica della satira*, in «Lingua e stile», VI, 1971, pp. 11-23; quanto poi alla funzione di «impacamento» risulta illuminante lo studio di O. Marquard, *Apologia del caso*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1991, in particolare le pp. 63-92. Il fatto che le postille vadano orientate *ad intra* (come «interpretatio») o *ad extra* (come «herméneia») si ricava da J. Pépin, *L'herméneutique ancienne. Les mots et les idées*, in «Poétique», VI, 1975, n. 23, pp. 291-300; e si tratta della stessa struttura diadica presente nell'anafora, intesa non tanto dal punto di vista retorico ove la ripetizione implica il potenziamento (cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 143, e B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 201-202), bensì da quello linguistico, su cui cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo*, cit., p. 31, e M.L. Altieri Biagi, *L'avventura della mente*, cit., pp. 82-84. Il riferimento seguente va a A. Sana, *La libreria del Frugoni*, cit., pp. 190-248.

l'utile dulci che esso vuole affermare. E in situazioni di pericolo, quando la diegesi registra una perdita di familiarità tra individui oppressi dalle regole della simulazione e dalle strategie «mondane», il paratesto offre un riparo sicuro attraverso gli *Adagia* di Erasmo e le *Epistolae selectae* del Lipsio o, di rinforzo, la *Bibbia* (*Giobbe* e i *Salmi*) – allegoria dell'angosciante ricerca umana di soccorso e insieme grandiosa sineddoche di «ogni più gagliarda figura», dal momento che, secondo Sforza Pallavicino, i «moderni» vanno «a procacciarsi gli addobbi quasi più in Palestina che in Grecia»²⁷.

Se la *relatio* intertestuale è un modo per orientare il significato del testo entro i confini tradizionali dell'intelligibile, la *repetitio* esalta invece i molti sensi di termini e sintagmi già semanticamente iperbolici. Non per caso il postillatore mette in rilievo quelle figure della satira che divengono i volti anamorfici dell'autore: Plauto, Giovenale e Marziale, Petronio e Luciano, ma anche Politi e Tassoni, Quevedo e Marino, il Barclay dell'*Euformione*, il Gongora delle *Lettrillas burlescas*, e infine epigrammisti quali Pontano, l'Owen («Marzial inglese»), l'amico Perazzo («veneto Marziale») ²⁸; in questi casi la postilla funziona come un'eco

²⁷ Cfr. P. Sforza Pallavicino, *Trattato dello stile*, cit., p. 19. Per l'interpretazione frugoniana dei passi biblici (e di Tertulliano) cfr. C. Reale, *Coordinate del pessimismo frugoniano*, in «Vichiana», IX, 1980, pp. 1-23, la quale sottolinea come spesso il Frugoni citi a memoria. Questa era d'altronde un'abitudine diffusa, di cui è testimone tra gli altri A.G. Brignole Sale nella dedica *Al lettore del Satirico Innocente*, cit.: «Delle erudizioni io il più delle volte non cito i luoghi donde son tratte, perocché mentre nello atto stesso del comporre la reminiscenza mi somministrava fedelmente la cosa, non facea lo stesso nel rammemorarmi l'autore. Questo so io bene, e te ne assicuro, che tutte sono de' più classici scrittori [...] e che sarò pronto a darne conto ogni qualvolta io ne sia richiesto».

²⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, pp. 334-346 su Owen e Perazzo; per le citazioni dal Pérez qui di seguito riportate, tra le molte che affollano il VI racconto, intitolato non per caso *Le corti dell'Asia*, cfr. *ibidem*, VI, pp. 32, 229, 30, 372, 381, 391; si trovano in A. Pérez, *Las obras y relaciones*, Ginevra, De Tournes, 1676, II, pp. 406, 1022, 420, 754. Sul Pérez come modello di scrittura aforistica cfr. G. Ungerer, *Die politi-*

della parola diegetica e proviene da una soglia che, pur lontana (Inghilterra, Fiandre, Spagna), conduce immediatamente dentro al testo. Così, dove il racconto ci persuade dell'ipocrisia delle corti, capita spesso di imbattersi in una nota tratta dagli *Aphorismos* di Antonio Pérez che insiste, rafforza e comprova la sostanza storica di quanto viene detto: «No ay cosa mas incostante de la gracia de los principes», «adulacion, baxésa de quien adula, enganno del adulado», «pennas mas seguras que las cortes de principes», «invidia enemiga del valor», «es enfermedad comun a todas las cortes andar falsos unos con otros». Attraverso il lapidario spagnolo del ministro di Filippo II, l'Asia di Diogene doveva parere sin troppo vera e vicina a quei numerosi lettori che, avendo vissuto le disgrazie dell'eroismo, potevano riconoscere il «livore» del cortigiano dietro la satira «candida» di Saetta e degli altri personaggi. E con la *repetitio* l'autore coinvolge non solo chi si avvicina al testo, ma la sua stessa esperienza, quella per cui scriveva a Carlo Luigi Scappi, in una *langue* rancorosamente pereziana, fatta di paronomasia e antitesi, che «poca è la speranza che si dee fondar nelle corti, che sono sempre più corte ai letterati nel guiderdone e lunghe nelle promesse»²⁹.

A questo punto è chiaro che la *relatio* sottintende l'«erudizione», nel senso di quel robusto inquadramento culturale che Diogene non si stanca di cercare e il postillatore di esibire, mentre la *repetitio* contrassegna l'«esperienza» umana e poetica dell'autore, che riconosce il proprio *ethos* nella satira. In entrambi i casi, le postille manifestano quell'abito all'approfondimento tecnico e teorico che pro-

schen Aphorismen von Antonio Pérez, in *Der Aphorismus*, a cura di G. Neumann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 427-451; G. Cantarutti, *Sull'aforismo*, in «Intersezioni», IV, 1984, n. 1, pp. 181-196; C. Ruozi, *Introduzione. I guerrieri e la prudenza*, in *Scrittori italiani di aforismi. I, I classici*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 227-237.

²⁹ Cfr. D. Conrieri, *Quattro lettere di Francesco Fulvio Frugoni*, cit., p. 17. Per ciò che segue cfr. D. Alighieri, *Vita Nuova*, XXV, 10; F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 246.

prio Dante – per Frugoni autentico «ritratto» di Diogene (cfr. cap. III) – riteneva requisito indispensabile di uno scrittore: «Grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento», affermava l'autore della *Vita Nuova*, non pensando solo a un problema retorico. Da parte sua, Frugoni rende continuamente conto della sua «allegoria» e a tal fine, intorno agli anni '80, sentendosi stanco e «pronto a depositar la [...] sarcina greve nella polvere del sepolcro», scarica ciò che è ancora depositato nel «suo fondaco» e che altrimenti andrebbe perduto. Dopo avere raccolto tutti i materiali (dall'*Innocenza riconosciuta* all'*Epulone*) e tutti i progetti, egli seleziona quegli elementi che possono essere riutilizzati nell'opera «massima», al modo di vere epigrafi poste sull'ultimo edificio di parole. Conviene ora ricordare i criteri di costruzione delle parole emersi nel terzo capitolo, perché essi sembrano più che validi: come infatti non ravvisare nelle autocitazioni la *brevitas* (essendo frammenti di discorso), la *firmatas* (nel senso dell'istanza chiarificatrice) e l'*intensio* (là dove si riferisce «allusivamente» il pensiero dell'autore)? Non esiste pertanto alcuna differenza tra gli *excerpta* tratti dalle opere che oggi leggiamo in versione compiuta e gli «aforismi» prelevati dai testi non portati a termine³⁰. Di

³⁰ Non risulta possibile rintracciare l'intero *corpus* letterario catalogato alla fine del *Cane* (pp. 850-855 dell'ultimo tomo) dal momento che la biblioteca della chiesa di San Francesco di Paola a Venezia – ove il Frugoni soggiorna negli ultimi anni, quelli appunto del *Cane* – è stata liquidata con incuria dopo le soppressioni del periodo napoleonico. P. La Cute, *Le vicende delle biblioteche monastiche veneziane dopo la soppressione napoleonica*, in «Rivista di Venezia», VIII, 1929, n. 10, pp. 1-50, scrive che nel 1806 una parte dei volumi dei Paolotti venne distrutta, un'altra fu ammassata nell'ex monastero di S. Anna a Padova per essere spedita alla Braidense di Milano (ma molti volumi erano ancora accatastati alla rinfusa nel 1862); un'altra ancora confluì nei fondi librari della Marciana. Ad oggi non resta traccia di opere frugoniane né tra le carte d'archivio della Marciana (busta *Biblioteche delle Corporazioni Religiose soppresse 1789-1812*), né nel codice manoscritto di F. Fapanni,

molti possediamo poco più di un titolo, che illustra il probabile contenuto e offre spesso qualche indicazione formale: decisamente tematici sono il *Petronius moralis*, che una chiosa metadiegetica definisce opera «degnà della luce per l'assunto non mai più da tanti commentatori di quello intrapreso», ossia per l'interpretazione morale; il *Giuda processato*, ove l'autore avrebbe «articolato» il discorso intorno a una serie di «vizi» che hanno che fare con il «tradimento»; la *Gabbia de' matti*, che allude all'ospedale dei poeti, ove opererebbe il guardiano Ferrateste³¹. Abbiamo poi gli *Acumina Scripturarum*, «bellissimi riflessi intorno alla Sacra Scrittura»; il *Sapiens curiosus*, «hoc est quaestiones variae,

Biblioteche pubbliche e private, antiche e moderne in Venetia e nelle isole, Cod. It. VII, 2148 [=9116], né nel *Catalogo de' libri notoriamente pregevoli esistenti nella Biblioteca di S. Francesco di Paola*, redatto da Paolo Giachich (s.d., ma l'avvocazione è avvenuta il 26 giugno 1806), Archivio di stato-Demanio 1806-1813, II, 2/10.

³¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XI, p. 310: «Petronio [...] fu anche assai morale qualor gli balzò l'umore o poetico o poetico nell'esecrare la corruzione del suo secolo [...] trovandosi nell'impegno di un assunto che s'avea prefisso di delinear una corte così empia che la barbarie ne fu l'economia e cotanto impura che l'oscenità ne fu la raggiratrice» (nel testo, con la parola in corsivo che veicola la postilla, come nei casi che seguono); XI, p. 379: «Ingrato, falso, avaro, ladro, impuro, peculatore, sacrilego, lascivo, incestuoso, spurio, impuro, venefico, mormorator, invidio e deicida. Tutti questi attributi per lo più confluiscono ad impastare l'indole proditoria per impastare l'umanità irragionevole»; X, p. 79: «Il custode o sia governor di quello spedale [N.d.R. della poesia] nomavasi, per vezzo allusivo Ferrateste» e in postilla «l'autore fece, tra le altre molte, un'opera scenica, intitolata la Gabbia de' matti, che va attorno manoscritta, e addimandò il guardiano dei pazzi Ferrateste». Nel congedo del *Cane* e precisamente nella sezione delle *Opere dell'autore pronte*, cit., pp. 853-854, vengono rubricati «*Petronius Moralus*, sive commentariorum super iis, quae habet Arbitrator ad mores attinentia» e «*Il Giuda processato*, in dodici declamazioni»; mentre nei *Ritratti critici*, cit., III, pp. 690-697, risultano menzionati *Il Giuda processato*, che «quasi del tutto è spedito per comparir al giudizio del pubblico [...] un'operetta fruttuosamente nervosa, in cui si sente la forza dell'eloquenza giudiciale»; il *Sapiens curiosus* «un volume di corpo, ma assai più d'anima perché vi tratta l'autore compendiosamente, col proprio metodo, molte quistioni»; «*La gabbia de' matti*, commedia moralissima»; gli *Acumina scripturalia*, così come qui citati, con la precisazione che il commento riguarderebbe in particolare «i Treni di Geremia».

phisticae, theologicae, morales, asceticae, academicae»; la *Parva philosophia*, da cui è tratta la premessa maggiore di un sillogismo che riguarda i grammatici pedanti: «quidquid ex putri nascitur, putridum est vel leve»³². L'effetto di tali postille non sembra certo quello della tradizionale glossa chiarificatrice o della moderna nota storico-scientifica, il cui uso viene ufficializzato tra Cinque e Seicento, tra Jacques De Thou e Bayle; si tratta piuttosto di una serie di *apax legómenon*, con cui il Frugoni cerca un rinforzo epigrammatico al *corpus* testuale³³. E poiché sappiamo dal Tesauro che la forma omologa al concetto è l'«iscrizione lapidaria», il *Petronio morale*, il *Giuda processato*, il *Sapiens curiosus* appaiono emblematiche icone del discorso satirico, «fregi» della costruzione verbale e insieme «documenti in ordine di vivere umano».

Il valore eidetico delle autocitazioni appare anche quando esse sono numerose, perché la presentazione discontinua le fa comunque essere motti «brevi e arguti» dell'impresa romanzesca, dinanzi ai quali «il riguardante» percepisce *prima* l'ordine e *poi* il significato, per dirla oggi

³² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 644: «la politica [...] come viziosa cagione di tutt'i disordini del mondo fu dalla Critica esclusa perché dannata» e sul vivagno: «omne malum pendet ab Aquilone; sedebo in lateribus Aquilonis, hoc est in ambitionis sedibus, unde omne malum mundo afflatur et effluit. Auctor in suis Acuminibus Scripturarum»; VIII, p. 155: «Era il satrapo [...] pasciuto satrapicamente dal regalo più erudito, avendo tutto nella gola il suo ingegno, come che si nutrisse del fior delle carni cotte, così anche s'esercitava in isfiore le crude» e a lato: «Caro nutrita luxuriat; et caro generat carnem, et corrumpit viam suam. L'autore nella sua opera, inscritta *Sapiens curiosus*, non ancor impressa»; X, p. 587: «La critica disse per vezzo: non è da stupir che sien tanti [N.d.R. i pedanti], poiché nascuntur ex putri; e con ciò fe' fuggirli a suon di bacchettata». Tra le *Opere dell'autore pronte*, elencate nell'ultimo tomo del *Cane*, cit., p. 853, compaiono gli *Acumina Scripturarum* senza altra precisazione e il *Sapiens curiosus* secondo quanto è qui riportato.

³³ Sulla fenomenologia della nota, dalla storia ecclesiastica cinquecentesca all'antiquaria laica del Sette e dell'Ottocento, risulta prezioso A. Grafton, *La nota a pie' di pagina. Da De Thou a Ranke*, in «Intersezioni», XV, 1995, n. 2, pp. 245-273, anche per la ricca bibliografia. Per le citazioni seguenti cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., pp. 460-461, 469.

con il Gombrich teorico della decorazione. Eppure esse non possono limitarsi a un puro ufficio ostensivo, a meno di non voler credere che il Frugoni si sia sottratto ai propri principi. Va intanto sottolineato che le autocitazioni marcano le isotopie satiriche inter/intratestuali, soprattutto attraverso i titoli per così dire rematici, quelli che specificano il registro linguistico dell'enunciato: se i *Riflessi manuali* evocano l'aforistico «oracolo» di Gracián, i *Ritmi melici*, le *Rime familiari*, le *Poesie pedestri*, gli *Sfoghi poetici*, le *Postillae familiares* annunciano una tecnica di riduzione lirica o prosastica a livello del *sermo cotidianus*. Perciò il Frugoni sostiene di «svagar fuori delle regole austere» imposte a poeti e oratori, intendendo che le sue parole riguardano sempre la prossimità immediata della vita, non le atmosfere nobili e quiete della letteratura³⁴. Ecco dunque mescolare le lingue, alternare aforismi e epigrammi, giocare con le figure retoriche proprie della satira e «conglobate» all'esperienza del lettore: *antitesi* e *simmetrie* («Umil è il sapiente, superbo l'ignorante; chi s'umilia è esaltato, chi s'esalta è umilato. Questi son contrapposti, e spiccano qualor più sien opposti»; «Se tu sei Sileno, io non sono Bacco»; «Senza la penna la spada non vola; senza la spada volar può la penna; ma se la spada protegge la penna, quanto la penna vola la spada, perché la penna porta la spada»), *ipotiposi* («Piruccato zerbino o razzurato, che col corno dentato di

³⁴ F.F. Frugoni, *Complimento dell'autore*, in *Cane*, cit., p. 240, e per ciò che segue cfr. *ibidem*, X, p. 254; XI, p. 530 («L'autore nelle Rime familiari»); XII, p. 586 («L'autore negli Sfoghi»); XI, p. 498 («L'autore nei Riflessi manuali»); XI, p. 473 («L'autore nelle Rime pedestri»); XI, pp. 446-447 («L'autore nei suoi Sfoghi poetici»); XI, p. 465 («L'autore nelle Poesie pedestri»); XI, p. 508 («L'autore negli Sfoghi»); XI, p. 555 («L'autore negli Sfoghi»); XI, p. 519 («L'autore nelle Rime familiari»); XI, p. 672 («Auctor noster in suo Aphorismario»). Nessuno di questi titoli figura tra le *Opere dell'autore pronte*, *ibidem*, pp. 853-854; né è presente in *Ritratti critici*, cit., III, pp. 688-699. La distinzione tra titoli «tematici» e «rematici» si legge in G. Genette, *Soglie*, cit., pp. 81-90; sulle difficoltà interpretative circa i «progetti non realizzati o attuati solo parzialmente» cfr. G. Ferroni, *Per una tipologia del non finito nella letteratura italiana*, in «L'asino d'oro», II, 1991, n. 4, pp. 48-76.

carminart'il pelo hai per costume, hai leggero il capo anco impiumato»; «La passione in ragione convertir può l'uomo facondo. Ei può solo al suo polo sollevare l'uom dal profondo»), *analogie* («Sono granchi gli avari, ché retrogadi e brancuti, e si vendono cari coi ritrosi rifiuti»), *iperboli* («Bacco che tutt'è ventre, l'idolo egli è di chi crapula e sorbe»), *paronomasie* e *equivoci* («Su la lira delira menzogna la Musa, e quando spira furor divino [N.d.R. sul poeta «ebbro»] a Dio cantar ricusa»; «Chi tardi al fin si desta dal suo letal letargo»; «Opposita iuxta se posita, magis elucescunt, et tenebrescunt. De tenebris Deus facit lucem splendescere»). E da questi pochi passi, che sono poi le sole tracce di cui disponiamo, il Frugoni muove verso la propria vecchiaia, abbracciando il «genus vipereum» con definitiva amicizia³⁵.

Non ci è dato sapere se queste opere hanno o avrebbero ottenuto forma compiuta. In ogni modo, considerando l'idiosincrasia del Frugoni per il discorso che «si sconvolge con le sue intercadenze ineguali» e per quei «concettini [...] punteggiati» con cui se la prendeva pure il Peregrini³⁶, gli enunciati marginali vanno letti a «rimbalzo» del testo, come la forma più estrema di *repetitio*, tra anafora e *climax*. Solo così l'attributo ornamentale funge da innesco al valore speculativo dell'*accessus*, tanto più breve e scorcia-

³⁵ F.F. Frugoni, *Prenozioni prelusive*, in *Cane*, cit., p. 11: «Io t'appellai Saetta e questo sarà il tuo più proprio nome, decretato nel Cinosarge, di cui tu formi all'impresa il corpo, animato dal motto *Vipereo generis*»; *ibidem*, III, p. 649; X, p. 172 (il riferimento va a Virgilio, *Aen.* 7, 753). Sulle figure retoriche privilegiate dal discorso satirico cfr. G.M. Stella Galbiati, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in «Italianistica», XVI, 1987, n. 1, p. 15 (e 9-37), da integrare con O. Pelosi, *Satira barocca e teoriche sul genere dal Cinque all'Ottocento*, Napoli, Federico e Ardia, 1991, in particolare le pp. 65-79 su Robortello e Casaubon.

³⁶ Cfr. F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 254, che riferisce l'opinione di Matteo Peregrini sulla «dicitura sminuzzata»; per ciò che segue si veda *ibidem*, XII, pp. 620-739, per la raccolta frugoniana delle *Poesie* dedicate a sovrani europei, principi italiani e qualche altra «eroina stirpe» di politici e cardinali, e *ibidem*, XII, pp. 812, 264, 629 per le citazioni dall'*Aforismario*.

to quanto più ingegnoso. Tesauro avrebbe certo ammirato la perizia con cui l'amico ha «inscritto» nel testo elogi «concettosi» – sul tipo di quelli posti a lato delle statue di illustri personaggi nel Museo «storico» della Gloria, ricavati da una raccolta intitolata *Poesie* – e epigrammi «laconici», prosastici e allusivi. «Omnis regula suam habet exceptionem; omnis exceptio suam habet regulam», «natura paucis contenta, philosophia paucis subventa»: ecco almeno due argute e «generalissime» antitesi dell'*Aforismario*, che ogni lettore potrebbe portare con sé, per verificare le contraddizioni della propria esistenza.

Intanto il Frugoni proseguiva per la sua strada di anziano e consumato autore di «satire morali»: molte gli sembravano «pronte» «da imprimersi», per quanto poi temesse di essere accusato di «livore contro a che si sia determinato». Come il «postillatore maligno» del *Cane*, molti si vedevano messi «in berlina» pur senza venire esplicitamente nominati. Certo, «chi si risente, toccar si sente», mostrando la «coda di paglia» – suggeriscono gli amici Brignole Sale e Abati, per restare tra coloro che abbiamo più volte incontrato nei capitoli precedenti. Il Frugoni ha la coscienza tranquilla di un «satirico innocente» che ferisce «il delitto e non il delinquente», benché la tentazione dell'aggressione *ad personam* sia quasi un vizio del mestiere³⁷. Perché non trasformarsi in Lucilio o addirittura in Archiloco? La storia del poeta greco colpisce particolarmente l'autore del *Cane*,

³⁷ F.F. Frugoni, *Protesta dell'autore*, *ibidem*, p. 85; *ibidem*, XI, p. 488 («L'autor nell'Archiloco»); XI, p. 492 («L'autor nell'Archiloco»). Per la poetica di A.G. Brignole Sale si veda l'epigramma intitolato *Satirico Innocente*, in *Il Satirico Innocente*, cit., p. 467: «Solo sono del vizio / E non del vizioso / Questi miei versi indizio: / Tu dunque che sdegnoso / gridi che ho te distintamente espresso / Non vizioso sei, ma il vizio stesso»; per A. Abati, *Delle frascherie*, cit., rinviamo alla nota 48 del capitolo I. La citazione che segue si legge in E. Tesauro, *Cannocchiale*, cit., p. 467, a commento dell'«emblema 51 dell'Alciato». Sulla presenza diretta o indiretta (è il caso di Archiloco) degli epigrammisti greci negli emblemi dell'Alciato resta fondamentale J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1935, pp. 195-208.

forse quando la ascolta dal Tesauro: Archiloco «irato contra Licambe, che avendogli promesso la figliuola poscia gliela negò, compose tanto crudeli satire contra Licambe e contra la figliuola che l'uno e l'altra per disperazione s'impiccarono». Il Frugoni non sa molto di più, ma decide di attribuire la maggior parte delle autocitazioni a un'opera che ha per titolo un nome che è quasi un agguato. Lo seduce l'idea di dare forma a un modello responsivo, essendo Archiloco l'emblema del reagire, certo violento e catastrofico nelle conseguenze, ma proprio per questo paradigmatico. Ritraendo la faccia rimossa dell'aggressione, il Frugoni licenzia così quella parte di sé che vorrebbe svolgere l'ufficio del «boia», liberandosi in particolare di quasi tutti i colleghi, «sirene lusinghiere della dicitura affettata». Come non desiderare di «tirar dalla faretra della satira verace i ditirambi acuti», «da incoccarsi sull'arco d'Archiloco per dardeggiare l'iniquità, per trafigger la malvivenza»? Ma Archiloco resta solo un fantasma, perché tra iperboli e litoti i frammenti del «giambo italico» corrispondono a quella generalità che sappiamo essere il principale requisito del discorso satirico. Resta allora la semiosi illimitata della parola «Archiloco», rinviante a ciò che si vorrebbe fare e giustamente si farebbe, ma ancora più giustamente non si fa³⁸.

Gli epigrammi archilochei appaiono dunque un rimprovero muto e un'accorata difesa, soprattutto nell'ultimo racconto, dove riflettono sulla condizione secentesca del «savio in corte». Qui il Frugoni parla della propria esperienza at-

³⁸ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., X, p. 203; VII, p. 507; XII, p. 105. Sull'esperienza estetica come esonero da e compensazione di quella storica sono da vedere O. Marquard, *Esoneri. Motivi di teodicea nella filosofia dell'epoca moderna*, in *Apologia del caso*, cit., pp. 93-115; Id., *Estetica e anestetica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 127-194; H.R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 318-324 (sull'«identificazione catartica»). Quanto alle figure linguistiche dell'aggressività cfr. A.J. Greimas, *Della collera, studio di semantica lessicale*, in *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, trad. it., Milano, Bompiani, 1985, pp. 217-237.

traverso due voci, quella di Diogene che vaga con la lucerna sulle scene di una città invasa dal vizio alla ricerca di «un uomo» (che è poi Innocenzo XI, il pontefice antinepotista e zelante contro ogni forma di eresia, ritratto come «prodigioso trionfator dell'interesse» e «interessato solo della salvezza delle anime»³⁹), e quella di Archiloco che affigge al testo vere e proprie pasquinate, mentre dal retroscenio sentenza in tutte le forme: l'*esortazione* («Esca di corte chi vuol esser pio / E 'l principe terren lasci per Dio»), l'*esclamazione* («Ah, che paga l'ingrato con moneta di piombo il letterato»; «il povero poeta [...] in ogni suo accento che sparge in vano al vento sembra che dica: Ohimé di fame io moro»), l'*interrogazione retorica* («A che stilli, o scrittore, ne l'inchiostro il cervello, per lodar questo e quello, senza premio né onore?»), la *forma assertiva* («Povero letterato, sempre tal tu sarai e tra gli stracci de le carte stai»; «Se macera la fame il letterato, non è stupor ch'ei morda chi con orecchia sorda stringe ad isfamarlo avara, e chi nol veste ignudo laceri, ed a ragion, col dente crudo»). E Diogene è un *homeless*, Archiloco un emarginato: un modo per chiarire come il teatro della società abbia chiuso le porte ai saggi e fatto spazio a «spintrie», «spioni», «turcimanni». Ma va bene così, perché alla fine chi ha «per casa e per bottega» una botte «n'è contento», mentre il «ricco epicureo» non s'appaga nemmeno abitando «un vasto palagio». Col denaro, integra un Archiloco quasi seneciano, si può avere una casa ma non la tranquillità interiore⁴⁰.

³⁹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, p. 715 (e 708-719): la statua del papa si trova nel «Sacriario d'Apollo» ove Diogene viene accompagnato dal Merito per osservare i «sacri eroi» dei «secoli venturi»; dopo avere letto l'«elogio intarsiato nella base», Diogene commenta: «Ecco l'uomo, ecco l'uomo ch'io cerco; ma bisognerà correr molti secoli per rinvenirlo». Date le scarse notizie biografiche sul Frugoni, non è facile stabilire in che misura l'adulazione al papa fosse determinata da interessi personali. Resta vero che Innocenzo XI non era un mecenate delle arti e a questo proposito si veda I. Lavin, *Bernini e l'arte della satira sociale*, in *Immagini del Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Spagnesi, cit., pp. 93-116.

⁴⁰ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 492, 626, 606, 629, 630, 553,

Insegnano i cinici che dalla miseria si può trarre notevole vantaggio; per Diogene essa è quel punto di vista che permette di cercare solo le cose importanti, che stanno dietro le apparenze e risplendono interiormente. Mentre con la lucerna (che «scottava i farfalloni, scortava i giusti e illustrava i buoni») illumina le facce dei cittadini di Corinto, il filosofo resta disgustato: nessuno ha avuto cura di costruirsi una dimora per l'anima che corrisponda a quella esterna, tutti mostrano facciate e nascondono mostri – o, come precisa Archiloco, «bestie mascherate sono le menti false e simulate». E allora le maschere vanno brutalmente ridotte a ciò che sono, con poche parole e semplici immagini: la tecnica della satira è uno stile di vita, prima che del pensiero. Si è già detto che il Frugoni porta in trionfo l'abito «povero» della filosofia, la botte instabile di Diogene, l'aspetto di Saetta, mentre critica l'eleganza del guardinfante e le dimore di Strada Nuova. E Archiloco? Egli se la prende con un poeta che è «un sacco di grilli, e n'ha in testa una gabbia, anzi, un gabbione, che gli fan balzi e trilli; ed è un gabbiano pien di petulanza, di pazzia, di scempiezza e d'arroganza». In questa figura non c'è solo il riferimento al ritratto grottesco, che da Plinio a Della Porta diviene il *topos* del carattere capriccioso, ma un modello di etopea che incrocia animali e cose di tutti i giorni per portare alla luce la verità dell'uomo: e il gioco retorico di iperboli («gabbione») e paronomasie («gabbiano») ha un lato terribilmente serio per chi, suo malgrado, a quelle immagini non può sfuggire. Certo è facile divertirsi con le parole, ma il Frugoni sa bene che poi viene il tempo della resa dei conti, e forse per questo gli epigrammi dell'*Archiloco* proiettano spesso atmosfere cimiteriali, quasi da epitaffio in un teatro della

554. A proposito della povertà, è diversa l'opinione di Tesoro, *La filosofia morale*, cit., p. 605: «Per ben filosofare meglio è l'aver che il mendicare; meglio è l'esser ricco che correre dietro a' ricchi. Il tempo che si perde da' cinici accattando i tozzi per le case era tolto alla contemplazione delle cose divine e per conseguente alla felicità [...] Non son le ricchezze che intoppino la sapienza, ma l'uso».

morte. Come non ricordare che il viaggio di Saetta si conclude al cimitero di Corinto, dinanzi al monumento sepolcrale di Diogene⁴¹?

Eppure molti tentano di decostruire la mortalità, respingendo il pensiero del bartoliano «punto» della vita (cfr. cap. I). Emblematico il caso di Frine, la prostituta famosa che si presenta a Caronte vantando, tra gli illustri amanti, i magistrati ateniesi che la assolsero dall'accusa di esser «lupa divoratrice della Grecia». Vorrebbe forse Caronte smentire quella sentenza? Intanto ci pensa Archiloco che, di lato, accenna una breve favola per chiarire le procedure giudiziarie e offrirne un'interpretazione: «Era Frine una lupa e sembrava giovenca liscia e tersa, di cipria polve aspersa, onde ognun di que' Giovi ch'eran pur lupi anch'essi, tramutato in un toro, le fea, sol per rapirla, umil corteggio; indi per una vacca lusinghiera, cadde Astrea violata dal suo seggio». Se dall'epifonema risulta chiaro che le cose sarebbero potute andare molto meglio, il montaggio delle sequenze avviene sempre in questo modo, offrendo simultaneamente una situazione e la sua duplicazione lapidaria, quasi un'ipotiposi miniata. Sulla scena c'è Frine che cerca di sedurre Caronte, esibendo «masseriuole» femminili, uno «specchietto», «un vasetto di minio», uno di «cerussa», e commuovendosi dinanzi al «ritratto» dell'ultimo amante; ma dietro le quinte Archiloco ci mostra una donna diversa, una «cavalla che puledreggia e si scozzona e si maneggia, è spiritosa, ma calcitrosa; poi quando invecchia magra è imbolsita, perde la sella e con bardella viene costretta a girare, a tirare o la ruota o la carretta», e ancora una «rosa spampanata» che «non è più coltivata, né colta dagli amanti». Quanto al suo uomo tanto rimpianto, eccone l'immagine definitiva che è poi l'ultimo epigrafico saluto: «Che morte fa colui, colui là che né men si riduce a far

⁴¹ F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XII, pp. 565, 839 ss. (sul sepolcro di Diogene); XI, pp. 709, 655. Sui *grylloi* bisogna leggere J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, trad. it., Milano, Adelphi, 1973, pp. 37-72.

bene al capezzale! oh stivale! Con lo sprone ancor calzato dell'oscen concubinato, ha la zambracchella a letto, che lo spinge come Aletto, di Cocito all'onda nera. Buona sera!»⁴². E questa non è, si badi bene, una finzione, dal momento che «le iscrizioni debbono esser secondo i soggetti, perché di questi son predicati»: possedendo la *firmitas* di cui si è detto nel capitolo terzo, esse definiscono l'esito verbale, il precipitato figurativo di quanto l'indagine etica del *Cane* intende esprimere.

A ben vedere, affiggendo le postille alla propria opera il Frugoni sperimenta non solo la tensione che il Tesoro coglieva tra corpo dell'epigrafe e anima del supporto monumentale o testuale, ma anche quella che gli architetti barocchi facevano esplodere nelle città. Viene naturale pensare all'ingegneria delle facciate barocche, non perché si abbia l'impressione che nel *Cane* la superficie acquisti autonomia rispetto alla struttura ma, al contrario, perché la vita delle sue forme risulta un problema di rapporto tra interno e esterno. Esistono i punti di vista di chi risiede nel racconto e quelli di chi sta sulle soglie, e gli uni non si integrano con gli altri, spesso nemmeno tra loro, ma tutti convivono grazie all'ingegno combinatorio dell'autore. Quanto al lettore, egli si è trovato prima dentro una cucina e poi in una botte, passando di continuo dentro e fuori dal testo. Se, alla fine del viaggio, prova a riordinare gli spazi, ne evince la necessità di un continuo sdoppiamento percettivo. Non basta seguire il flusso del visibile; occorre muoversi «pendolarmente» tra l'apparenza e ciò che essa nasconde, alla ricerca del vero fisiognomico, del volto interno delle cose. Ma considerando che, «più finto d'ogni cosa finta», l'uomo preferisce credere all'ordine artificiale che ha costruito sopra il caos effettivo, si comprende anche perché i lettori del *Cane di Diogene* non siano mai stati numerosi⁴³. È possibile osservare la realtà delle terrificanti città asiati-

⁴² F.F. Frugoni, *Cane*, cit., XI, pp. 574-575, 644-646; per la citazione seguente cfr. *ibidem*, XII, p. 713.

⁴³ *Ibidem*, XII, pp. 175 e 846.

che, fatta di caricature umane e architetture cimiteriali, senza poi raffrontarla alla propria? Non deve appunto la letteratura servire «non pompa, sed usu»? Non chiede forse Saetta di «entrare in se stessi», a conclusione del romanzo? Per i lettori secenteschi, abituati alla pacifica e appagante poesia visiva, non è certo stato facile ragionare nei termini frugoniani dell'*ut architectura poësis*. E anche oggi l'itinerario asiatico di Saetta viene seguito con sospetto, magari sostando più del dovuto nell'accogliente Strada Nuova, a cercare di capire perché il Frugoni proiettasse l'ombra del pianto sopra ogni luminosa facciata. Eppure, chi pazientemente accompagna l'autore nei suoi luoghi non può non dividerne il pensiero. Alla fine, di ritorno da Corinto o da Genova, quando il lettore si ritrova nella propria città, le persone, le case, le strade gli paiono richiedere un supplemento di attenzione. Se poi, dinanzi allo specchio, egli si chiede: sono ciò che sembro?, allora la sensibilità inquieta, lucida, sofferente del Frugoni è quasi diventata la sua.

LA MAPPA DIEGETICA
DI SAETTA

Contraddistinto da una invincibile frammentarietà strutturale, il romanzo frugoniano si svolge lungo le strade che, secondo Lotman, rappresentano un simbolo della vita umana nella sua condizione di ricerca e instabilità. E difficilmente il lettore del *Cane* che ripercorre il viaggio attraverso le città «asiatiche» sfugge alla sensazione di essere proiettato in direzioni molteplici, se non addirittura divergenti, tra esterni e interni, parvenze e realtà, testo e postille, entro uno spazio dilatato e senza confini. Vero è tuttavia che la tensione centrifuga del racconto poggia su una sostanziale uniformità tematica, quella che riguarda l'accertamento della finzione. Così la strada dell'ipocrisia da cui ha preso le mosse il nostro itinerario critico, sembra davvero il cronotopo del *Cane*, il luogo in cui la conoscenza dell'architettura di Atene diviene cronaca satirica dei misfatti umani. Che poi l'esercizio di decostruzione dell'apparenza venga ripetuto a ogni pagina certifica da un lato la forza di un'idea fissa e la responsabilità etica della scrittura, mentre dall'altro mostra come il *novel* non si presenti ancora nell'aspetto settecentesco di un mondo ordinatamente intrecciato. Si è parlato della difficoltà frugoniana di includere i punti di vista nel testo e di unificare le figure dei narratori. Resta ora da analizzare, nell'esecuzione narrativa, il disegno complessivo della diegesi, il *plot* della *fabula* il cui contenuto è il viaggio «picaresco» di Saetta.

Il racconto ha inizio nella cucina di Diogene, dove non esiste traccia di vita, né sono presenti domestici o parassiti; ritirato nello studio, il Sinopeo smagrito sta inchiodato al tavolo di lavoro, intento a ruminare libri filosofici. Non appena egli si allontana, il cane tanto affezionato quanto

affamato divora le carte di uno Zibaldone a cui il padrone sta lavorando. Tale gesto inconsulto gli merita l'espulsione, con il conseguente vagabondaggio per i vicoli «putridi» di Atene alla ricerca del cibo. Così incomincia il *Cane di Diogene*, il cui protagonista è un animale che, narrando in prima persona, dà vita a un viaggio «metaforico» attraverso la multiforme realtà umana. Anzitutto egli si reca alla periferica scuola del filosofo cinico Antistene, dove ritrova Diogene mentre assiste a una lezione intorno alla morale dell'uomo savio, che resiste «stabile» agli attacchi delle passioni, all'amore ma anche all'ira. Non essendo capace di dominare il risentimento verso il suo cane, a parere del maestro, Diogene si dimostra un ipocrita debole e vanaglorioso. Da parte sua, facendo a pezzi lo Zibaldone, il cane ha smascherato il finto filosofo, e può pertanto rappresentare quella «folgorante» ragione critica che si apprende nel Cinosarge, il luogo che ospita i Cinici: battezzato con il nome di Saetta, l'animale segue dunque Antistene e i suoi discepoli fuori dalla scuola (*I primi latrati*, 1: *La scuola di Antistene, ovvero il Cinosarge*).

Dopo aver simulato il perdono dinanzi a Antistene, Diogene respinge definitivamente Saetta e si rinchioda in casa, «astiosamente intigrito». Senza più ricovero Saetta procede tra le strade di Atene, ma ben presto si rende conto della difficoltà di trovare una dimora contrassegnata dalla virtù. Sconsolato e assetato, si dirige allora alla «misteriosa» fontana di Bacco (il cui marmo freddo e candido dovrebbe rammentare ai «crapuloni» la metamorfosi del dio del vino), presso la quale scorge due uomini d'aspetto urbano, uno «spartano» e l'altro «attico», che discorrono della corruzione dell'antica Sparta, «incadaverita nella moderna», e della moderna Atene, «incarognita senza l'anima dell'antica». E mentre, quale unica soluzione, lo Spartano prevede l'«estermio del mondo», Saetta pensa di avere finalmente trovato due nuovi padroni. I personaggi a questo punto si trasferiscono nell'accogliente dimora dell'Attico, ed è qui che viene ambientato il terzo racconto (*I primi latrati*, 2: *La fontana di Bacco*).

È mattina quando l'Attico si veste sobriamente, tanto da meritare le lodi dello Spartano, che coglie l'occasione per condannare la moda in quanto fattore di corruzione che induce a amare le «fogge straniere» e il «superfluo». L'importanza del tema risiede negli effetti contagiosi, visto che tutti sembrano «precipitare» nell'inquietudine, nell'incostanza, nell'insaziabilità. Anche il comportamento alimentare rivela infatti un costume corrotto, dal momento che la civiltà preferisce le «tavole» agli «altari», le «taverne» alle «scuole». Inevitabile che tali ragionamenti facciano perdere a Saetta l'appetito (*I primi latrati*, 3: *La moda smoderata*).

La moda controlla anche i libri, quando essi non vengono letti, ma esibiti da un qualche ignorante che si spacca per «saputo». Nella biblioteca dell'ospite, locupletata di volumi «moralisti», lo Spartano riconosce un raro esempio di serietà intellettuale, in controtendenza rispetto a un secolo che vaneggia dietro le «sproporzioni stravolte» del romanzo, genere senza fondamento. Seguendo le vicende solo apparentemente «plausibili» dei personaggi, il lettore potremmo innalzare sulle «proprie rovine» «l'edificio eminente» della cultura e, con essa, della ragione pratica. Ne è un archetipo positivo la dimora dell'Attico: armonica e funzionale, essa è persino dotata di una tavola ruotante che rappresenta il sistema celeste, su cui poggiano sette piatti a forma di stella, con vivande appropriate ai sette pianeti. Beninteso non si tratta di un orpello, ma di un esemplare sistema conviviale (*I secondi latrati*, 4: *La biblioteca dell'Attico*).

Il quinto racconto si apre con la visita ai quartieri ricchi della città, guidata da personaggi i cui nomi propri contrassegnano le propensioni individuali a agire in un certo modo. L'Ateniese Teofilo (*amico di Dio*) accompagna lo Spartano Filoteamone (*bramoso di vedere*) lungo ampie strade su cui si affacciano palazzi maestosi; ma non esiste nulla di veramente mirabile, dal momento che le grandi porte d'ingresso segnalano le «bocche enormi» dei proprietari, mentre l'aspetto «grasso e liscio nella calcina e nei

marmi», «tronfio e paffuto nella corpulenza», appare indizio di umana «superbia». Quanto poi agli interni, l'inganno regna ovunque: gli arredi e i dipinti fanno venire i «capogiri», solo che si pensi all'abituale rapina di cui sono frutto. Con «sentimento deluso», Saetta e i due «esploratori» urbani si dirigono allora verso una piazza dove ascoltano un'invettiva contro la falsità del secolo pronunciata dal vecchio Epicle, il quale viene ben presto costretto alla fuga da Polemone, «giovinastro sgherro», la cui «coda di paglia» teme le «scintille» del cantore: l'ipocrisia sociale richiede infatti che «a casa dell'impiccato» non si nomini «il capestro». L'itinerario prosegue sul corso affollato di carrozze, e tra esse fa spicco quella fastosa di Frine – la Circe di Atene –, di cui Teofilo anticipa una vicenda biografica intessuta di lussuria, malizia, avarizia; e poi lungo la strada dell'ipocrisia, «la più grande e la più lunga del mondo», dove case e appartamenti, stanze e botteghe sono «covaccioli di belve» dissimulati dietro una «turgida prosopopea». Filoteamone avverte sconcerto, ma l'avventura non sembra ancora finita.

Giunto dinanzi al portone spalancato di un palazzo in cui si celebra la festa in onore di Coti, la dea dell'impudicizia, egli viene sequestrato da una donna mascherata che lo seduce, approfittando della semioscurità. Lo Spartano si ritrae senza esitazione in virtù della propria «cubica» stabilità; il giorno seguente poi, nell'Ateneo, l'Attico ricorda un caso analogo appena capitato al filosofo Xenocrate, sorpreso di notte nella sua modesta abitazione da una Frine irri-conoscibile e certa di riuscire a corromperlo, tanto da aver scommesso con Polemone sul felice esito dell'operazione. Ma le cose vanno poi diversamente: e anzi, il fallimento della maliarda viene cantato pubblicamente dai versi di Alceo (intitolati *L'impudicizia schernita*). Nel frattempo i tre mutano scenario: nell'Areopago seguono attentamente l'orazione di Demostene contro l'ambizione monarchica di Filippo il Macedone, a favore della repubblica ateniese; all'Accademia cercano Xenocrate che, con la lezione contro il «bello di superficie» e le donne «candide» solo nel-

l'«esteriore», converte inaspettatamente Polemone; e infine nel Cinosarge scorgono Antistene, mentre rimprovera nuovamente Diogene (che ricompare un istante) per la durezza verso Saetta.

Ma oramai il cane segue volentieri i nuovi padroni, con cui condivide il punto di vista critico e, spesso, anche la competenza narrativa. Così, dopo avere visitato il decrepito tempio di Minerva – presso il quale il solo elemento integro, non sfigurato dall'incuria dei profani, appare la «vez-zosissima» statua di Frine – Saetta accetta di buon grado la decisione di Filoteamone, che si lascia alle spalle le deludenti immagini di Atene, la «suntuosità degli edifici», l'«abbondanza delle ricchezze», la «frequenza del traffico», l'«ostentazione del fasto», la «pompa del lusso» (*I secondi latrati*, 5: *Atene esplorata*).

Poiché il viaggio in carrozza si rivela assai disagiata, ogni sosta fastidiosa e i conduttori più che antipatici, Filoteamone si distrae ascoltando le storie di chi gli siede accanto, segnatamente quelle di Filareto (*amante della virtù*) – un macedone deciso a affrontare «il disagio del camminare per paesi stranieri e sovente inospitali» per il «gusto di vedere costumi e riti diversi e strani» – e di Demade, anziano cortigiano ateniese, che narra cause e effetti della propria esperienza, cioè «stupidezza, orrore, malinconia, vergogna, povertà, ludibrio». Con i nuovi amici, Filoteamone e Saetta hanno modo di «smascherar le corti dell'Asia», o meglio le «prospettive avvenenti» e i «retroscenii stomatici» di Sparta e Pella, diverse da Atene solo per l'ordinamento politico. Il racconto comunica il disagio di chi osserva le fisionomie «affettate» e «aggiustate» di cortigiani che nascondono inclinazioni caratterologiche mostruosamente deformi. Come non avvertire ribrezzo dinanzi all'adulante seguito di Alessandro Magno?

Per tacere delle donne, che sembrano eccitare l'appetito «vacillante» del principe, mentre dovrebbero attenersi a un comportamento sobrio e pudico. Vero poi è che Stel-laura, splendente cognata di Filareto nonché giovane vedova che ha respinto le lusinghe del re Filippo, vive relegata

in casa; ma ella non soffre certo di solitudine, accudita e protetta dal suocero Agenore, felice di accogliere pure i pellegrini (Filareto, Demade, Filoteamone e Saetta). La vicenda di Stellaura («stella fissa» e «stabile») offre agli ospiti una preziosa occasione per riflettere sui costumi dei cortigiani, tanto corrotti da trasformare persino i templi in taverne, bordelli, mercati del vizio. Con tali presupposti è inevitabile che la corte macedone appaia poi ai visitatori il «luogo topico» dell'impudenza, la sede del «massacro politico», al modo della bottega di un avido barbiere che «pela» i clienti di ogni sostanza. A questo punto, «disingannati» dall'aria «sepolcrale» delle corti asiatiche, Saetta e compagni cercano rifugio in una foresta che diviene scenario del settimo racconto (*I terzi latrati*, 6: *Le corti dell'Asia*).

Dopo avere frettolosamente attraversato Tebe d'Egitto, ormai decaduta per la disunione dei cittadini, i viaggiatori giungono nella Tebaide – un luogo selvaggio e silenzioso in cui Saetta ascolta i discorsi di Filoteamone, Filareto e Demade sugli effetti della vita di corte, che induce a tenere conto solo del «superfluo». Così, nessuno crede ai poeti quando affermano che non esiste nulla di «così stabil e fisso in terra che non abbia al fine il tracollo e lo svellimento. Muoiono i regni [...] muoiono le città». Come non ricordare l'incomprensione che circondava Sasto e Torisao (anagramma di Tasso e Ariosto, come precisa la postilla), il primo finito pazzo per non avere sopportato l'ingratitudine del suo mecenate, il secondo tanto impoverito da vivere di elemosina?

A questo punto, mentre i quattro affaticati pellegrini si lasciano guidare dal premuroso carrettiere nero Orisbe verso una sorgente d'acqua detta «il fonte del savio» – in ragione del «solitario sgannato», che abita da cinque o sei anni nelle vicinanze –, il registro filosofico e riflessivo del racconto diviene inaspettatamente romanzesco, per la commovente vicenda narrata dal conducente su sollecitazione dei passeggeri. Con grazia e tristezza, egli ricorda i luoghi della sua sofferenza: la corte d'Egitto in cui era familiare

del sovrano, sino a che questi si invaghì di Alba, sorella di Orisbe e sposa virtuosa di Alindo; il casino di campagna, dalla cui finestra i coniugi si gettarono senza esitazione nel Nilo, dopo essere stati scoperti dal re; la capanna di un pastore nella quale, sfuggito anch'egli alla cattura, Orisbe ritrovò i due perseguitati; la grotta solitaria in cui si tinsero la pelle di «fuliggini» per sembrare arabi. L'avventura ha poi un esito lieto: i fuggitivi incontrano il «saggio sgannato» che li ospita nel suo «romitorio», e Orisbe attende a raccogliere informazioni circa gli umori del sovrano, recandosi a Tebe nelle vesti di carrettiere. Avendo finalmente appreso che il persecutore è deceduto, egli invita gli interlocutori a accompagnarlo mentre comunica ai familiari la lieta notizia.

Nella casa del misterioso «saggio» si avverte subito l'atmosfera della vera amicizia. Anche l'ospite ha una storia da raccontare, quella della sua tribolata vita mondana e cortigiana. E all'improvviso, mentre ascolta, Filareto si illumina riconoscendo nel narratore il suo antico maestro Pasifile, soprannominato Delio (*colui che denuncia il vizio*). Ma alla fine del settimo racconto, affollato di casi patetici, la gioia dell'agnizione viene presto turbata dalla fulminea morte di Demade, che determina la partenza dei compagni (*I terzi latrati*, 7: *Il Solitario sgannato*).

Visitando l'interno di una piramide di Memfi – maestoso orpello abitato da «sorci» e «ragnitelli» e insieme causa dello sfruttamento di centinaia di sudditi –, Saetta smarrisce Filoteamone, ritrovandosi solo accanto a nuovi «vari» padroni che egli descrive incrociando caratteristiche fisiche, professionali e abitative (la «stanza maliarda» del mago ebreo Menechaim, la dimora del poeta Aganippone con il soffitto fessurato per accogliere il «raggio apollineo» dell'«entusiasmo» creativo). Subito il cane si rende conto come la vita della città ruoti attorno alla piazza, vero «emporio di menzogne che sono le merci degli sfaccendati e 'l trattenimento dei vagabondi», e dunque anche dei suoi occasionali ospiti: Menechaim e Aganippone, il genealogista Scartabelone, il gazzettante Broglione, il medico Acesia, l'astrologo

Zodiacone, il modista Cleocrito. Accanto alla piazza, Saetta frequenta due sedi altrettanto infami: il tribunale, con il giurista Bartolone e il giudice Radamisto, e la corte, in compagnia del «pallone» gonfiato Elitropio e delle sinistre figure dello spione Ecconio e del faccendone Ardelione.

Registrando senza passione i numerosi aneddoti raccolti anche in osterie e bordelli, Saetta narra in modo quasi commosso un solo caso, cui ha assistito presso la meretrice Rodope, solita a civettare con i passanti dalle finestre della sua lussuosa dimora. Tra le vittime c'è anche Cleocrito (soprannominato dall'amante Rosindoro, bello come una rosa e buono come l'oro) che, dopo averle sacrificato denaro e salute, ancora innamorato ma irriconoscibile si presenta alla donna: «Io son colui (disse il dolente) ma non passò più oltre, che gli sgozzò la parola un singhiozzo; e io non son più colei, rispose l'ingrata, e le troncò una risata la voce». E mentre Saetta rammenta il giovane come l'unico padrone «buono, perché impoverito», resta convinto che proprio la risata violenta di Rodope rappresenti la civiltà urbana, interessata unicamente al «peso» dell'«oro». Causa e effetto di corruzione, il denaro contrassegna tutti i personaggi dei microracconti di Saetta, tanto uniformi quanto il vizio che essi rappresentano (*I quarti latrati*, 8: *I padroni variati*).

«Senza filo connessi» affiorano i ricordi degli 87 incontri (umani e animali) occorsi a Saetta tra i vicoli di Memfi e la periferia che costeggia il Nilo. Ma, a ben vedere, essi alludono sempre a una duplice situazione: quella estrema della morte che «spiana con l'urto così a terra le torri eccelse, i superbi palagi, come le caselle abiette, le rusticane capanne», e quella complementare di una vita trascorsa «nelle cucine a gongolare o nelle taverne a cioncare o nelle piazze a boccheggiare o nei postriboli a libidinare o nei giuochi a cospettare o nel campo a vagare». Proprio il contrasto tra un allegro presente e un tragico futuro induce Saetta a giudicare «soverchia» l'«ostentazione» che egli ravvisa nei «mausolei» profani della città: la scuola, le accademie letterarie, la fiera carnevalesca, i circoli filosofici, ma pure l'ospedale dei sifilitici, la casa del mal morire e quella

della clausura monacale, dove quasi nessuno pensa al «giudizio finale, in cui tutti hanno a comparire nudi e poveri», senza la «scorza» dell'ipocrisia.

Ancora una volta, la memoria del narratore non appare incongrua: ladri e pitocchi, nani e servi, ubriachi, truffieri e birbanti vengono infatti accomunati da un medesimo stile di vita che il cane descrive attraverso due immagini zoomorfiche, attribuite al pittore Iacopo da Bassano: quella del concerto dei gatti, a significare il canto in falsetto di cortigiani, politici e letterati, che intonano sofismi di ogni genere; e quella della bottega con lo scimmione che rade il pelo a un bertuccione dall'aspetto di marmotta. E non è forse la corte una «barbieria, dove l'un all'altro fa la barba con la birba, e nella quale gli avventori lascian il pelo»? Si tratta certo di «fantasie», ma intanto, tra le righe, si leggono i nomi di Anfibia (Venezia) e Tiburia (Roma), proprio nel momento in cui il racconto abbandona gli spazi urbani per trasferirsi sul monte Parnaso e, in seguito, sulla palude Stigia (*I quarti latrati*, 9: *Gl'incontri diversi*).

Sdegnato per ciò che osserva in una stamperia memfiteca – affaccendati compositori di caratteri che costruiscono «giganti di carta», cioè libri simili a piramidi «sol nella superficie impresse di lettere, ma nell'interno piene d'ombra e d'ordura» – Saetta scorge Mercurio mentre organizza il tragitto della carovana dei volumi diretti al Parnaso, e lo segue poi nel lungo viaggio sul mare – con incursioni nell'ospedale dei poeti pazzi dell'isola di Anticura e nell'isola della Gastrimargia, tra le rumorose, maleodoranti cucine e la libreria stravagante «de esculentis et poculentis» (poi incendiata) della città di Gnatona, dove Saetta comprende quanto la sporcizia della vita si rifletta nella letteratura. Fortunatamente non dura a lungo la permanenza presso quegli insulari che respirano l'aria fetida di appartamenti tappezzati di prosciutti e mortadelle, con i pavimenti rivestiti di «broda indorata» e scivolosa, e i viaggiatori possono veleggiare in direzione del monte Parnaso: sfondo immobile e severo di un ragguaglio sulle Arti e le Scienze che segna anche una sorta di rinascita, celebrata a conclusione

del racconto – con libagioni ben diverse da quelle in uso a Gastrimargia – in un'elegante sala del Palazzo della Critica.

Nel Palazzo ha pure sede il Tribunale dove, con un paio di occhialoni sul naso («architettonica idea dell'arte correttrice degli errori»), la Critica riceve festosamente da Mercurio l'affidamento temporaneo di Saetta, mentre si appresta a presiedere le sedute giudicanti gli autori di ogni tempo, che compaiono con le loro opere dinanzi alla corte formata da Teologia, Filosofia, Metafisica, Fisica, Dialettica, Filosofia morale, Astronomia, Astrologia, Matematica, Giurisprudenza, Consulto, Politica, Retorica, Eloquenza, Poesia, Pittura, Scultura, Medicina, Grammatica, Lingua italiana, Lingua spagnola, Lingua francese, Metoposcopia, Chiromanzia, Fisionomia. I lavori seguono un ordine scrupoloso, davvero mirabile per i molti indagati che provengono dalle città europee, portando con sé il ricordo del caos di piazze e postriboli. Come a Gastrimargia, anche in Parnaso vengono bruciati i libri inutili, operazione con cui si cerca di «ammorzare» il vizio del «superfluo» che «quando par estinto, ad aura di comodo rinfervorato, più che prima divampa»: almeno a ascoltare Saetta, sempre critico verso gli oggetti ornamentali, «impacci, mostre, rappresentazioni, ciurmerie» (*I quinti latrati*, 10: *Il tribunal della Critica*).

Uscito con Mercurio dal Palazzo della Critica, ripromettendosi annuali visite in occasione di nuovi roghi purificatori, Saetta viaggia dentro una nuvola verso altri spazi. Ed ecco che dal Tribunale dove si castigavano i delitti intellettuali degli scrittori, il cane giunge al Tribunale di Nemesi, «architettura mortifera» e spaventosa «perché congegnata d'ossa di morti», e luogo di punizione dei «misfatti delle volontadi proterve». Il narratore dà vita a quaranta dialoghi, che si susseguono in modo frammentario, rivelando tuttavia una drammatica verità: ambizione, «libidine di dominio» e «interesse» conducono i «montanari» a «incitadinarsi», stravolgendo gli equilibri della società urbana. Che tale sia la causa dei peccati risulta evidente agli interlocutori dei dannati – Saetta, la Giustizia-Nemesi, Mercurio, il traghettatore Caronte e Dispetto, il diavolo armato di

scudiscio –, ma non ai diretti interessati che compaiono con facce di cartapesta, su cui sta impressa la «figura intenzionale» di un'anima «curva» sotto il peso delle «sulfanterie» e incapace di percepire il «morso» della coscienza. E se appare esemplare il comportamento dell'invecchiata Frine, che rimpiange i palazzi, i mobili, gli specchi e i dipinti di cui si circondava nel mondo terreno, si segnalano ugualmente quei dannati che avanzano debolissime giustificazioni, incolpando dei propri errori il diavolo, la carne, il mondo; e mentre «uno dicea pensai che, l'altro non m'immaginai tanto male [...] stimai un sogno l'eternità», Caronte urla spietato: «Adesso vi ravvedete? Adesso vi pentite?».

Il viaggio sopra la palude Stigia battuta dal vento offre a Saetta l'occasione unica di rivedere tutte le forme di male che già conosce, dal punto di vista assoluto e definitivo della vita *post mortem*. Così, la «barcaccia sgangherata» che trasporta dinanzi ai giudici infernali (Eaco, Minosse, Radamanto) «regi, principi, satrapi, filosofi, paltronieri, e (in due motti) ogni condizione di gente, ogni gente di condizione» funziona come una scuola filosofica, «dove non si finge, ma si fa da vero», al pari del Cinosarge e della botte di Diogene, nuova residenza del filosofo cinico e punto di riferimento del dodicesimo racconto (*I sesti latrati*, 11: *La barca di Caronte*).

Con l'ultimo veloce viaggio in una nube organizzato da Mercurio, Saetta si ricongiunge a Corinto con Diogene, e quasi non riconosce l'antico padrone che, finalmente filosofo, si è stabilito in una botte per contrastare «la smoderatezza ostentosa di quelli che fabbricano i lor vasti ed arricchiti palazzi con babelici orgogli [...] immaginandosi di non dover mai morire». In base al principio secondo cui «tal è l'edificio, qual è chi l'abita» – affermato da Diogene dinanzi alle dimore dei cittadini di Corinto –, viene costruito il dodicesimo racconto, nel quale Saetta e il suo padrone vanno alla ricerca di un uomo autentico nel «deserto» corinzio («Era Corinto un deserto, e perciò malagevol inchiesta il cercarvi un uomo, che fosse uomo, cioè che ubbidisce all'impero della ragione, regina dell'uomo»). Con in

mano una «lucerna» predisposta a «scrutinare» i caratteri, Diogene avvicina numerose facce, provando orrore nello scorgere il vizio interiore dietro le maschere umane. Dove trovare un individuo che non si riduca a pura apparenza? Diogene indaga in ogni parte: il tempio di Venere è un postribolo; i maestosi palazzi nascondono amori adulterini o qualche altra vergogna; per tacere di «cabaret», bagni pubblici, teatri, botteghe, scuole e accademie, dove si apprendono le passioni, invece delle virtù. Ogni luogo di Corinto gli appare stravolto in ragione delle «trasmigrazioni civili» che hanno portato i rustici in città, causando una «vergognosa» «trasmigrazione delle forme», un'orrenda metamorfosi di tutto ciò che riguarda la condizione umana.

Mentre l'inchiesta condotta da Diogene a Corinto ripropone le sensazioni che Saetta ha vissuto nelle precedenti scorribande urbane, il narratore «mette al punto» un giudizio sull'uomo: seguendo solo l'inclinazione «sensitiva e concupiscibile», esso ricerca il dilettevole a scapito dell'onesto e si lascia distrarre dalle «comodità momentanee [...] senza pensar mai a quella casa che nell'eternità o lucida o incendiata» lo attende. Per i pochi virtuosi, presso il Tempio d'Apollo, sul colle vicino a Corinto, esistono il Museo della Gloria e il Sacratio d'Apollo dove, guidato dall'artista Gobia e dal Merito, Diogene ammira le statue di principi, papi e cardinali europei che, quando saranno in vita, sapranno distinguere il superfluo dal necessario; ma devono passare alcuni secoli, e intanto Diogene avverte l'approssimarsi della morte. Saetta ricorda che, nello stesso giorno in cui il filosofo ha abbandonato la botte e la vita terrena, è deceduto l'imperatore Alessandro, artefice di un impero immenso, ma anch'egli destinato a ritrovarsi «in quattro palmi di terra». Proprio a questo punto Saetta coglie l'occasione per esporre la risultanza critica del suo viaggio asiatico: se ogni città prefigura un cimitero e ogni uomo un cadavere, non resta che fortificare la propria dimora interiore, quella che diverrà la casa dell'uomo in paradiso oppure all'inferno, accanto al tribunale di Nemese (*I settimi latrati*, 12: *La lucerna del Cinico*).

Ormai le strade si sono chiuse, resta soltanto la solitudine della saggezza e del disincanto, con un obbligato «riscontro sul futuro». Così il *Cane di Diogene* termina proponendo ai lettori un'ultima, faticosa «prova», per dirla con Bachtin: quella di varcare la propria «soglia» per riconoscere gli spazi interni di una soggettività esemplare e insieme abnorme, sapendo che solo la residenza trascendente dell'anima sarà davvero definitiva. Come il viaggio degli eroi allegorici di Gracián, il cammino di Saetta rappresenta la peregrinazione dell'io verso una verità che s'imponga, immutabile, oltre l'azione frammentaria e provvisoria dell'individuo nel mondo. E questo spiega l'apparente disinteresse per lo sviluppo linearmente variato dell'intreccio, mentre conferma, a un tempo, la costanza quasi ossessiva dell'apprensione percettiva, del contrasto insolubile tra apparenza e realtà. Nato dall'autointerrogarsi di una società contraddittoria che non conosce ancora la funzione ordinatrice della scienza psicologica e del *novel* che vi si accompagna, il *Cane di Diogene* è un romanzo mancato che sopravvive alle proprie rovine per l'originalità e la forza della sua *quête* stralunata sulla fisionomia sconvolta del quevediano «mondo dal di dentro». Ma la fabbrica enciclopedica delle forme «squinternate» e delle strade ambigue dell'ipocrisia nasconde un'inquietudine antropologica in cui si riflette, tra le macchine iperboliche dell'immaginazione satirica, il senso insieme ilare e cupo di una coscienza turbata, testimone dell'ultima stagione barocca. Anche da un testo eccentrico e pletorico può venire qualche luce, qualche scorcio non inutile sull'esperimento architettonico del romanzo moderno.

IL «DIZIONARIO TOSCANO»
NEL «CANE DI DIOGENE»

Per quale ragione il Frugoni ha sistematicamente utilizzato le voci del *Dizionario toscano* di Adriano Politi? Si è già parlato nel capitolo terzo del valore di novità di tale repertorio rispetto a quello dei Cruscantì, e del carattere morfologicamente marcato del lessico gergale che affianca termini senesi e fiorentini. Si può ora aggiungere che esso permette al Frugoni di aggiornare il registro furbesco del linguaggio del Boccaccio (che nel caso del lemma *bacalare* viene ricordato come archetipo verbale della «derisione ironica», IV.22), finalmente svincolato dalla lettura normalizzante proposta dal *Vocabolario* della Crusca. Nelle postille del *Cane di Diogene* che rubricano i lemmi del Politi riconosciamo perciò quell'energia combinatoria che spinge il Frugoni a demolire le forme ufficiali, per dare spazio a potenzialità ufficiose e inesprese. E in tal senso, anche quando non interviene l'archetipo boccacciano (la cui presenza si limita a *argomento*, *bacalare*, *bambo*, *barbassoro*, *bergolo*, *capo*, *donzello*, *gherminella*, *gocciolone*, *gonfaloniere*, *lupino*, *ortica*, *paltone*, *pecoreccio*, *ringhiare*, *salmeria*, *scioperare*, *sergozzone*, *stranguglioni*, come risulta dalle *Concordanze del «Decameron»*, a cura di A. Barbina, Firenze, Giunti, 1969), l'elenco che segue mostra le fonti dell'ingegno metaforico frugoniano, con i campi tematici della sua applicazione: essi interessano il carattere dell'uomo osservato attraverso transcodificazioni zoomorfiche e vegetali, secondo una tradizione fisiognomica che risale a Teofrasto, i cui *Caratteri* erano allora presenti sul mercato grazie al «volgarizzamento» del genovese Ansaldo Cebà, corredato da «chiose» a vero dire piuttosto mediocri. Sembra di capire che il Frugoni ravvisasse nel Politi la possibilità di ot-

temperare a una duplice esigenza: quella retorica e tesauriana di novità, chiarezza e brevità e quella etica della leggibilità indiziaria del corporeo umano, tanto più eloquente quanto più anomalo per quantità e qualità.

Nella trascrizione delle voci del *Dizionario toscano* (qui citate dall'edizione di Venezia, Barezzi, 1647) gli scarsi interventi di modernizzazione riguardano la *et*, i gruppi *ti* e *tii*, la *b* etimologica e l'uso incerto scempia/geminata (*camminare / camminare, femina / femmina*); si sono mantenute le abbreviazioni perché del tutto comprensibili, provvedendo a scegliere tra le eventuali varianti grafiche quelle più frequenti (tra *l.* e *lat.*; *prov.*, *prover.*, *proverb.*; *fio.* e *fior.*). Per ciò che riguarda il latino, esso non presenta particolari problemi; solo in tre casi (*albutum, pedagogium, subcuniculum*) è stato necessario ricorrere al *Glossarium mediae et infimae latinitatis* del Du Cange (Graz, Akademische Druck - U. Verlagsanstalt, 1954). Il numero romano indica il racconto del *Cane di Diogene* in cui il lemma si trova, quello arabo precisa la pagina (trascriviamo di seguito solo le voci parzialmente modificate, conservando i corsivi che legano la postilla al testo). Vale la pena precisare che le citazioni frugoniane paiono tanto precise da lasciare intendere che l'autore avesse a fronte il *Dizionario toscano*, rispetto al quale procede per detrazione: omette spesso l'etimologia latina e l'appartenenza municipale (tranne nei casi qui riportati), e abbrevia talora le definizioni, in ragione dell'uso strumentale di una parola altrui che vale come *accessus* alla propria, con i suoi caratteri «intensionalmente» caricaturali (cfr. cap. III).

amatita, pietra tenera medicinale che serve anco per disegnare, lat. *haematites*

matica, amatita, pietra tenera che serve a' dipintori per disegnare X.41

amatita, pietra tenera che serve per segnare e per disegnare XI.627

haematites, amatita, pietra da disegnare XI.680

argomento, prova o ragione da *argomento* è lo stesso che ser-

provare, lat. *argumentum*; per indizio, lat. *indicium*; in vece di strumento, lat. *instrumentum*; chiamasi argomento la somma di tutto quel che si tratta in un libro e argomento anco, per fuggire il nome più noto, si dice il cristero, lat. *clyster*

viziale IX.459 (N.d.R. cfr. *serviziale*)

arista, schiena o costole del porco arrosto

XI.630 (N.d.R. nel testo)

arri, voce di chi va dietro a' somari per sollecitarli a camminare

XII.549

arronciare, attorcere, lat. *torquere, flectere, reflectere*, e in neut. pass. *attorcersi*, vale anco per tirare a sé col ronciglio, lat. *unco attrahere*

arronciata, cioè attorta. Ovvero tirata col ronciglio IX.458

bacalare, sen. *baccalare*, per derisione d'uomo che stia in riputazione e che grandeggi, lat. *satrapes gloriosus*

XI.691

bambo, fior. sciocco, lat. *insipidus, insulsus*

XII.273

barbagianni, uccel notturno, così detto dalla barba che ha sotto al becco, lat. *bubo*

barbagianni, detto così per la barba c'ha sotto il becco X.550

barbassoro, gran personaggio, dicesi per derisione

barbassoro, cioè gran personaggio per derisione V.390
barbassoro, gran personaggio: per derisione VI.151
IX.525

bazzecole, masseriziuole, cosarelle di poco pregio, lat. *supellex*

XI.299
bazzecole e tattere, robe che si portano per viaggio XI.612 (N.d.R. cfr. *tattera*)

befana, fantaccio di cenci che si mette alla finestra il giorno dell'Epifania per ischerzo de' fanciulli, lat. *larva*; e da questa figura vien chiamata befana la donna brutta

berghinella, fior. per donna bassa e di non buona fama, lat. *muliercula*

bergolo, fior. per leggero e volubile, lat. *levis*

berlingaccio, chiamasi il giovedì che viene innanzi al carnasciale, detto altrimenti da' Senesi giovedì grasso, perché in quel giorno si mangia e si beve disordinatamente

bertonello, sen. nassa, strumento da pigliar uccelli o pesci, nel quale entrati non possono uscire, lat. *nassa*

bietolone, si dice d'uomo grande e dappoco, insipido, lat. *bliteus*, *vecors*

bolzone, una sorte di freccia armata di capocchia in vece di punta, che si tira con balestra

bucacchiare, sen. *bucaracchiare*, sforacchiare, far piccoli buchi, lat. *perforare*

burattello, sacchetto di stamigna lungo e stretto da burattar la farina, lat. *cribrum*, *subcerniculum*

befana, larva, tal viene chiamata la donna brutta XII.367

XI.320
berghinella, in fiorentino donna bassa e non di buona fama XII.345

XI.320

berlingaccio, il giovedì che viene innanzi al carnasciale XI.58
berlingaccio, giovedì grasso XI.109
berlingaccio, il giovedì grasso di carnasciale XI.287

XII.316 senese e *idem*

bietolone, si dice d'uomo grande e da poco X.352
bietolone, uom grande ma da poco XII.300

bolzone, una sorte di freccia, armata di capocchia, che si tira con balestra IX.257 XII.589

bucaracchiare, forare XII.69

XI.458

buscalfana, sen. *alfana*, dicesi per ischerzo delle bestie grandi e magre

cantoniera, dicesi di meretrice vile, lat. *prostibula*

capo, parte eminente del corpo umano dal collo in su, lat. *caput* [...] s'intende [...] per termine, come in capo di tanti anni, venir a capo, venir a fine, e dicesi anco delle posteme che cominciano a maturarsi, lat. *suppurare*

capogatto, male di vertigini che viene alle bestie

carabattole, bazzicature, coselle di poco pregio, lat. *supellex*

cardo selvatico, altra specie di cardo che serve alle medicine, lat. *virga pastoris*

carota, è una radice rossa o gialla che si mangia cotta per insalata o conservata nell'aceto; metaf. si dice in burla cacciar carote, colui che dà ad intendere quel che non è, e questi si chiama carotaio

cavallo, animal generoso e noto, lat. *equus*; da cavallo nascono proverbi e molti modi

alfana, o giraffa, animal quadrupede della grandezza del cammello e del color della pantera XI.559 (N.d.R. cfr. *giraffa*)

cantoniera, meretrice vile VIII.230

Venir a *capo*, venir a fine XII.814

XI.361

carabattole, coselle di poco pregio VIII.61
carabattole, coselle di poco pregio, come quelle che soglion portar i calcanti nelle lor bisacce X.54 XI.628

XII.706 (N.d.R. nel testo)

carotaio, si chiama in Toscana colui che caccia carote, cioè che dà ad intendere quel che non è VIII.92
si dice in burla cacciar *carote*, colui che dà ad intendere quel che non è. E questi si chiama carotaio X.56

il caval di Ciolle, dicono i Fiorentini, si pascea di ragionamenti, vale pascersi di promesse

di dire [...] sei come il cavallo di Gonnella che per tutto avea guidaleschi fuor che nella coda, e il caval di Ciolle dicono i Fior. che si pasceva di ragionamenti, vale pascersi di promesse e speranze vane

ciaramella, fior. imbroglio di parole; Sen. chiamano chiramella uno strumento di suono musicale simile alla cornamusa

cincischiare, è tagliar malamente, e disugualmente con forbici o con coltello che tagliano male

ciotola, vasetto senza piede per bere, lat. *trulla*

citola, sen. fanciulla da marito, lat. *puella nubilis*

ciuco, fior. nome dell'asino che gli danno per vezzi

ciuffilo, sen. ogni strumento di legno o di terra cotta o d'altra materia che si fa per dar trattenimento a' fanciulli suffilando

ciuffole, fior. bagattelle, lat. *nugae*

corbezzolo, pianta silvestre che fa il suo frutto ritondo che rosseggia nel giallo, grosso come grossa ciregia, e dolce. Sen. lo chiamano anco albatro e albatrelle i frutti, lat. *albutum*

se e speranze X.393
il caval di Gonnella per tutto avea guidaleschi, fuor che nella coda XII.150
il caval di Gonnella, simbolo delle lettere di costumi che so io X.393

X.260

cincischiare, è tagliar malamente e disugualmente VIII.23
cincischiare, tagliar malamente con forbici che tagliano male X.496

ciotola, in latino *trulla*, cioè coppa senza piede per bere VIII.64

citola in senese, *puella nubilis* XII.316

ciucio, nome d'asino che gli danno per vezzo XII.313

anche si potrebbero i concettini fanciulleschi appellar *ciuffili* alla senese, cioè simili a quegli strumenti di legno o di terra cotta, per trattenimento ai fanciulli suffilando X.253

ciuffole, bagattelle, *nugae* X.253

corbezzolo, pianta silvestre che fa il frutto rosso X.563

cornacchia, uccello simil al corbo, ma minore, lat. *cornix*; dicesi cornacchia a chi favella assai e sconsideratamente

cornacchiamento, vale cicalamento, da cornacchiare che è chiacchierare e gracchiare a sproposito, lat. *cornicari*

corneggiare, tirar di corno senza ferire

cornio, piccolo arbore che ha il suo legno duro e nodoso che si chiama ancor corniolo, lat. *cornus*

crocchio, quel suono che rendono le cose fesse quando son percosse, o veramente il gracciare de' legni o ferri che nell'adoperarsi si percuotino; fior. anco per cicalamento

donzello, giovane senza moglie, lat. *adolescens*; per servo, lat. *servus*; per servente de' magistrati, lat. *accensus*

facchino, colui che porta pesi a prezzo; Fior. lo chiamano anco bastagio e figlio, lat. *baiulus*

fanfaluca, la frasca secca le cui frondi abbruciate si levano in aria, lat. *stipula volans*; e da questa similit., si dicono fanfaluche le cose del mondo fondate in aria

farinacci, una sorte di dadi segnati da una sola faccia, restandone cinque bianche

dicesi *cornacchia* a chi favella assai e sconsideratamente XI.537

cornacchiamento, vale cicalamento da cornacchiare e gracchiare a sproposito, lat. *cornicari* XI.573

XI.571

tra le piante il *corniolo* è picciolo e ha il suo legno duro al taglio e nodoso, come descrive il Politi XII.683

crocchio, quel suono che rendono le cose quando sono percosse XI.484

donzello, per servo XII.423

Fiorentini intendono per figlio anco il *facchino* IX.523

VII.479
fanfaluca, la frasca secca le cui frondi abbruciate si levano in aria: *stipula volans* X.463

IX.381

fica, parte vergognosa della femmina, lat. *cunnius*; far le fiche, metter il dito grosso tra l'indice e 'l medio in atto di dispregio, lat. *medium unguem ostendere*

filastrocca e filatera, lunghezza di ragionamenti noiosa

flauto, strumento musicale da fiato, lat. *fistula, calamus*

forfora e forforaggine, gli escrementi de' pori del capo, lat. *furfures, porrigo*

frappatore, imbrogliatore, avviluppatore, lat. *blatero, ostentator*

frullare, è quel romore che fa per aria il sasso o altro tirato violentemente, lat. *perstreperere, murmur edere*

furetto, animale poco maggior della donnola, ma di quella specie, nimico de' conigli

furfante, fior. uomo di male affare, lat. *scelestus*; Sen. intendo no per furfante quella sorte di mendicanti che fingono d'aver male e sono sani, lat. *planus*; per simil. uomo vile, valendarno e di mala condizione

gangola, un certo nocciolletto che viene altrui senza dolore intorno alla gola, lat. *glandula, struma*

far le fiche, metter il dito grosso tra l'indice e 'l medio in atto di dispregio XI.320

filateria, lunghezza di ragionamento X.556

XII.615

forforaggine, gli escrementi dei pori del capo X.255

storico *frappatore*, cioè imbrogliatore, avviluppatore VIII.82

frullare, quel rumor che fa il motò dell'aria, la piuma dell'uccello volante ed altro XI.567

furetto, animale poco maggiore della donnola XII.397

furetto, animale poco maggior della donnola, nemico dei conigli XII.676

furfante, uomo di male affare, in latino *scelestus* X.649

stranguglioni, male di *gangole* che impediscono la gola XI.366 (N.d.R. cfr. *stranguglioni*)

genia, gente vile e abietta, lat. *genus vile, familia abiecta*

XII.120

gherminella, giuoco di destrezza di mano, lat. *praestigia*; per inganno o baratteria, lat. *impostura*

germinella, inganno, impostura XII.350

ghianda, frutto d'alcuni arbori selvaggi col quale s'ingrassano i porci, lat. *glans, dis*

IX.544

giraffa, animal quadrupede della grandezza del cammello e del color della pantera, lat. *camelopardalis*

alfana o giraffa, animal quadrupede della grandezza del cammello e del color della pantera XI.559 (N.d.R. cfr. *buscalfana*)

gocciolone, epiteto che si dà altrui per ischerzo, come baccellone, pinchellone, lat. *nebullo, vappa*

VII.480 (N.d.R. anche i termini latini)

gonfaloniere, era già detto in Fiorenza quegli che aveva nella Rep. il supremo magistrato; e in Siena è ancor oggi un magistrato principale di tre cittadini detti gonfalonieri, ciascheduno capo d'un terzo della città; e gonfalonier di S. Chiesa è titolo di dignità grande che dà il Papa

gonfaloniere, quello c'ha nella Repubblica il supremo magistrato XII.749

gramo, mesto, addolorato, lat. *tristis, moestus*

gramo, cioè tristo IX.367

granchio, animal d'acqua e di terra noto, lat. *cancer* [...] d'uomo fantastico si dice più lunatico d'un granchio perocché i granchi son pieni o voti secondo il crescere e scemar della luna, onde il prov. c'ha da far la luna co' granchi si

l'uomo fantastico si dice più lunatico d'un granchio, perocché i granchi son pieni e voti, secondo il crescere e scemar della luna XI.465

dice quando si fa paragone tra due cose sproporzionate, lat. *quid lecytho cum strophio?*

guidagio, sorte di dazio, lat. *pedagium*

insalata, cibo d'erbe condite con sale, olio e aceto, che si dà nel principio della cena, lat. *acetaria*; diciamo in prov. una buona insalata è principio d'una mala cena; e questa è un'insalata, cioè poco male o poco bene a quel che ha da seguire; e non esser all'insalata, di chi in qualche sua faccenda oltre al fatto gli resta da far assai, lat. *ne in apio quidem*

lombrico, baco che nasce nel terreno grasso di letame, lungo senza gambe, lat. *lumbricus*; per li bachi che si generano nel corpo a' fanciulli, lat. *lumbricus*

luna, il pianeta che fa lume la notte, lat. *luna* [...] mostrar la luna nel pozzo è dar ad intendere una cosa per un'altra

lupino, sorte di legume amarissimo e noto, lat. *lupinus*; dicesi io non lo stimo un lupino, cioè per niente, lat. *teruncii non illum facio*

maniscalco, colui che medica e ferra cavalli, lat. *veterinarius*

marmotta, specie di topo grande, lat. *mus alpinus*

XI.655 (N.d.R. anche il termine latino)

insalata la chiamerei in italiano, ch'è (secondo il Politi) cibo d'erbe, con sale, olio ed aceto XI.426

lombrico, baco che nasce nel terreno grasso di letame XII.442

mostrar nel pozzo la luna è dar ad intendere una cosa per un'altra XI.470 (N.d.R. nel testo)

non lo stimo un lupino X.66 (N.d.R. nel testo)

XI.469

XI.467 (N.d.R. anche il termine latino)

mazzafrusto, era già specie di frombola legata a un bastone, lat. *justibalus*

mazzapicchio, martello di legno, lat. *malleus igneus*

mazzaranga, sen. pestone, strumento di legno da percuotere e assodare il terreno

mazzocchio, quantità di cose ristrette insieme a guisa di mazzo

morena, specie di pesce che ha la vita nella coda, lat. *murena*

mortella, mortina, lat. *myrtus*

moscardo, razza di sparviere

moscio, sen. dicesi d'erbe o di frutti o d'altro che s'appassisca e si faccia languido, lat. *languidulus*

moscione, piccolissima specie di mosca nata dal mosto; per ischerzo si chiamano moscioni i gran bevitori, lat. *bibaculus*, *bibax*

nespola, frutto noto, lat. *mespilum*; dicesi prov. tu non mondi nespole, a colui che non è men tristo di chi egli dice male

nibbio, uccel noto rapace, lat. *milvus*, *miluus*; diciamo rispettoso come un nibbio, a chi è senza vergogna

mazzafrusto, specie di frombola XII.132

XII.132

mazzaranga, pestone da assodar il terreno XII.132

mazzocchio, quantità di cose ristrette insieme XII.132

XI.168

pro urtica crevit myrtus IX.294

IX.248

moscio, appassito e languido XI.361

X.54
XI.552

dicesi proverbialmente: *tu non mondi nespole*, a colui che non è men tristo di chi egli dice male XI.577

diciam rispettoso come un nibbio a chi è senza vergogna IX.360
nibbi dei pulcini XII.132 (N.d.R. nel testo)

nido, sen. nidio, quel piccolo covacciolo dove gli uccelli fanno e covano l'uova, lat. *nidus* [...] prov. nido fatto e gazza morta, come uno s'è ben accomodato nel mondo, si muore

oca, uccello acquatico, selvatico e domestico, lat. *anser*; diciamo in prov. tenere l'ocche in pastura, di colui che tien femmine per darle a prezzo; non è tempo da dar fieno a ocche, cioè non è tempo da perdere

ortica, erba che si conosce anco di notte, lat. *urtica*

paltone e *paltoniere*, fior. per furfante che accatta, lat. *mendicus*

pappardelle, sorte di vivanda dilicata che si fa in diverse maniere; Fior. chiamano pappardelle le lasagne cotte in brodo di lepore, lat. *pulpamentum*

parabolano, ciarlone che ha del bugiardo, lat. *verbosus, mendax*

parpaglione, farfalla che vola al lume, e per quella sorte di farfalle che danno noia alle pecchie

pastocchia, favola, finzione, dar pastocchie, lat. *verba dare*

nido fatto, *gazza morta*, cioè quando l'uom si pensa d'esser accomodato nel mondo, si muore XII.844

dar fieno a ocche, è perder il tempo; *tener ocche in pastura*, si dice di colui che tien femmine da mercato XII.484

idem, e tal è la femmina VIII.20

paltone, furfante che accatta XII.265

pappardelle, sorte di vivanda dilicata che si fa in diverse maniere VIII.203

pappardelle, chiamano i Fiorentini le lasagne cotte in brodo di lepore XI.637

pappardelle, sorte di vivanda dilicata che si fa in molte maniere XII.111

XI.398 (N.d.R. anche i termini latini)
XII.77 (N.d.R. anche *verbosus*)

parpaglione, che vola al lume; di quella sorte di farfalle che danno noia alle pecchie VIII.176
XII.315
XII.585

XI.586 (N.d.R. anche il sintagma latino)

pecoreccio, confusione, dicesi esser entrato nel pecoreccio, di chi non trova via da finire un ragionamento dove già s'è intrigato

pepe, aromato noto, lat. *piper*; far pepe è accozzar insieme strettamente tutte le sommità delle dita della mano, che malamente si può far da molti nel freddo grande; onde prov. a un dappoco si dice: tu non faresti pepe di luglio

popone, frutto noto, lat. *melo-pepo*; prov. come i poponi da Chioggia, tutti d'una buccia e d'un sapore; e pigliasi in mala parte, lat. *eiusdem farinae*

porcellana, [...] è anco una sorte di terra bianca e lustra della quale si fanno vasi preziosi per le tavole de' principi

privata, fior. per luogo dove si gittan immondizie, lat. *cloaca*

ranocchia, animal palustre noto che sta in acqua e in terra, lat. *rana*; prov. la ranocchia non morde perché non ha denti, di chi non fa male perché non può, lat. *edentulae maxillae*

ringhiare, quel torcere o increpar del muso stridendo e mostrando i denti che fanno i cani nel voler mordere, lat. *ringi, gannire*

ruota, strumento ritondo di varie sorti e grandezze, per usi diversi d'andar girando o di

dicesi esser entrato nel pecoreccio, di chi non trova via da finire un ragionamento, dove già s'è intrigato XII.172

proverbialmente a un dappoco si dice: *tu non faresti pepe di luglio* X.56

come i poponi di Chioggia, tutti d'una buccia e d'un sapore, e pigliasi in mala parte X.56

porcellana, è una sorte di terra lustra, di cui si fanno vasi per le tavole XII.705

XI.409 (N.d.R. anche il termine latino)

proverbio: la *ranocchia* non morde perché non ha denti, di chi non fa male perché non può XI.321

XI.613

la ruota del carro più scongegnata è quella che cigola, cioè chi ha più difetti e minor me-

volgersi in giro, lat. *rota* [...] prov. la più cattiva ruota del carro sempre cigola, cioè chi ha più difetti o minor merito è quel che prima parla o si risente, lat. *semper deterior vehiculi rota perstreptit*

salmeria, provvedimenti e munizioni da guerra, lat. *impedimenta* X.105

sarnacchio, sen. scracchio, quella quantità di catarro che in una volta si sputa XI.323

scarabocchiare, imbrattar carta nell'imparare a scrivere, lat. *conscribillare* IX.408

scarnatino, color tra rosso e bianco, simile a quel della carne XI.17

sciarpellato, che ha le palpebre arrovesciate IX.454

scimunito, sciocco, scemo, lat. *insulsus, insipidus* XI.608

scioperare, levar dall'opera, far perder tempo, e scioperarsi, perderlo, lat. *frustra tempus terere* *scioperatezza*, perdita di tempo X.265

sergozzone, colpo che si dà nella gola a man chiusa XI.654

serviziale, cristere, argomento, lat. *clyster* IX.459 (N.d.R. cfr. *argomento*)

solleticare, toccare alcune parti del corpo che fanno ridere, lat. *titillare* XII.811

rito, è quel che prima parla o si risente XI.405 (N.d.R. nel testo)

spampanare, levar via i pampani alle viti, lat. *pampinare*; Sen. dicono anco metaf. spampanare o fare una spampanata, di colui che magnifica se stesso o le cose sue, o s'avanza in vantarsi o in promettere

Senesi dicono metaforicamente *spampanare* di colui che magnifica se stesso o le cose sue, o s'avanza in vantarsi o in promettere XII.569 *spampanata*, cioè iattanza, propriamente detta di colui che magnifica le cose sue XII.760

sputasenno, colui che si tien più savio degli altri

IX.397

stallone, bestia da cavalcare tenuta per far razza, lat. *admissarius*

XII.447

strabuzzare, fior. per istravolgere gli occhi

XI.362

stranguglioni, male di gangole che impediscono la gola, lat. *tonsillae, arum*

XI.366 (N.d.R. cfr. *gangola*)

tamarindi, datteri indiani

XI.391

tarantello, sen. sorra, salume di pancia di tonno

tarantello, dicesi la sorra, salume fatto della pancia del tonno XII.319

tarlo, vermicello che si genera dentro al legno e lo rode, lat. *teredo, caries*; dicesi prov. l'amor del tarlo, di chi ama solo per suo interesse, lat. *ut lupus ovem*

l'amor del tarlo: di cui ami solo per suo interesse VIII.185

tattera, è soprannome universale di malori vergognosi; Sen. dicono tattere disprezzativamente a quantità di cose vili, di poco momento

bazzevole e tattere, robe che si portano per viaggio XI.612 (N.d.R. cfr. *bazzevole*)

truffa, furbaria, lat. *fraus, impostura*

XI.467 (N.d.R. anche i termini latini)

trullare, fior. tirar peti, lat. *petere*, *crepitum ventris emittere*

trullare, *crepitum ventris emittere* XI.192

voragine, luogo che per profondità o per aggiramento d'acque inghiottisce, lat. *vorago*

XII.121

zabbracca, fior. femmina di mondo, di poco pregio, lat. *muliercula*

IX.352

zenzeverata, composto di più ingredienti medicinali; Sen. dicono *zenzeverata* per similit. anco a mesticanza di cibi con senso dispregiativo

Senesi dicono *zenzeverata* una mesticanza di cibi, con senso dispregiativo X.651

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI NOMI

- Abati, A., 13, 27, 28, 44, 48, 178
 Alberti, G.A., 159, 160
 Alciato, A., 178
 Alighieri, D., 99, 136, 172, 173
 Alpers, S., 52
 Altieri Biagi, M.L., 130, 170
 Archiloco, 178, 179
 Arendt, H., 33
 Ariosto, L., 95, 190
 Aristotele, 137
 Arnheim, R., 22, 99
 Asor Rosa, A., 29, 53, 128
 Assarino, L., 29, 30, 79
 Assunto, R., 41
 Avellini, L., 71
- Bachtin, M., 29, 154, 156, 197
 Baczko, B., 70
 Baltrušaitis, J., 54, 182
 Balzac, H. de, 16
 Bárberi Squarotti, G., 42
 Barbina, A., 199
 Barclay, J., 13, 125, 137, 162, 171
 Bargagli, S., 138
 Barthes, R., 85, 151
 Bartoli, D., 24, 36, 53, 62, 63,
 115, 125, 126, 128, 168, 169
 Basile, B., 53
 Bassano, Jacopo da Ponte, *detto*,
 70
 Battafarano, I.M., 107
 Battista, G., 24
 Battisti, E., 70
 Battistini, A., 16, 67, 71, 79, 120,
 127, 146
 Bayle, P., 175
 Bellini, E., 52, 68, 139
 Bembo, P., 126
 Benetelli, L.M., 83
- Benjamin, W., 10
 Bennet, B.S., 43
 Bernini, G.L., 40, 83
 Besomi, O., 51, 157
 Bianchi, A., 86
 Blanco, M., 74
 Blecua, J.M., 91
 Bloch, E., 96
 Blumenberg, H., 74, 108
 Boccaccio, G., 95, 138, 199
 Boccacini, T., 46, 47
 Bodei, R., 34, 81
 Bolzoni, L., 73, 128, 169
 Bonomi, A., 119
 Borromini, F., 40, 83
 Botto, I.M., 25
 Brady, F., 167
 Braudel, F., 93
 Brignole Sale, A.G., 13, 25-31,
 78, 79, 85, 87, 88, 109, 129,
 171, 178
 Brillì, A., 43, 170
 Brusoni, G., 31, 88, 89, 101, 105
 Bühler, K., 112
- Calabrese, S., 30
 Calabrò, G., 93, 107
 Calcaterra, C., 24, 41
 Calepino, A., 137
 Campanella, T., 73
 Cantarutti, G., 172
 Capucci, M., 13, 29, 30, 41, 113,
 114
 Caramuel de Lobkowitz, J., 83
 Cardenas, B. de, 86
 Cardinaletti, A., 116
 Carnap, R., 119
 Caroli, F., 20
 Carracci, A., 121

Cartesio, R., 56, 147
 Caruso, C., 157
 Casaubon, I., 177
 Cassiodoro, 156
 Castelvetro, L., 135, 136
 Caussin, N., 170
 Cebà, A., 199
 Cecchi, E., 42, 57
 Celio Rodigino, 170
 Cervantes Saavedra, M. de, 89,
 107, 120
 Cherchi, P., 50
 Chiabrera, G., 139, 140
 Chombart de Lauwe, P.H., 103
 Ciampoli, G., 76, 158
 Cian, V., 43
 Cicerone, 125, 132, 137
 Clark, K., 154
 Compagnon, A., 169
 Conriero, D., 13, 28-30, 32, 40,
 42, 114, 123, 136, 149, 172
 Conte, G., 57
 Contini, G., 135
 Cosmo, U., 20, 41, 136
 Cotarelo y Mori, E., 97
 Courtine, J.J., 20
 Croce, B., 41, 78
 Croce, F., 57
 Croll, M.W., 128
 Cruveilhier, P., 150
 Curtius, E.R., 52, 127
 Cusano, N., 72

 Davanzati, B., 138
 Davidson, D., 169
 De Bernardi Ferrero, D., 83
 Delcorno, C., 128
 Deleuze, G., 86
 Delfino, G., 23, 24
 Delft, L. van, 158
 Della Porta, G.B., 181
 Del Monte, A., 106
 De Marinis, M., 87
 Demostene, 122, 127, 128
 Derrida, J., 149
 De Seta, C., 40
 De Thou, J.A., 162, 175
 Diogene Laerzio, 34, 67, 162,
 163, 169

 Diogene di Sinope, 34, 132, 169
 Dionisotti, C., 52, 126
 Doglio, M.L., 161
 Doni, A.F., 52, 73
 Dossi, C., 7
 Du Cange, C. Du Fresne, 200

 Ederi, P.G., 113
 Elwert, W.T., 24
 Erasmo da Rotterdam, 137, 171

 Fagiolo, M., 158, 180
 Fapanni, F., 173
 Favaro, A., 30
 Ferraris, M., 150
 Ferroni, G., 176
 Fioretti, B., 115
 Fish, S.E., 128, 130
 Folengo, T., 137
 Fontanella, G., 24
 Formichetti, G., 25
 Frascari, M., 54
 Friedrich, H., 24
 Fumaroli, M., 67, 128
 Jungfer, J., 138, 170

 Gagliardi, D., 122
 Galilei, G., 30, 68, 120, 132
 García Berrio, A., 19, 106, 118
 Gardair, J.M., 100
 Garzoni, T., 50, 51
 Genette, G., 149, 163, 176
 Gensini, S., 125
 Getrevi, P., 20
 Getto, G., 24
 Giachich, P., 174
 Gigante, M., 34, 47
 Giovannino da Capugnano, 66-68
 Giovenale, 27, 28, 137, 171
 Girolamo, 156
 Giuglaris, L., 159, 160
 Giustiniani, M., 20
 Gnoli, D., 31
 Gombrich, E.H., 15, 22, 49, 62,
 176
 Góngora y Argote, Luis de, 171
 Goodman, N., 169
 Gracián y Morales, B., 10, 46, 50,
 73-75, 88, 104, 176, 197

Grafton, A., 175
 Graziosi, E., 25
 Gregorio Magno, 162, 163
 Greimas, A.J., 179
 Greppi, C., 69
 Griseri, A., 158
 Guarini, B., 67
 Guercino, G.F. Barbieri, *detto*, 67
 Guglielminetti, M., 42
 Guidoni Marino, A., 83

Hannerz, U., 22
 Haroche, C., 20
 Hatzfeld, H.A., 135
 Herrera, J. de, 75
 Hodgart, M., 27
 Holquist, M., 154
 Hutton, J., 178

Ignazio di Loyola, 64, 85
 Ioli, G., 159

 Jannaco, C., 41
 Jauss, H.R., 179
 Jungfer, T. de, 122, 157

Kaufmann, E., 25
 Kermodé, F., 151
 Kernan, A.B., 167
 Klein, R., 70
 Koselleck, R., 62
 Kris, E., 167
 Kruff, H.W., 40

Labò, M., 25
 La Cüte, P., 173
 Lancellotti, S., 21, 23, 34, 103
 Lanham, R.A., 111, 112
 Lausberg, H., 146, 170
 Lavagetto, M., 16, 46
 Lavin, I., 180
 Lázaro Carreter, F., 106
 Lazzaroni, G.B., 65, 66, 68
 Le Brun, C., 35
 Leclercq, J., 150
 Le Corbusier, C.E. Jeanneret,
detto, 17
 Lee, R.W., 52
 Leites, E., 87

Lejeune, Ph., 155
 Limentani, U., 28
 Lipsio, G., 13, 33, 47, 122-124,
 156, 168, 170, 171
 Lotichius, J.P., 122, 157
 Lotman, Ju.M., 112, 185
 Lubrano, G., 24, 113
 Luciano, 122, 137, 171
 Lucilio, 178

Machiavelli, N., 74
 Malgarotto, P., 29
 Malvasia, C.C., 66, 121
 Malvezzi, V., 67, 76, 125
 Mancini, G., 70
 Manzini, G.B., 67
 Maravall, J.A., 11, 67, 74, 89, 103
 Maraviglia, G.M., 137, 160, 168,
 169

Marazzini, C., 137
 Marcantonio, A., 119
 Marini, G.A., 29
 Marini, Q., 20, 27, 78, 114
 Marino, G.B., 51, 125, 139, 140,
 170, 171
 Marquard, O., 170, 179
 Martinengo, A., 19
 Marucchi, A., 70
 Marziale, 171
 Mascardi, A., 35, 52, 53, 56, 76,
 113

McClung, W.A., 30
 McKeon, M., 30
 Melosio, F., 31
 Mersenne, M., 83
 Michel, K.M., 27
 Michelangelo Buonarroti, 70, 109
 Migliorini, B., 136
 Minnis, A.J., 150
 Molho, M., 106, 120
 Monod, P., 160
 Moretti, F., 147
 Mortara Garavelli, B., 170
 Mumford, L., 25

Neri, C., 138
 Nespore, M., 143
 Neumann, G., 172
 Neumeister, S., 169

Niceron, J.F., 54
Nigro, S.S., 16
Nolting-Hauff, I., 19
Norden, E., 125

Oldoino, A., 20
Omero, 67, 170
Orazio, 137
Orchi, E., 129
Orsino, P.G., 23
Ortega y Gasset, J., 105
Ossola, C., 52, 85
Ovidio, 170
Owen, J., 171

Pallavicino, F., 132
Pallavicino, P. Sforza, 40, 41, 68,
126, 140, 171
Palmer, J., 167
Panofsky, E., 132
Passeri, G.B., 47
Pastine, D., 83
Paulson, R., 167
Pausania, 170
Pelosi, O., 177
Pépin, J., 170
Perazzo, G.B., 47, 61, 171
Peregrini, M., 53, 177
Pérez, A., 90, 91, 171, 172
Pergamini, G., 138
Perrault, C., 72
Petrarca, F., 113, 138
Petronio, 122, 137, 157, 162, 171
Platone, 71, 108, 121, 170
Plauto, 171
Plinio il Vecchio, 170, 181
Poleggi, E., 25
Politi, A., 13, 15, 106, 115, 133,
137-141, 143-145, 171, 199
Pona, F., 162
Pontano, G., 171
Portoghesi, P., 40
Poulet, G., 73
Pozzi, G., 51, 52, 128, 130, 144
Praz, M., 52
Pretto, A.M., 119
Price, M., 167
Profeti, M.G., 93
Puliatti, P., 88, 139, 157

Puteano, E., 124

Quaranta, R., 20
Quevedo y Villegas, F. de, 10, 17-
21, 23, 42, 91, 92, 94, 98, 103,
117, 120, 137, 171
Quiñones de Benavente, L., 97

Rabelais, F., 120, 122, 137
Raimondi, E., 13, 16, 19, 20, 38,
40, 42, 67, 71, 120, 127, 132,
145, 146, 158
Ravisius Textor, J. Le Tissier, *det-*
to, 138, 170
Reale, C., 20, 171
Reni, G., 67, 70
Renzi, L., 116
Rigoni, M.A., 38
Riley, F.C., 107
Ritter Santini, L., 146
Rizzo, G., 42
Robortello, F., 177
Roche, D., 93
Roda, V., 38
Rodler, L., 20
Rosa, S., 47, 48
Rosenkranz, K., 58
Rosso, C., 158
Rousset, J., 10, 40
Rubens, P.P., 12, 25
Ruozzi, C., 172
Ruta, M.C., 89
Rykwert, J., 72

Salvi, G., 116
Salviani, G., 138, 157
Salviati, L., 138
Samonà, C., 107
Sana, A., 122, 138, 157, 170
Sandkühler, B., 150
Sapegno, N., 42, 57
Savelli, A., 114
Scalise, S., 116, 135
Scamozzi, V., 52
Scarpati, C., 67
Scot, A.B., 150
Searle, J.R., 119
Segre, C., 163, 170
Seidel, M., 161

Seneca, 34, 123-125, 130, 156
Sennet, R., 33
Serianni, L., 138
Sgambati, R., 26
Simmel, G., 95
Socrate, 20
Soprani, R., 20
Spagnesi, G., 158, 180
Sparrow, J., 118, 158
Spencer, J.R., 52
Spitzer, L., 106, 118, 120
Starobinski, J., 169
Stea, F., 20
Stella Galbiati, G.M., 177
Stigliani, T., 139
Suarez, F., 86

Tacito, 125, 138, 157
Tarvacci, P., 107
Tasso, T., 31, 66, 67, 127, 128,
132, 144, 190
Tassoni, A., 88, 95, 101, 137, 138,
157, 162, 171
Tega, W., 169
Tekavčić, P., 135, 145
Teofrasto, 199
Tertulliano, 171
Tesauro, E., 8, 10, 12, 13, 22, 23,
32, 37, 38, 40, 41, 43, 45, 48,
49, 59, 62, 67, 71, 86, 91, 108,
109, 114, 115, 117, 118, 120,
124-129, 137, 140, 144-146,
150, 157-161, 164, 167, 175,
178, 179, 181, 183

Tintoretto, Jacopo Robusti, *detto*,
70
Tiziano Vecellio, 70
Trabalza, C., 138
Traina, A., 123
Trincherio, E., 47, 136
Tuve, R., 57
Tytler, G., 161

Ungerer, G., 171
Uspenskij, B.A., 112

Van Dyck, A., 85
Varese, C., 42, 133
Vazquez, G., 86
Vickers, B., 71
Vidali, G.B., 61, 94
Vigliani, L., 49
Villari, R., 92
Virgilio, 67, 162, 177
Vitale, M., 138
Vitruvio, 38, 114

Wallace, D., 150
Watt, J., 30
Weinrich, H., 136
Williamson, G., 128
Wittkower, R., 40
Wölfflin, H., 10, 22, 151

Yates, F.A., 169

Zanardi, M., 125
Zandrino, B., 13, 54, 133, 159
Zarone, G., 169

Finito di stampare nel mese di ottobre 1996
dalle Grafiche Galeati di Imola

Fotocomposizione: Centro Immagine - Capannori (Lu)