

UNIVERSALITÀ DELLA RINASCENZA
E TRASCENDIMENTO DELLA TEMPORALITÀ
IN RINASCIMENTO PRIVATO
DI MARIA BELLONCI

CARLA MARCELLINI





QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

Presentazione

Il lavoro di tesi della Dottoressa Carla Marcellini ha innumerevoli meriti, che il lettore non tarderà a rinvenire per suo conto. Il sottoscritto, invece, intende soffermarsi su di un aspetto, che giudica centrale ed estremamente significativo.

La scelta di *Rinascimento privato* come testo di indagine affonda le sue radici nell'esigenza di cogliere gli aspetti più sottili della dimensione interiore, quelle «costanti universali ed umane», per usare le parole della Marcellini, che la Bellonci ha bensì rappresentato nei personaggi da lei descritti, ma che certamente costituiscono gli eterni dell'uomo. Si tratta, infatti, di stati e di dinamiche che appartengono così intrinsecamente all'essere umano, che trapassano il tempo e finiscono per imporsi su di esso.

Se la Bellonci instaura un rapporto con Isabella d'Este che non è soltanto quello di creatore e creatura, da un punto di vista letterario, ma anche quello di analista e analizzato, per la sottile dinamica di transfert e controtransfert che si instaura tra la scrittrice e il personaggio da lei descritto – un personaggio che si confonde di continuo con la persona dell'autore –, altrettanto Marcellini usa Bellonci come specchio in cui osservare se stessa nonché le dinamiche che il «doppio» tende a suscitare. In questo senso, il romanzo, l'autore e il personaggio costituiscono l'occasione per rendere esplicito ciò che vive implicitamente dentro di noi e che domanda di essere portato alla luce. Spiegare indica, propriamente, il «togliere le pieghe», dunque il «far uscire» dalle pieghe ciò che esse tendono a nascondere.

L'esigenza di Marcellini è esplicativa. Non solo spiegare il testo rappresentato dall'opera letteraria, ma soprattutto quel testo che è l'interiorità e che ciascuno coglie guardando dentro se stesso. Questo testo universale Carla Marcellini intende leggere, così che *Rinascimento privato* diventa il pretesto per una spiegazione che non può non trascenderlo. Pretesto, dunque, non nel senso del pretestuoso, ma del pretestuale, giacché trattasi di un testo che precede il testo letterario: il testo dell'anima.

Con quest'ultimo testo Marcellini si misura da lungo tempo e lo fa con quel coraggio che solo l'intelligenza può generare. Il lavoro di tesi di laurea ne fornisce un'attestazione esemplare e significativa e lascia intravedere la profondità dell'itinerario percorso. Tale itinerario, e solo esso, consente di vedere nell'altro ciò che si è già visto in sé e lo si è visto perché si è vinta la paura del limite, tanto più forte e paralizzante quanto più si è vincolati a modelli idealizzati, che l'uomo brama spesso di realizzare a tutti i costi.

Marcellini non è preda di questa brama, perché gode della non comune virtù dell'umiltà. Ella ha saputo pazientemente accettarsi e ha potuto accettarsi perché è riuscita a comprendersi. Essendosi compresa, ha potuto comprendere.

Siamo dunque ben lieti di pubblicare nella Collana dei Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche un'opera saggistica che si pone quale lettura di un testo letterario in chiave fortemente soggettiva e autobiografica, all'insegna di una spiccata originalità.

Vittoriano Solazzi

Presidente dell'Assemblea legislativa delle Marche

CARLA MARCELLINI

Universalità della Rinascenza
e trascendimento
della temporalità
in
Rinascimento privato
di Maria Bellonci

Prefazione

Tre donne raddomanti del tempo

Lettura fortemente soggettiva di una scrittura fortemente interiore. Complice una stessa situazione temporale - il 24 settembre 2010, «anonimo e piovoso pomeriggio autunnale» e una notte del settembre 1533 – accade in «un momento catartico» l'incontro seduttivo di Carla Marcellini con Isabella d'Este. «Il dialogo costante, l'intima complicità, il segreto ed irrazionale interscambio di pensieri, di idee e di emozioni» tra le due possono schiudersi unicamente in forza della grazia intermediaria di Maria Bellonci col suo *Rinascimento privato* (1985). Romanzo definitivo di un'intera esistenza, manifesto di una concezione irripetuta di recupero narrativo della Storia. Romanzo – testamento, non tanto perché vede la luce pochi mesi prima della scomparsa dell'autrice, ma perché ricapitola propositi e moduli di rilettura di una civiltà operando al suo interno come instancabile sonda delle sue intime ragioni. A conferma che quando il romanzo storico è davvero tale, riesce a spiegare quel profondo che sfugge alla storiografia. Spiegazione duale, persino inevitabilmente ossimorica nel titolo - come già un suo altro, *Pubblici segreti* - che in questo privatizza il grande Rinascimento senza privarlo dell'aura assegnatagli dal periodizzamento ufficiale, ma restituendogli un'anima interpretativa altrove inafferrabile. E qui penetrata per quelle vie misteriose che sa percorrere soltanto la creatura femminile.

Tre donne dunque vengono così a corrispondersi in uno strano prodigio che attraversa con mercuriale rapidità poetica decenni e secoli fino ad addensarsi in una identificazione ineluttabile. Il pre-

sente saggio – tesi di Carla funge da catalizzatore per una doppia dinamica proiettiva: sul passato prossimo del romanzo di Maria e di questo sul remoto diario di Isabella. Così, raccolte in un eterno presente, le tre donne si rincorrono come in un gioco di rimandi necessitanti che inducono ad una consonanza esistenziale e di pensieri. La partecipazione riflessiva della più recente vibra di una tale intensità da realizzare un transfert a cascata sulle precedenti, così obbligante che ciascuna, indagando nei recessi dell'altra, finisce con l'assumersi l'imperativo di scendere nel più profondo di sé. Autoanalisi dolcemente spietata, ma implacabilmente necessaria. Gioco complesso di rispecchiamenti sovrapponibili, come le tre lenti complementari di uno stesso cannocchiale rientrante su di sé.

Eppure un tale gioco, di sicuro fascino, va oltre. Non può rinchudersi nel cerchio emotivo suscitato dai moti del cuore e della mente, non si sofferma sull'auscultazione che si conchiude entro la sfera psichica, tanto meno se ne compiace. Piuttosto, è proprio l'accertata affinità elettiva fra tre anime storicamente collocate a distanza di secoli o almeno di generazioni, ad obbligare il raffronto sulla diversità dei rispettivi tempi.

In altri termini, se la storia non è semplicemente il passato, ma la dinamica tra un passato mai definitivamente noto e un presente mutevole, quanto del Novecento s'intrude nell'idea di Rinascimento che la Bellonci incarna in Isabella? e quanto su entrambe si trava-sa di questo nostro Duemila dalla rilettura che ne fa la Marcellini?

Contemporaneità dunque non solo fra le tre autrici-personaggio, ma fra tre epoche, tenuto conto della esponenziale celerità delle trasformazioni intervenute tra la seconda e la terza. Che è come porsi ancora l'antica irrisolta questione del tempo.

È una domanda che investe totalmente il diario notturno d'Isabella d'Este, le ragioni del fare romanzo storico di Maria Bellonci e quelle del processo identificativo che muove Carla Marcellini soprattutto nel capitolo secondo del suo saggio. Capitolo centrale, motore strutturale e cardine filosofico, l'inchiesta interrogativa sul

tempo acquista nel suo lavoro (come nel romanzo, come nel diario) una funzione ermeneutica assoluta. Ma insieme anche appassionante per la luce poetica che sa riverberare sul valore trascendente del tempo.

Non banalmente lineare, non artatamente circolare, il tempo vi-
ra alla trascendenza in forza del fascino filosofico-letterario che l'ha
suscitato e che sa resuscitare grazie ai continui necessitanti rimandi
alle relazioni tra tempo storico, tempo interiore ed eternità. Ove è
proprio la dimensione soggettiva del tempo interiore il vero viatico
all'intuizione dell'Eterno. Intuizione che può scaturire così pura
soltanto da quella sorta di orologio interno e misterioso che pulsa
in ogni donna.

Così, mentre l'umanità continua ad affidarsi all'anonima astrazione
dell'orologio che scandisce ogni istante dell'esistenza quotidiana
con gelida indifferenza tecnico-scientifica, Isabella ne spezza
l'illusoria oggettività mensurale immergendosi proprio nella stanza
degli orologi volutamente tra loro discordanti. Entro un'aristocratica
torre di vedetta, osservatorio sul mondo e sul cosmo, la stanza
degli orologi incarna la metaforica scelta di un'aritmia atonale in
cui possiamo assumere le tracce del lascito straniante del Novecento,
tempo della frantumazione del tempo.

Epoca, la nostra postmoderna, che vaneggia tra istanti infiniti e
secoli brevi una volta approdata al nuovo secolo che chiama pom-
posamente nuovo millennio ed intanto finisce col rifugiarsi nelle
risposte effimere di un inafferrabile presente.

Contemporaneità del passato è dunque il dato permanente che
possiamo sussumere dalla complessità, avvincente perché contraddittoria,
del personaggio storico di Isabella d'Este. Esso giunge alla Bellonci
attraverso il filtro severamente documentato degli archivi, ma anche
dalla universale mitizzazione letteraria su di lei sedimentatasi, a
partire dai sei aggettivi – encomiastici certo, ma sinceramente
ammirati – con cui l'ha eternata l'Ariosto: «leggiadra e bella,
saggia e pudica, liberale e magnanima». Reggente ferma e virile del

Ducato di Mantova, devota al culto della bellezza e dell'intelligenza, Isabella si carica di un fascino enigmatico e sfuggente, indecifrabile e persino ambiguo che ne ha determinato il culto che la Bellonci le ha riservato fin dalla sua prima prova ispirata alla fatale Lucrezia Borgia (1939), ma che trova in questo *Rinascimento privato* la sua compiutezza. È stato più volte osservato, anche per la Bellonci, che quasi tutta la sua produzione storico-letteraria respira lungo un unico romanzo in tanti capitoli, di cui *Rinascimento privato* è appunto quello più pienamente conclusivo.

Prototipo di rinascimentali splendori eppure condannata all'umanissimo rischio di una moderna autocoscienza, Isabella vive momenti di solitario deprezzamento di sé e si isola dentro la sua stanza del tempo Per non morire di malinconia (rivelazione di una crisi ante litteram del Rinascimento affidata al titolo dell'ultimo capitolo).

Dimensione raddomantica ed irrazionale del tempo, dunque. Presente allora come oggi, essa subentra a disgregare la visione ordinata e idealmente polita del Rinascimento come suprema età dell'armonia umana. La verità interiore sembra introdurre comunque un'alterità, è più ricca di quella critica e razionale ed impone una visione più vasta e non commensurabile. Imprevedibile e perciò più «umana».

Anche perché, proprio quei tre decenni iniziali del XVI secolo, mentre officiano il momento apicale di una civiltà ideale, assistono allo spettacolo del cinismo e della violenza permanente del potere che culmina nella barbarie lanzicheneca. E così entro la malinconia di Isabella già accetisce il germe della vanità del vivere e la miseria latente nell'umana grandezza, che saranno ingredienti essenziali dell'anima barocca (destinati a trapassare metamorfosati in quella preromantica e da questa a quella decadente).

Maria Bellonci, «filologo della psiche» soprattutto femminile, affida ad un personaggio maschile la più alta definizione dell'universo interiore di Isabella: «...una delle rarissime creature che vivo-

no una libertà inventata giorno per giorno, secondo i chiari e gli oscuri delle proprie verità». Così a lei scrive in quest'ultima lettera il finissimo diplomatico ecclesiastico, l'"anglico" Robert de la Pole.

Il lavoro di Carla Marcellini si dimostra magistrale nel collocare funzione e valore di questo comprimario deuteragonista, estrema invenzione del genio della Bellonci, sigillo di intuizione cosmica per stabilire l'equilibrio narrativo di un testo complesso ed avvincente.

Forse animato da un impossibile e misterioso amore, certo attratto dalla figura enigmatica della Duchessa, al cui dominio riesce a sottrarsi con la forza di una fervida conquistata saggezza, Robert «funge da particolarissima sonda nello scandaglio della più intima e sotterranea interiorità della protagonista». Punto di sutura tra memoria e parola, tra storia e metastoria, l'inglese ha il compito di innestare l'ipnotica personalità dell'illustre donna politica che lo legge nel turbine caotico degli avvenimenti e dei problemi di quel tempo. Col risultato folgorante che questa creatura, del tutto immaginaria, riesce convincentemente a giustificare la cronologia degli eventi reali che la protagonista ha dovuto affrontare.

Qui è dunque il significato di un *Rinascimento privato*. In senso neoplatonico, la teoria del microcosmo sostiene che all'interno di ciascuno risiede il tutto, perciò l'individuo diviene il punto convergente di un infinito processo del mondo. Da tale individualismo metafisico discende l'impulso alla personalità tipico dell'età moderna. L'indagine sul microcosmo personale di Isabella d'Este condotta da Maria Bellonci ed oggi ravvivata dalla lettura di Carla Marcellini in un continuum creativo conferma il valore di chi assume una biografia intima quale spettro sul quale si rifrangono le mille frecce del divenire storico. Ove il ricordo sa essere più profondo del pensiero stesso, perché porta in sé il tempo della nostra persona, altrimenti incomunicabile. Se la dimensione della persona è il momento di connessione, che ha del divino, tra il singolo e l'essenza delle cose, si attinge alla bellezza, non più soltanto fenomeno este-

tico, ma esteso all'esperienza vissuta, scavata nel profondo spirituale che la muove.

I frammenti ricomposti della memoria possono così dilatarsi dall'orizzonte della privatezza per sciogliersi infine nel magma della storia come nel fluire inaccessibile del tempo che la sovrasta.

Fabio Ciceroni

Introduzione

Il mistero dell'io, il mistero di Dio, il mistero dell'anima, il mistero della vita, il mistero dell'eternità [...] stanno lì sull'uscio della nostra coscienza, premono per farsi aprire; ma raramente noi ci pieghiamo su questi misteri.

Cornelio Fabro, Libro dell'esistenza e della libertà vagabonda

Anni di acuta sofferenza e di inenarrabili dolori dell'anima hanno accompagnato la lenta e faticosa gestazione di questo lavoro, anni durante i quali ho sperimentato a più riprese e in modo acuto e lacerante la frustrante sensazione della paralisi della scrittura. Potrei dire un'impossibilità o, meglio ancora, un'incapacità del pensiero a farsi espressione scritta, impressa in modo immutabile e definitivo sulla carta in una sua compiuta fisionomia, sì che a più riprese, in questo lungo lasso di tempo, mi è tornato alla mente il fondamentale passo platonico che compare nella mirabile Lettera VII: «Perciò, chi è serio, si guarda bene dallo scrivere di cose serie, per non esporle all'odio e all'ignoranza degli uomini. Da tutto questo si deve concludere, in una parola, che, quando si legge lo scritto di qualcuno, siano leggi di legislatore o scritti d'altro genere, se è davvero un uomo, le cose scritte non erano per lui le cose più serie, perché queste egli le serba riposte nella parte più bella che ha; mentre, se egli mette per iscritto proprio quello che ritiene il suo pensiero più profondo, "allora, sicuramente", non certo gli dei, ma i mortali "gli hanno tolto il senno"»¹.

1 Platone, *Lettere*, tr. it. in *Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 47.

Ebbene, in questo lungo intervallo, contrassegnato da una discontinua ricerca mista di esaltazione e di delusione, è certamente racchiusa la storia medesima della mia esistenza.

Proprio oggi, 24 settembre 2010, nel triste grigiore di un anonimo e piovoso pomeriggio autunnale, ho la percezione netta, direi quasi palpabile, che la muraglia, forse costruita proprio da me medesima per impedire ogni possibile progressione nella ricerca, incominci a dissolversi; è un momento catartico, quasi ne avverto gli effetti sul registro di una piacevole sensazione fisica: ed ecco allora che il dialogo costante, l'intima complicità, il segreto ed irrazionale interscambio di pensieri, di idee e di emozioni stabilitosi tra la scrivente e la protagonista del romanzo improvvisamente annullano la dilatata parentesi di sofferti e lunghissimi anni, quasi interamente occupati dalla lettura interpretante, capace di liberare la polisemia del testo (non esiste lettura che possa emarginare la libertà dell'immaginazione: proprio certa critica degli anni '60 concepisce infatti la lettura come continuazione della scrittura, lettura dalla quale si genera una non immobilizzabile né ordinabile proliferazione di significati), e da quella dialogante, e trovano finalmente l'energia ed il coraggio di uscire dalla paralisi e di diventare parola scritta.

Esprimo la mia stima e la mia gratitudine al prof. Aldo Stella, medico, filosofo, psicoterapeuta e docente di Psicologia del pensiero presso l'Università per Stranieri di Perugia: guida di elezione di un percorso di conoscenza interiore che si è articolato a partire dal 1996, al prof. Stella riconosco altresì il ruolo di interlocutore privilegiato di una relazione alimentata ed intensificata nel tempo attraverso un dialogo intelligente, originalmente rielaborato e culturalmente sempre elevato, ma al tempo stesso umile, intimo, confidente; un dialogo, dunque, articolato in una sua propria complessità e atto a coniugare aspetti dell'uomo apparentemente inconciliabili, virtù, questa, costitutiva soltanto di chi è riuscito ad acquisire uno sguardo ascetico che gli permetta di muoversi in un ambito di spi-

ritualità rarefatta, immateriale, direi quasi diafana.

Esprimo parimenti la mia stima e la mia riconoscenza al prof. Ugo Paoli, monaco benedettino, paleografo e diplomatista, storico, viceprefetto emerito dell'Archivio Segreto Vaticano e docente di Storia della Chiesa presso l'Istituto Teologico Marchigiano di Ancona: lo ringrazio sentitamente per l'estrema professionalità e la affettuosa pazienza con le quali mi ha accompagnato nel ruolo di magister nella fase "officinale" del mio lavoro.



Maria Bellonci

Premessa

Credo di poter ravvisare proprio nel mio personale rapporto di immedesimazione e di compenetrazione con colei che in *Rinascimento privato* è chiamata ad esplorare gli spazi più segreti della propria geografia interiore la ragione del particolare taglio interpretativo imposto al presente lavoro; rapporto² che si è trovato a ripetere, con umiltà ed ammirata dedizione, quello stesso che la Bellonci riesce sempre e mirabilmente a stabilire con quei personaggi dei suoi romanzi che, collocati entro una dimensione agostiniana, «prima di essere resi presenti attraverso il filtro della scrittura»³ vivono con lei una «contemporaneità immaginaria»⁴. È la stessa autrice che in diverse occasioni esprime in modo esaustivo la natura autentica di questa contemporaneità: «scoprire un segreto del passato significa sempre trovarsi di fronte ad un altro e più profondo segreto, legato per radici oscure alla nostra presente e comune qualità di viventi»⁵; e ancora: «coloro che ci hanno preceduto nei tempi non appartengono ad una classe, sono soltanto parte di noi, formano l'originario nucleo della nostra vita nelle sue modulazioni di oggi»⁶; di nuovo, poi: «E che cosa ricerco se non una scintilla delle inesprimibili relazioni fra noi e voi, e fra noi e le cose, e le idee, e il passato e

2 Illuminante, in tal senso, la dichiarazione della stessa autrice: «Per me, quello che si chiama passato è presente vissuto nel momento stesso dell'evocazione. In virtù di questo coinvolgimento che mi è naturale, i lettori non avvertono nei miei libri barriere di secoli e si identificano nei miei personaggi senza pensare a come sono vestiti» (Hilde Ponti, *Bellonci privata e segreta*, «Epoca», 4 luglio 1986).

3 Rosa Riggio, *Dalla storia alla poesia della scrittura. Personaggi, immagini, parole nei libri di Maria Bellonci*, [s.l.], 1998, p. 5.

4 Riggio, *cit.*, p. 5.

5 Maria Bellonci, *Segni sul muro*, Milano, Mondadori, 1991, p. 42.

6 Maria Bellonci, *Pubblici segreti*, I, Milano, Mondadori, 1990, p. 298.

l'avvenire?»⁷.

Lungi dal configurarsi come fuga nel passato o come scelta aprioristica, la predilezione di Maria Bellonci per epoche lontane risulta essere piuttosto, per ammissione della stessa autrice, la risposta ad «un incontro che si rinnova, prodotto da combustioni interne, da fedeltà rivelate, da appropriazioni più profonde e sottili»⁸; ed è da questo incontro che scaturisce quel misterioso e fascinoso rapporto tra creatore e creatura che diviene poi, di volta in volta, partecipazione, identificazione, sdoppiamento e, nel contempo, raddoppiamento di noi stessi⁹. Nel reperire i personaggi che sono i protagonisti dei suoi libri, la scelta dell'autrice sembra sempre rispondere non ad una passione esteriore, ma ad una sintonia che si origina da un incontro sensibile e da un trasparente moto dello spirito che palesa i propri sentimenti¹⁰.

Dando voce a personaggi strappati alla silenziosa mummificazione delle carte d'archivio¹¹, Maria Bellonci neutralizza gli scar-

7 Maria Bellonci, *Publici segreti*, I, Milano, Mondadori, 1990, p. 290.

8 *Intervista con Maria Bellonci*, «Corriere Dell'Umbria», 16 gennaio 1986.

9 Acutamente Cesare Segre osserva: «In altri tempi ha avuto corso una critica che orientava la fruizione dei testi letterari verso una specie di empatia tra lettore e autore: il messaggio diventava il tramite, sia pure necessario, attraverso il quale il destinatario riusciva a raggiungere i sentimenti del mittente, per riviverli» (Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 8). Questa impostazione di pensiero, recuperata parzialmente dalla critica psicoanalitica, contempla dunque necessariamente un significativo dinamismo di sovrapposizione tra creatore, creatura e fruitore della creazione.

10 Illuminante in tal senso ciò che scrive Massimo Grillandi: «[...] la scrittrice medesima ebbe a dire che sempre la giustezza dell'accento, l'equilibrio della posizione emotiva le vengono concesse solo quando racconta fatti in cui sia in qualche modo filtrato il meglio della sua vita più sofferta e più vera» (Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, Milano, Mursia, 1983, p. 24).

11 Interrogando il documento nel suo percorso entro i luoghi della storia, la scrittrice azzera le distanze temporali e, come scrive Giacomo Debenedetti,

ti derivanti dalle differenze epocali, additando al lettore una verità esistenziale universale, indagata ed accarezzata sempre con un sentimento della vita nutrito di acutezza e di pietà, di intelligenza e di comprensione, di capacità di vivere la passione, di soffrirla e di dominarla: una ricerca, dunque, delle costanti universali ed umane che approda ad una specie di eterno presente, ad una sospensione del tempo o, meglio ancora, ad una vittoria sul tempo, ad una sua dilatazione infinita¹². È costante nell'intera opera della nostra scrittrice l'esigenza di affermare energicamente i diritti della persona umana, la possibilità ed insieme la capacità che gli antichi progenitori, protagonisti dei suoi romanzi, hanno di vivere un'esistenza autonoma, a volte crudele, a volte ambigua e deplorable, ma sempre indagata all'insegna della più profonda vita interiore dell'individuo¹³.

Ciò che in ultima istanza desidero sottolineare è come, nel tentativo di vivere una contemporaneità che diviene sinonimo di sospensione del tempo, la scelta di Maria Bellonci cada proprio sulla

«ritrova subito l'ignara fluidità dei giorni, come se quel tempo di ieri fosse un tempo a venire, e la storia non avesse ancora parlato» (Giacomo Debenedetti, *Maria Bellonci*, Milano, [s.e.], 1980, p. 20).

- 12 È l'autrice medesima che, curando la rubrica *Scrittori al microfono: incontro con il personaggio*, chiamata a rispondere lei stessa al perché prenda i suoi protagonisti dal passato, il 6 febbraio 1951 replica: «Ma perché il passato è un continuo presente! Non esistono personaggi immaginari come non esistono personaggi storici: esistono soltanto personaggi vitali e non vitali. Mi è capitato di presentire i documenti che ho scoperto più tardi. Non è un miracolo. Federico Chabod mi disse che era capitato anche a lui e non una volta sola. Le barriere dei secoli non esistono per chi ha come fine la conoscenza dell'uomo».
- 13 «Non grigie vite di uomini di lì a poco votati alla guerra e alle stragi, numeri anonimi di una roulette sanguinosa che li avrebbe trascinati e dispersi in un angolo tremendo del creato, ma il desiderio cocente della felicità e della gloria, la possibilità di scelta, anche tragica, in un mondo ancora, seppur lacerato, fatto a misura d'uomo, con passioni aberranti ma umane, con scopi crudeli o ingiusti, ma votati a un fine che sempre all'uomo, e a esso solo, si riconduceva» (Grillandi, *cit.*, p. 18).

scrittura, quale strumento ermeneutico e luogo e tramite privilegiato di leggibilità¹⁴; è proprio il libro che, nel suo essere espressione di una ricerca di senso, nel suo essere contenitore di sensi e di significati, nel suo essere, soprattutto, ciò che implica e offre senso nonché pista per attingere senso, viene ad assumere esso stesso una rilevante centralità per il suo forte e singolare rapporto con il tempo: il libro, quale ponte gettato nel tempo e nella storia, diventa testimonianza visibile del nostro stare nel tempo e del nostro essere tempo e se da un lato resiste al tempo coagulando ed arrestando il suo scorrere e portando, attraverso di esso e malgrado esso, la sua significazione come potenzialmente sempre al presente, dall'altro si palesa strutturato, nel suo tessuto, in modo temporale (il fluire della scrittura ed il fluire della lettura si dispiegano nel tempo).

Credo infine che anche la mia personale esperienza di compenetrazione con la protagonista del romanzo possa essere riconducibile al particolare rapporto che il libro ha con la dimensione temporale: infatti, sebbene mittente e destinatario nella comunicazione letteraria non siano generalmente compresenti, ma appartengano anzi a tempi diversi, tuttavia il libro non soltanto raccorda passato, presente e futuro ma, annullando quell'aspetto del tempo che è lo spazio, raccorda anche orizzontalmente i contemporanei, i quali diventano effettivamente tali proprio in virtù del libro.

14 «Perché la scrittura non è un semplice mezzo di comunicazione ma [...] strumento interpretativo essa stessa, ed inventivo, ed evocativo, in “presa diretta” con i fatti, i personaggi, i sentimenti» (Alcide Paolini, *Introduzione a Lucrezia Borgia*, Milano, Mondadori, 1989). Nella misura in cui per Maria Bellonci la scrittura deve fungere da filtro severo e rigoroso di reazioni e sentimenti, essa diviene strumento introspettivo che, penetrando nella sfera emotiva e sentimentale dei personaggi, ne segue poi i dinamismi interiori e agisce all'esterno caricandosi di colore. Sempre le scelte linguistiche di Maria Bellonci sono guidate da una ragione sentimentale, da una sintassi interiore e la corrispondenza tra il mezzo espressivo e la materia narrata si pone come coerente filo ideale di tutta la sua produzione, in una sorta di continuità nobilitata da uno spessore intellettuale atto a far rivivere, anche nella storia trascorsa, l'attualità dell'oggi e delle universali ed eterne passioni dell'uomo.

Capitolo primo

RINASCIMENTO PRIVATO:
ANALISI CRITICA

Umane, perché fatte dagli uomini, sono tutte le cose che si vedono, tutte le case, i villaggi, le città [...]. Sono nostre le pitture, nostre le sculture, le arti, le scienze, nostra la sapienza [...] nostri sono infine tutti i ritrovati, che ammirabili e quasi incredibili, la potenza e l'acume dell'ingegno umano o piuttosto divino volle costruire ed edificare con una solerzia singolare ed eminente [...]¹⁵.

Giannozzo Manetti

Per poter svolgere un'analisi del titolo dell'opera ritengo utile operare una scissione del binomio sostantivo-aggettivo (Rinascimento-privato), onde dapprima comprendere separatamente i dinamismi di quelli che la stessa Bellonci definiva come i due «interni»¹⁶, vale a dire realtà storica e finzione, e riuscire poi, successivamente, a valutare questi ultimi nel loro rapporto osmotico e nel loro punto d'incontro. Il presente capitolo si apre quindi con alcune riflessioni sui caratteri della cultura del Rinascimento, una sorta di quadro che ho concepito come viatico nonché come passaggio ineludibile per la comprensione di questa lettura privata della realtà storica rinascimentale¹⁷. Il concetto di *Rinascita* può, forse, aiutarci a comprendere il *senso* per il quale essa è, in effetti, una nuova na-

15 Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, l. III (trad. di E. Garin, in *Grande Antologia Filosofica*, VI. *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, Milano, Marzorati, 1988, p. 563).

16 Elisabetta Rasy, *Sogno o son d'Este?*, «Panorama», 3 novembre 1985.

17 «Nel *Rinascimento privato* scopriamo il Rinascimento filosofico, nel microcosmo dei ricordi di Isabella bambina il macrocosmo della "simpatia universale" e della nuova teologia platonica» (traggo la citazione dall'intervista di Antonio Ria a Umberto Eco, *L'alto pettegolezzo psicologico di Maria Bellonci*, «Corriere del Ticino», 20 dicembre 1985).

scita, cioè, un venire sì all'essere, ma trasformati rispetto all'essere precedente. Ebbene, a mio giudizio, è possibile interpretare in questa ottica, volta a valorizzare la nascita *nel* tempo e la nascita *oltre* il tempo (e nonostante esso), il titolo stesso dell'opera della Bellonci.

1.1. *L'epoca rinascimentale come valorizzazione dell'uomo in una prospettiva di trascendenza*

I primi decenni del Cinquecento – proprio mentre l'Italia perde, pressoché ovunque, la sua indipendenza riducendosi ad una frammentazione politica priva di un vero polo egemone, mentre si trova a vivere, sia pure a livelli diversi, le conseguenze della grave crisi economica determinata dal progressivo spostamento dell'asse commerciale dal Mediterraneo all'Atlantico conseguente alla caduta di Costantinopoli e alle scoperte geografiche e mentre, infine, subisce e sperimenta gli effetti, gravi ed inevitabili, delle continue lotte che si combattono sul suo suolo (rovine, saccheggi, epidemie) – segnano l'epifania della civiltà del Rinascimento la quale, nell'elaborazione di una cultura nuova ormai libera da ogni compromesso con i vecchi schemi mentali ed interprete delle molteplici e differenti esigenze della nuova civiltà urbana e mercantile, riflette ed esprime in modo coerente il diverso atteggiamento dell'uomo di fronte alla vita e al mondo. La nuova cultura, che da un punto di vista filosofico si presenta inizialmente nella forma della rinascenza del pensiero antico¹⁸ e, più in generale, come recupero sistematico

18 Le ricerche, complementari pur se spesso apertamente divergenti di P.O. Kristeller e di E. Garin, segnano un momento decisivo nell'ambito dell'analisi e della valutazione dell'apporto del Rinascimento alla storia del pensiero filosofico. Muovendo dallo studio di Marsilio Ficino per poi ampliare la sua riflessione all'intero panorama della cultura rinascimentale, Kristeller ritiene che essa abbia rappresentato una fase assai significativa nella trasmissione, nello studio e nell'interpretazione dell'eredità dell'antichità classica, introducendo un profondo rinnovamento degli schemi di pensiero, pur senza distinguersi per una particolare originalità di idee. D'altro lato Garin, nell'af-

e filologicamente denso della cultura classica¹⁹, per la prima volta tenta di interpretare i propri mutamenti di struttura mediante l'elaborazione di un'immagine dell'uomo che non risulti avulsa dal contesto socio-economico e che sia più consona alla vita reale. Tale processo avviene in modo eclettico e culmina in una visione nuova che vede l'uomo in una posizione centrale sia dal punto di vista ontologico sia da quello gnoseologico.

Nell'acquisita consapevolezza dell'inadeguatezza del tradizionale sapere delle *scholae* medievali di esprimere la nuova coscienza e la nuova sensibilità, proprio per essere un sapere contraddistinto da un pre-cipuo interesse metafisico-religioso, da una visione statica dell'uomo e da un atteggiamento segnatamente contemplativo di fronte al mondo²⁰, gli umanisti muovono alla ricerca di altri modelli culturali e pervengono alla consapevole scelta di quelli dell'an-

fermarsi degli interessi e degli ideali dell'Umanesimo, riconosce l'emergere di un nuovo modo di intendere la cultura, la storia, il sapere, quindi la stessa esistenza umana. Per entrambi questi studiosi il «ritorno degli antichi», il riaffiorare di un'inedita «biblioteca» – l'apporto più noto e celebrato è rappresentato dalla riscoperta dell'intera opera di Platone, del quale il Medioevo aveva conosciuto soltanto il *Timeo* e, in traduzioni assai poco fortunate, il *Fedone* e il *Menone* –, il significativo ampliamento e approfondimento delle fonti disponibili contraddistinguono efficacemente la storia del pensiero del Rinascimento.

- 19 Malgrado l'autentico fenomeno di «rinascita» di Platone, l'aristotelismo rimane tuttavia il movimento filosofico predominante in virtù della sua capacità di rinnovarsi, di trasformarsi, di adeguarsi alle nuove esigenze intellettuali; il *corpus aristotelicum*, da secoli noto, tradotto, letto, commentato e discusso in ogni sua parte, diviene oggetto di peculiare interesse da parte degli umanisti, un terreno privilegiato sul quale sperimentare la loro arma più potente: la filologia. Nel tentativo di recuperare l'autentico significato del suo pensiero, al di là delle stratificazioni esegetiche accumulate nel corso dei secoli, la «rinascita», o meglio, il «restauro» di Aristotele si realizza soprattutto tramite la critica testuale, concepita come processo interpretativo necessitante di perizia filologica e di solida conoscenza delle lingue classiche, articolato nelle tre fasi di edizione, di traduzione e di commento.
- 20 «Nella civiltà dei Comuni, com'è stato rilevato, si ha spesso una sfasatura oggettiva fra il piano pratico della vita vissuta, che rispecchia il presente, e il piano ideale dei convincimenti teorici ed etici che richiama il passato» (Abagnano - Fornero, *cit.*, II, p. 10).

ticità classica, ravvisandovi una profonda consonanza con i propri valori²¹. L'incontro con le *humanae litterae* si qualifica come cifra, novità assoluta della cultura rinascimentale, che nella classicità ravvisa una categoria perenne del pensiero, una modalità universale per porsi di fronte al problema «uomo»²². L'Umanesimo riconosce

21 È doveroso sottolineare che anche durante il Medioevo lo studio degli antichi non era mai venuto meno ed era stato anzi una presenza costante. L'elemento nuovo e caratterizzante l'Umanesimo viene però ad essere il diverso spirito con il quale ci si rivolge alla tradizione classica, il significato che si attribuisce alla restaurazione del suo patrimonio, il metodo con il quale i testi vengono letti ed interpretati ed il rapporto che viene ad instaurarsi tra la «lezione» degli antichi e la realtà contemporanea. Lo spirito nuovo che anima la ricerca degli umanisti si traduce in primo luogo in un'inedita consapevolezza della privilegiata collocazione e funzione della letteratura nella dimora della cultura. Infatti, accanto all'assente contestualizzazione dei classici determinata dalla mancanza e di strumenti filologici e di sensibilità storica, osserviamo nella cultura medievale una costante vocazione enciclopedica finalizzata alla cognizione della realtà soprannaturale; conseguentemente le varie discipline si configurano come molteplici tappe di un percorso culminante nella teologia, cioè nella conoscenza delle verità ultraterrene. La cultura umanistica perde la valenza enciclopedica tipica di quella medievale e, pur non rinnegando il sentimento religioso, tende ad abbandonare l'indagine metafisica – preferendo l'accettazione per fede di quelle verità soprannaturali che esulano dalle possibilità dell'esperienza umana – per concentrare tutta la propria attenzione sull'uomo, indagato nel suo iter terreno, nei suoi specifici problemi, nei suoi più intrinseci valori morali, nelle sue relazioni sociali. Anche la frequentazione dei codici, la critica testuale, la filologia acquiscono negli umanisti la consapevolezza della diversità degli uomini, della singolarità di ciascuno, l'esigenza di valorizzare il testo in quanto verità individuale, espressione di un pensiero e di una sensibilità particolari, «[...] traccia del passaggio esemplare di un uomo sulla terra [...]». Riesumere un buon manoscritto o dare la lezione corretta di un verso significava lasciar esprimere da solo uno scrittore, con parole sue, con la sua personalità unica, e sentirsi spronati a fare altrettanto. Neppure il sacro precetto dell'*imitatio*, della necessità di seguire i modelli classici, impedì ai migliori umanisti di ricercare con impegno una propria voce. Per più di un aspetto, la stessa *imitatio* venne concepita come una forma di *aemulatio* e l'autore imitato fu visto come punto di riferimento che permetteva di apprezzare meglio la tonalità distintiva, la nota originale» (Francesco Rico, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 25).

22 Proprio intorno al 1533 il portoghese Pedro Nunes, mentre lavora a un importante *Libro di algebra*, compone un epigramma, *In grammaticam*, nel quale definisce la grammatica “nutrice di tutte le arti”: proprio in tale espressione ci è dato cogliere quell'elevata idea di *grammatica* che l'autore aveva

alla cultura un importante ruolo didascalico, fortemente proteso ad abilitare l'uomo al dominio degli istinti e delle passioni, alla conoscenza della propria interiorità, alla conquista di quei valori morali che sono misura e fondamento della sua *humanitas*: in questa prospettiva le «lettere» acquistano la valenza di tramite privilegiato ed indistruttibile tra gli uomini e gli scrittori ed i poeti antichi appaiono come i più alti maestri e depositari di sapienza e di civiltà²³.

Gli studi filologici novecenteschi hanno sottolineato come il termine ed il concetto di Rinascimento abbiano un'origine propriamente *religiosa*²⁴: infatti la *Rinascita* altro non è che la secon-

profondamente interiorizzato nella sua gioventù di studente: «[...] l'idea che il fondamento di tutta la cultura debba ricercarsi nelle arti del linguaggio, profondamente assimilate grazie alla frequentazione, al commento e all'imitazione dei grandi autori di Grecia e di Roma; l'idea che la lingua e la letteratura classiche, modelli di chiarezza e di bellezza, debbano essere la porta d'accesso a qualsiasi dottrina o occupazione degne di stima e che la correttezza e l'eleganza dello stile, secondo la buona norma dei vecchi maestri della latinità, costituiscono un requisito imprescindibile di qualsiasi attività intellettuale; l'idea che gli *studia humanitatis* così concepiti, facendo rinascere l'antichità, riusciranno a dare alla luce una nuova civilizzazione» (Rico, *cit.*, p. 4).

23 Anche in questo caso può risultare utile un'ulteriore precisazione: nella cultura medievale vigeva il principio d'autorità e i classici erano gli *auctores*, le cui sentenze acquisivano valore di convalida di un'espressione, di un'opinione, di un giudizio. Con l'Umanesimo cade il principio d'autorità ed i classici vengono ora contestualizzati al fine di stabilire con essi un rapporto osmotico, dialogante: il recupero integrale ed autentico delle voci del passato rende possibile la penetrazione e la comprensione della realtà presente nelle sue molteplici sfaccettature.

24 Konrad Burdach, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, Berlino, 1910; Ernst Walser, *Studien zur Weltanschauung der Renaissance*, Basilea, 1920. Se alla lettura burkhardtiana del Rinascimento in chiave neopagana aderiscono, pur se con diverso giudizio di valore, alcuni storici cattolici – tra gli esponenti della cultura cattolica spicca E. Gilson che vede nel Rinascimento l'espressione di un atteggiamento «reazionario», nostalgico del passato e antitetico alla *modernitas* medievale e che, con discutibile formula a effetto, lo definisce «non il Medioevo più l'uomo, ma il Medioevo senza Dio» –, altri se ne discostano accentuando la dimensione religiosa della cultura dei secoli XV e XVI, sia riprendendo la tesi, risalente a L. von Pastor, di due rinascimenti paralleli, uno pagano e uno religioso, sia evidenziando le origini religiose del Rinascimento – si pensi alla più recente e ponderata interpretazione di W. Ulmann che ha creduto di poter ravvisare il fondamento dell'idea

da nascita, quella dell'uomo «nuovo» o «spirituale» di cui si parla nelle Lettere di Paolo²⁵ e nel Vangelo di Giovanni²⁶. Il retaggio di

di «rinascita» nella concezione cristiana della rinascita battesimale.

- 25 Paolo pone un'alternativa radicale tra la vita secondo la «carne» e la vita secondo lo Spirito, la quale viene palesemente indicata come la vita dell'uomo «nuovo». Per comprendere nel modo più possibilmente chiaro ed esaustivo questo concetto è opportuno far riferimento a Rm 8,1-11; secondo Paolo nella storia dell'uomo agiscono sette realtà delle quali, rispettivamente, quattro sono realtà positive – *karis* (grazia), *pistis* (fede), *pneûma* (spirito), *dikaïosune* (giustificazione) – e tre sono realtà negative – *nómos* (legge), *sarx* (carne), *hamartía* (peccato) –. L'uomo «nuovo» è colui che, sia contro il giudaismo legalistico sia contro il paganesimo immanentistico, stabilisce un rapporto dialogico con Dio e si lascia investire dalla sua grazia che è gratuità assoluta. Il *trait d'union* tra Dio e il mondo è rappresentato dallo Spirito (*pneûma*) che è abilitato a lasciar passare la grazia (*karis*), la quale a sua volta può essere accolta soltanto dall'uomo che ha il cuore dalle braccia aperte, vale a dire che ha la fede (*pistis*): quindi la *karis* che da Dio esce gratuitamente e percorre il ponte rappresentato da *pneûma*, trovando la *pistis*, crea e comunica la *dikaïosune*. Come è la grazia a far accogliere agli uomini il messaggio di salvezza, così è sempre la grazia che offre all'uomo la possibilità di costruire in sé l'uomo «nuovo». L'uomo «vecchio» è definito invece da quelle realtà connotate negativamente che abbiamo indicato come *nómos*, *sarx*, *hamartía*, realtà tutte che abitano la storia dell'uomo: la legge (*nómos*) qualifica l'uomo fuori di Cristo, o uomo «vecchio», perché impone all'uomo una norma dall'esterno (la legge dà all'uomo la coscienza del peccato, ma non la forza per combatterlo e vincerlo; può quindi soltanto accusare l'uomo di peccato, non salvarlo); la carne (*sarx*), intesa però non nel suo significato di *sôma* (corpo) ma di principio attivo negativo, di terreno fecondo di zizzania, si contrappone a *pneûma* nella sua volontà di essere da lui indipendente; su questo terreno lavora il peccato (*hamartía*), che si qualifica quale freccia che cade fuori bersaglio: il peccato non è soltanto un atto, ma una forza che dentro la vita dell'uomo rende ancor più lussureggiante la zizzania data dalla carne.
- 26 Nel Vangelo di Giovanni, «Vangelo spirituale», secondo la definizione di Clemente Alessandrino o, meglio ancora, «Vangelo del credente contemplativo», pervenuto ad una matura esperienza cristiana, secondo la definizione di Valerio Mannucci (*Bibbia come parola di Dio. Introduzione generale alla Sacra Scrittura*. Presentazione di L. Alonso Schökel, Brescia, Queriniana, 2002, p. 79), è costantemente presente l'uomo, destinatario e beneficiario della rivelazione e dell'azione salvifica, nel suo dialogare con Gesù. Nell'antropologia giovannea l'uomo è collocato tra due estremità: il mondo di Dio e le forze del male, il primo nel suo esistere da sempre e nel suo essere quindi all'origine della creazione e dell'esistenza dell'uomo – a questo mondo appartiene e da esso proviene, naturalmente, Gesù, in quanto Verbo –, le seconde nel loro avere, anche esse, un punto di riferimento fuori dell'uomo e nel lo-

tale concezione sopravvive per tutto il Medioevo ad indicare il ritorno dell'uomo a Dio, il suo riappropriarsi pienamente di quella vita perduta a causa della caduta di Adamo. Con il Rinascimento tale concetto acquista poi un significato di ben più ampio respiro, dilatandosi sino ad includere ogni aspetto delle realizzazioni terrene dell'uomo: il termine *Rinascita* che, come sottolineato, nel Medioevo indicava la restituzione dell'uomo a quella vita che egli ha perduto con il peccato originale, viene ora a significare ed esprimere il rinnovamento globale dell'uomo, inteso come progettualità aperta, nei suoi rapporti con se stesso, gli altri, il mondo e Dio, quindi, in ultima istanza, come *restituzione* dell'uomo a se stesso, alla sua natura autentica. Tale rinnovamento esistenziale necessita, per la sua realizzazione, di uno strumento peculiare che, non a caso, viene ravvisato nel cosiddetto *ritorno al principio*. Il processo di *epistrophe* nel neoplatonismo antico ha però una valenza precipuamente religiosa: successivamente al moto di emanazione, con valore metafisico, per cui dall'*Uno* derivano necessariamente i molti (la differenziazione si compie attraverso una serie digradante di momenti), l'uomo ripercorre, con significato ascetico, il cammino inverso

ro essere tuttavia sottoposte alla sovranità di Dio, di cui cercano di ostacolare l'azione impadronendosi della volontà umana. L'uomo, tra questi due estremi, può optare per le forze del male, andando quindi a formare il «mondo» dominato da Satana, oppure può scegliere di entrare nell'orbita di Dio diventando «figlio di Dio»; l'uomo collocato tra questi due poli si qualifica come «carne», termine che, pur non avendo un'accezione negativa per il fatto di non significare ostilità a Dio, indica ancora, tuttavia, distanza dal mondo divino. I limiti della «carne» si superano scegliendo di entrare nell'orbita dello «spirito»: l'ordine di quest'ultimo è governato dalla realtà dello Spirito e conferisce il dono della vita. Illuminante in tal senso il colloquio di Gesù con Nicodemo: «Gli rispose Gesù: "In verità, in verità ti dico, se uno non rinasce dall'alto, non può vedere il regno di Dio". Gli disse Nicodemo: "Come può un uomo nascere quando è vecchio? Può forse entrare una seconda volta nel grembo di sua madre e rinasce?". Gli rispose Gesù: "In verità, in verità ti dico, se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio. Quel che è nato dalla carne è carne e quel che è nato dallo Spirito è Spirito. Non ti meravigliare se t'ho detto: dovete rinascere dall'alto. Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va: così è di chiunque è nato dallo Spirito"» (Gv 3,3-8).

di ritorno a Dio, portando a compimento il suo autentico destino e risalendo quindi i gradi della differenziazione dell'essere, sino a giungere all'intima unione con Dio che comporta il dissolvimento dell'imperfetta individualità in un assoluto abbandono nell'Uno (estasi)²⁷. Il concetto di *ritorno al principio* in questa specifica accezione è sicuramente ben presente agli scrittori del Rinascimento²⁸, i quali però, ancora una volta, lo caricano anche di un significato umano e storico: il «principio» viene a configurarsi quale specifica situazione del passato della civiltà e la riscoperta dei classici assume anche il valore di riscoperta della loro fiducia nell'uomo, che è ora pensato come un essere al quale Dio ha affidato il compito di plasmare la propria essenza e che, proprio a tal fine, è stato collocato al centro di tutta la natura (è questo l'antropocentrismo²⁹ rinascimentale caratterizzato non dal distacco dell'uomo da Dio, bensì dalla coscienza che l'uomo ha di essere *copula mundi*, ovvero *trait d'union* tra l'Essere e gli enti). Strettamente connessa a questa nuova valenza antropologica, di cui il concetto di *ritorno al principio*

27 «All'Uno-Dio egli (l'uomo) può giungere solo tramite l'*estasi*, ossia per mezzo di un amoroso contatto e di una sovrarazionale immedesimazione con l'*Ineffabile*, ottenuta mediante una "uscita da sé" e dai limiti del finito» (Abbagnano - Fornero, *cit.*, I, p. 299).

28 La «rinascita» di Platone nel contesto della cultura del Rinascimento viene a configurarsi non tanto come un'operazione filologica quanto piuttosto come un progetto teorico volto a rispondere ai problemi, filosofici e religiosi, del presente: in tale prospettiva il tentativo di taluni esponenti del pensiero filosofico rinascimentale di rivitalizzare la tradizione metafisica neoplatonica e dionisiaca è funzionale a un progetto mirato a trasformare la tradizione platonica in una *pia philosophia*, a ripensare la teologia cristiana, edificata dalla scolastica sull'aristotelismo, con le categorie e le strutture concettuali del platonismo e del neoplatonismo, le quali appaiono pienamente compatibili con la rivelazione cristiana che di esse viene a porsi quale esemplare e definitiva sintesi.

29 Lo spirito "antropocentrico" della Rinascita si distingue notevolmente da quello "teocentrico" del Medioevo: infatti, mentre in quest'ultimo «Dio appare al centro e l'uomo alla periferia, adesso l'uomo tende ad apparire al centro e Dio alla periferia, senza che nel primo caso, ossia nell'età di mezzo, si neghi l'uomo e l'aldiqua, e senza che nel secondo caso, ossia nel Rinascimento, si neghi Dio e l'aldilà» (Abbagnano - Fornero, *cit.*, II, p. 16).

si carica nel Rinascimento, è quella che viene a delinearsi quale inedita configurazione e dimensione del rapporto uomo-natura: il *ritorno al principio* è anche il ritorno alla *natura*, intesa come forza che produce e vivifica le cose, e l'uomo rinascimentale, nella sua identità di *copula mundi*, si trova nella condizione di dover ricalibrare il suo rapporto con la natura di cui egli è parte e che tuttavia egli domina. L'uomo del Medioevo non sempre era riuscito a trovare con essa un equilibrato rapporto, anzi non era mai stato capace di considerarla in sé, *iuxta propria principia*: la natura è per lo più valutata nel Medioevo per la sua capacità di rimandare oltre, di essere specchio nel quale si riflette la luce dell'Assoluto. L'uomo del Rinascimento, sentendosi *anima del mondo*, parte della natura, concepita come insieme di forze vitali che possono essere comprese, evocate, controllate, può invece rapportarsi ad essa in modo nuovo. Possiamo concludere affermando che «comunque inteso, il *principio* è quella realtà rapportandosi alla quale l'uomo autentifica se stesso, realizzandosi nella sua natura più vera e profonda. Esso è dunque ciò che garantisce la riforma dell'uomo e del suo mondo, restituendolo alla sua forma ottimale»³⁰.

30 Abbagnano - Fornero, *cit.*, II, p. 14.

1.2. *L'orizzonte della privatezza*

Il romanzo oggetto di riflessione del presente studio ci offre, attraverso la narrazione autobiografica di Isabella d'Este, un grande affresco del Rinascimento italiano: è un racconto che affonda le proprie radici in una realtà storica e politica complessa la quale procede, in anni tumultuosi, lungo percorsi disastrosi e contraddittori: l'ascesa e la caduta di Ludovico il Moro nel 1500, la morte di Lorenzo il Magnifico (1492) con la quale viene a dissolversi il sogno di un equilibrio pacifico in Italia, la calata di Carlo VIII nel 1494 che, varcando le Alpi, dà inizio ad un lungo periodo di invasioni straniere, il gigantesco duello tra Francia e Spagna che, divenute ormai grandi potenze, insanguineranno l'Europa sino alla pace di Cateau-Cambrésis (1559) e, nel contempo, lo splendore della corte papale da Giulio II a Leone X ed una straordinaria e, forse ineguagliata, concentrazione artistica ed intellettuale. Il racconto, che vede in azione protagonisti illustri come Isabella d'Este³¹ e France-

31 Isabella d'Este, primogenita del duca Ercole I d'Este e di Eleonora d'Aragona, figlia del re Ferrante di Napoli, nasce a Ferrara il 17 maggio 1474. Dotata di spiccate capacità intellettuali e di forte personalità, fu promessa sposa nel maggio 1480 a Francesco Gonzaga (1466-1519), figlio di Federico e di Margherita di Wittelsbach, erede del marchesato di Mantova, città nella quale Isabella fece il suo ingresso ufficiale il 15 febbraio 1490, dopo la prematura morte dei suoceri che indusse Francesco ad affrettare la conclusione dei patti matrimoniali. Dal matrimonio di Isabella con il quarto marchese di Mantova nascono nel dicembre 1492 Eleonora – che andrà poi sposa a Francesco Maria Della Rovere, erede del ducato di Urbino –, nel maggio 1500 Federico – che succederà al padre nel 1519 ed avrà poi nel 1530 il titolo di duca da Carlo V –, nel giugno 1501 Ippolita, nell'ottobre 1503 Livia – destinate entrambe alla vita consacrata –, nel novembre 1505 Ercole – che diverrà cardinale nel 1526, figura di rilevante spessore per le spiccate qualità politiche e artistiche, erede della madre per la sottile precisione del giudizio, per la capacità di coordinare i diversi periodi dell'esistenza in modo unitario e per la resistenza, solida e flessibile al tempo stesso, agli accadimenti del mondo; chiamato a governare lo stato per i nipoti Francesco e Guglielmo dopo la morte precoce di Federico, Ercole esercitò una magnifica reggenza restaurando l'economia, frenando il lusso della corte, nominando prefetto delle acque e degli edifici Giulio Romano, rinnovando la Cattedrale e commissionando quadri al Tiziano; nel 1561 sarà uno dei legati pontifici del concilio di Tren-

sco Gonzaga, è popolato familiarmente da personaggi eccellenti: Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Pisanello, Tiziano, Mantegna, Giulio Romano, Boiardo, Bembo, Pietro Aretino, Ariosto, Guicciardini, Machiavelli, Lutero, Pico della Mirandola, Pomponazzi, figure tutte che si muovono sullo sfondo di uno scenario ricchissimo, proprio mentre si sgretolano le libertà italiane ed i nostri Stati vivono un'epoca di stentato e mal combattuto declino fino alla quasi totale perdita di indipendenza decretata da Carlo V.

La realtà storica che costituisce la materia di questo libro rappresenta indubbiamente uno dei due «interni» di cui la stessa Bellonci ci parla relativamente alla modalità dei processi creativi della sua scrittura; ed è sempre l'autrice medesima, nel motivare il suo insistente interesse per il Rinascimento, ad indicarci la linea interpretativa atta ad intendere la qualità ed il significato più specificatamente propri dell'altro «interno», quello della privatezza. Chiamata ad esplicitare il senso dell'aggettivo «privato» scelto per il titolo del suo romanzo, così Maria Bellonci si esprime: «Il senso di *privato* è

to, del quale tenne la presidenza sino alla sua morte, avvenuta nel 1563 –, infine, nel gennaio 1507, Ferrante – che fu generale dell'esercito spagnolo, combattendo contro Roma nel 1527 e contro Firenze nel 1529 e che prese poi parte alla spedizione di Tunisi e alla guerra di Provenza; nel 1539 acquistò la contea di Guastalla e nel 1546 fu nominato governatore di Milano –. I quarantacinque anni di marchesato di Isabella a Mantova trascorrono intensissimi e in ambito politico e in quello artistico-letterario: nel *tourbillon* di alleanze e di scontri tra i piccoli stati italiani contesi dalle mire espansionistiche della Francia e dell'impero e dall'avidità presenza del papato è proprio Isabella, animata dalla passione tutta estense del buon reggimento della cosa pubblica, «a tenere le fila della difesa dell'indipendenza di Mantova, e anche di quella della sua prima patria, Ferrara» (Maria Bellonci, *Rinascimento privato*. Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1998, p. 6). Educata allo studio delle lettere e all'amore per la musica, per il canto e per la danza, continua negli anni mantovani ad approfondire le varie discipline pervenendo a sviluppi originali e significativi, costantemente animata dal desiderio di poter raggiungere la bellezza ideale, rincorsa in ogni oggetto e con ogni mezzo. Isabella muore a Mantova il 13 febbraio 1539 e viene sepolta, per sua volontà, nella chiesa del convento di S. Paola: indubbiamente con la sua scomparsa il Rinascimento italiano perde una delle indiscusse protagoniste del suo splendore.

quello di un osservatorio: un osservatorio che non trascurando la visione precisa dei fatti è soprattutto rivolto a scoprire passioni ed emozioni soggettive»³²; ed ancora, e più specificatamente, interrogata su che cosa sia il fascino privato del Rinascimento, l'autrice risponde: «È una specie di fede nell'uomo e in un tempo nel quale la cultura è stata la somma di ogni raggiungimento, e che faceva dire a Erasmo che dalla cultura dipendeva l'universalità dell'Europa: significando, allora, l'universalità del mondo. Esisteva una sete infinita di sapienza e di poesia, come in Pico della Mirandola e nel Poliziano, una forza imparagonabile di espressività e di idealità, come in Michelangelo, Raffaello, Leonardo. E sebbene tutto ciò non cambiasse affatto gli uomini e le loro turbinose contraddizioni, esisteva, e ancora oggi esiste in qualche spirito, la certezza della dignità dell'uomo, centro dell'universo. E naturalmente possono aggiungersi ragioni più sottili che s'intrecciano con la mia stessa vita: talvolta, credo, affiorano sulla pagina»³³.

Così Maria Bellonci, a pochi giorni dalla pubblicazione del libro, chiariva il senso di quella fascinosa privatezza che sembra contraddistinguere in modo emblematico il suo ultimo romanzo, *Rinascimento privato*, «forse il migliore dei libri della Bellonci, o il più complesso, folto di personaggi, denso di tante vicende, scavato nelle psicologie e nella sostanza morale e politica di una realtà complessa»³⁴. Vorrei sottolineare come l'immagine dell'osservatorio ci suggerisca quella di uno spazio privilegiato, per certi aspetti paragonabile alla culla sospesa sull'albero dove Amaltea depone Giove in salvo, spazio che viene a configurarsi come una sorta di non luogo dove il tempo si contrae per diventare ascolto, ricordo, analisi: si tratta appunto della Stanza degli orologi, dove le immagini del-

32 Elisabetta Rasy, *Sogno o son d'Este?*, «Panorama», 3 novembre 1985.

33 Elisabetta Rasy, *Sogno o son d'Este?*, «Panorama», 3 novembre 1985.

34 Claudio Marabini, Prefazione a *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1985, p. 10.

la Storia si susseguono sullo schermo della memoria, dove i battiti discordanti diventano metafora della coincidenza di tutti i tempi, Stanza che si delinea quindi come il luogo privato, il luogo di vedetta della protagonista, Isabella d'Este, una donna che ha fatto la storia e che la Bellonci elegge a sua confidente simpatica e sensibile per narrare una storia pubblica attraverso la lente del privato. Scegliendo come protagonista del romanzo un illustre personaggio femminile realmente esistito, la scrittrice usa la storia come sfondo per poter concentrare la sua attenzione sullo scandaglio della vita segreta ed intima di Isabella. In virtù di questa concezione dell'esistenza che nel tempo storico si sviluppa e si traduce e che dal tempo storico trae la sua linfa vitale, Maria Bellonci, pur senza inficiare l'inappuntabile ricostruzione storica degli eventi perseguita secondo un rigoroso metodo di ricerca, è costantemente protesa alla ricognizione delle molteplici articolazioni umane che si ripropongono immutate nel tempo, riuscendo mirabilmente a far lievitare le vicende proprio nella zona d'ombra dell'interiorità, vale a dire in quella zona abitata unicamente dalla verità umana dei sentimenti, dalla passione individuale, dalla vita profonda dell'io. Umberto Eco afferma che «congetturando come questa donna [Isabella] avrebbe potuto vivere la storia, [la Bellonci] ci offre un nuovo modo di vedere la storia. Questa fusione tra pubblico e privato, questo saper riscoprire il pubblico attraverso il privato, e al tempo stesso questo farci sentire che questo privato non è invenzione: ecco il segreto di Maria Bellonci»³⁵. Oserei quindi dire che la dimensione della privatezza, ovvero la lente del privato, possa qualificarsi come privilegiata attitudine, vocazione o disposizione all'introspezione e all'analisi che diventa poi chiave ermeneutica per la lettura degli eventi della storia³⁶: una sorta di signorile disposizione dell'animo

35 Traggio la citazione dall'intervista di Antonio Ria a Umberto Eco, *L'alto pettegolesso psicologico di Maria Bellonci*, «Corriere del Ticino», 20 dicembre 1985.

36 «Mi impegna la ricerca tradotta in termini stilistici dei mondi interiori paral-

alla comprensione, al dialogo, a qualunque impatto con gli altri, ad un'apertura morale ed affettiva verso l'Uomo che fa sì che la storia privata di questo Rinascimento diventi la storia di tutti noi, coinvolti nella problematica dell'esistere³⁷.

Maria Bellonci riteneva fortemente necessaria al lavoro di scrittore la possibilità di usufruire di «torri di vedetta» (immagine questa totalmente sovrapponibile a quella dell'osservatorio) dalle quali poter «cogliere una visione dei tempi generale e particolare che coincida o si scontri col suo io interiore»³⁸: questo suo radicato convincimento affonda le proprie radici nella validità di un metodo di lavoro che prevede il contemporaneo e reciproco impiego di un'ottica basata su immedesimazione e distacco, dinamismi indispensabili entrambi alla comprensione dell'uomo che non è soltanto l'uomo del tempo presente, ma l'uomo di tutti i tempi. Ora, proprio quest'ultima osservazione ci riconduce alla piena esplicitazione dell'autrice circa il fascino privato del Rinascimento, epoca emblematicamente chiamata a significare «la certezza della dignità dell'uomo, centro dell'universo»³⁹. Non possiamo dimenticare

leli ai fatti e che per rameggiature profonde collegano quei fatti oltre i secoli e i luoghi» (Maria Bellonci, *Pubblici segreti*, II, Milano, Mondadori, 1989, p. 286); «Isabella è liberissima di spirito, allegra e ombrosa, ineguale e coerente, capricciosa e persino ingiusta: tutto ciò che vive, e la stessa storia, non si affievolisce nel racconto ma risalta nel momento stesso in cui accade: è il raggio del privato a penetrare in essa e renderla intelligibile, vicina, ricca di avvenimenti» (Hilde Ponti, *Bellonci privata e segreta*, «Epoca», 4 luglio 1986).

37 Nell'ultima intervista concessa poco prima della morte, Maria Bellonci, chiamata ad indicare quali fossero i grandi cambiamenti dal Rinascimento ai nostri giorni e cosa fosse invece rimasto immutato, così rispondeva: «È una domanda alla quale ho risposto con *Rinascimento privato*: anzi, ha risposto la mia protagonista Isabella con il racconto delle sue passioni, dei suoi affanni, delle sue vittorie e con le sue sconfitte. Non voglio dire che nulla è cambiato da allora ma, piuttosto, che noi riviviamo le ragioni di allora anche se cambiate di tono» (Hilde Ponti, *Bellonci privata e segreta*, «Epoca», 4 luglio 1986).

38 Maria Bellonci, *Pubblici segreti*, II, Milano, Mondadori, 1989, p. 355.

39 Elisabetta Rasy, *Sogno o son d'Este?*, «Panorama», 3 novembre 1985.

come il fondamento dell'antropologia rinascimentale si incarni in modo esaustivo nell'espressione, mutuata dalla classicità, *homo faber ipsius fortunae*, espressione che viene a porsi come essenziale indicatore di una specifica qualità dell'uomo, vale a dire della sua *dignità* particolare nei confronti degli altri esseri: la capacità di forgiare se medesimo e il proprio destino nel mondo. Proprio Pico della Mirandola, citato dalla Bellonci nella menzionata esplicazione, presenta l'uomo come *libero e sovrano artefice di se stesso*, ovvero come un essere che, possedendo una natura plasmabile ed indeterminata, ha la capacità di progettare se stesso, di costruire e di conquistare a se stesso il proprio posto nell'essere. La rivendicazione della dignità e del valore dell'uomo, la concezione dell'esistenza come auto-progetto ed il riconoscimento dell'autonomia della ragione umana, vale a dire della sua iniziativa intelligente, costituiscono dunque i cardini dell'antropologia rinascimentale e sono, al tempo stesso, alcuni dei fondamentali caratteri della successiva visione occidentale dell'uomo sino all'età contemporanea: ecco dunque il fascino privato del Rinascimento di Maria Bellonci, quel Rinascimento ottimista, razionalista ed idealistico che viene ad essere anche il nostro Rinascimento⁴⁰; quel Rinascimento, ancora, che vede l'uomo re-

40 L'autrice di *Rinascimento privato* sembra quindi condividere appieno la lettura burkhardtiana, di matrice illuministica, che individua nel Rinascimento la stagione iniziale della secolarizzazione della cultura occidentale, l'*incipit* di un processo culminante nella Rivoluzione francese, esito a sua volta di una rivoluzione culturale che da Petrarca conduce a Rousseau. Nella sua celebre opera *Die Kultur der Renaissance in Italien*, pubblicata a Basilea nel 1860, J. Burckhardt rielabora tale eredità in una rappresentazione grandiosa e unitaria della civiltà rinascimentale, spingendo sino al limite la tesi della discontinuità tra la cultura del Medioevo, votata alla trascendenza e corrispondente a un'eclissi della civiltà umana, e la cultura del Rinascimento, fondata sul recupero del patrimonio culturale dell'antichità greco-latina e caratterizzata quindi in senso immanentista, individualista e paganeggiante. Successivamente, nella seconda metà del XX secolo si è poi diffusa una sempre crescente prudenza sia nel parlare di Rinascimento sia nel concepire la possibilità di periodizzarlo al suo interno; tale consapevolezza ha prodotto una più viva attenzione alla dialettica tra continuità e discontinuità e ha altresì palesato co-

alizzare compiutamente la sua identità proprio nella dimensione storica: l'uomo vive nella storia, ossia nella variazione, nella diversità di ambienti e di esperienze, nel relativismo e, conseguentemente, anche nella speranza. Tale visione della realtà e della temporalità implica infatti di per sé una progettualità aperta, vale a dire la possibilità di rinnovare l'esistenza e di schiudere nuove prospettive attraverso il recupero della cultura antica: «[...] il mondo può essere corretto al pari di un testo o uno stile...»⁴¹.

me talune problematiche e mutamenti siano emersi almeno già a partire dal XII secolo e come, inoltre, il Rinascimento sia inscindibilmente legato alla rivoluzione scientifica e al movimento illuministico. Ora, al di là delle prospettive differenti e, alle volte, apertamente divergenti, rimane indubbio che, come tutte le categorie storiografiche, anche quella di Rinascimento non può essere sostanzializzata e che non è possibile esprimere la complessità della cultura del XV e del XVI secolo in un'unica definizione. Dal momento che nella storia delle idee le trasformazioni procedono sempre con intensità, modalità e ritmi diversissimi nei differenti ambiti e contesti, risulta sterile ogni pretesa di individuare criteri di periodizzazione di portata universale; nondimeno si pone come acquisizione indiscussa il fatto «che molti uomini del Quattrocento e Cinquecento avvertirono una profonda ansia di rinnovamento e si sentirono protagonisti di un'autentica "rinascita" degli studi, delle lettere e delle arti; ed è innegabile che questa percezione di "novità" – rispondente ai fatti o esagerata che fosse – rappresenta un elemento di effettiva frattura nella storia della coscienza intellettuale europea» (Luigi Massimo Bianchi, *Rinascimento*, in *Enciclopedia Filosofica*, X, Milano, Bompiani, 2006, p. 9761).

41 Rico, *cit.*, p. 27.

Capitolo secondo

LA DIMENSIONE INTERIORE
O IL TEMPO SOGGETTIVO

2.1. *L'uomo rinascimentale e il senso del tempo*

Quid est enim tempus? Quis hoc facile breviterque explicaverit? Quis hoc ad verbum de illo proferendum vel cogitatione comprehenderit? Quid autem familiarius et notius in loquendo commemoramus quam tempus? Et intellegimus utique, cum id loquimur, intellegimus etiam cum alio loquente id audimus. Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio⁴².

Il dio Crono dell'antica favola esiodea, che divora i propri figli appena nati (poiché Urano e Gaia, depositari della saggezza e della conoscenza dell'avvenire, gli avevano predetto che sarebbe stato detronizzato da uno dei suoi figli), sembra proiettare la sua ombra non tanto sulla sua discendenza immortale, quanto piuttosto su quella mortale, sulla stirpe dell'uomo. Infatti, come osserva con sottile acume Carlo Maria Martini⁴³, con un semplice cambio di lettera, una *chi* al posto della *kappa*, da Kronos otteniamo Chronos, il tempo distruttore. Orbene l'identificazione di Kronos e Chronos è attestata già in Ferecide di Siro (nato probabilmente nel 600-596 a.C. ed autore di una cosmologia)⁴⁴, mentre nella versione latina dell'antica favola offertaci dalle *Genealogie* di Igino, troviamo una variante degna di particolare rilievo: Opi (identificata dai romani con Rea), nel tentativo di salvare il figlio Giove dalla paterna brama divoratrice, offre al coniuge Saturno (equivalente latino di Crono)

42 Agostino, *Le Confessioni*, XI, 14. Testo latino di Martin Skutella riveduto da Michele Pellegrino. Traduzione e note di Carlo Carena, Roma, Città Nuova, 1975, p. 380.

43 Carlo Maria Martini, *Figli di Crono*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.

44 Ferecide afferma che i tre principi primordiali eterni sono Zas, Chronos e Chtonìa: «Zas è Zeus; Chronos è un concetto ambiguo fra il cielo e il tempo, derivato da contaminazione popolare tra Kronos e Chronos; Chtonìa è la dea della terra, cui Zeus, sposandola, fa dono della terra stessa» (Rodolfo Mondolfo, *Il pensiero antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 18).

una pietra avvolta in fasce e quando questi, resosi conto dell'inganno, si avvia, di terra in terra, alla spasmodica ricerca del figlio, Giunone provvede a mettere in salvo il fratello sull'isola di Creta; lì Amaltea, nutrice del bambino, lo depone in una culla sospesa su un albero, dimodoché egli non sia né in terra né in mare né in cielo⁴⁵.

Dicevo del particolare rilievo della variante latina rispetto all'originale greco, perché proprio il singolare privilegio concesso a Giove di rifugiarsi in una sorta di non luogo, inaccessibile alla sfrenata avidità del genitore, sembra sottolineare l'ineluttabile destino dei mortali, necessariamente indotti a vivere entro i confini dell'Universo e soggetti all'implacabile voracità del tempo divoratore. L'interrogazione sul tempo si pone quindi come domanda ineludibile per i mortali discendenti di Crono che, sin dall'antichità, nel tentativo di comprendere, di concettualizzare, di misurare o addirittura di arrestare il tempo, hanno modificato il nostro modo di essere.

Così, secondo la fantasia romanzesca di Maria Bellonci, nell'anno 1533, a poco più di un millennio di distanza dalla riflessione agostiniana, Isabella d'Este, moglie di Francesco Gonzaga e marchesa di Mantova, nella Stanza degli orologi dà avvio ad un peculiare e certamente originale diario, fortemente interiore, con un *incipit* che sembra ancora vibrare della meditazione di Agostino d'Ip-pona: «Il mio segreto è una memoria che agisce a volte per terribilità. Isolata, immobile, sul punto di scattare, sto al centro di correnti vorticoso che girano a spirali in questa stanza dove i miei cento orologi sgranano battiti diversi in diversi timbri. Se alzo il capo li vedo fiammeggiare, e ad ogni tocco di fuoco corrisponde un'immagine. Sempre sono trascinata fuori di me dalla tempesta di vivere. Che cos'è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente»⁴⁶. Del resto, come non

45 Igino, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 20052, p. 97.

46 Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, in Ead., *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1997, p. 843.

riconoscere nelle parole di Isabella, una altrettanto significativa anticipazione di quanto Arthur Schopenhauer scriverà a proposito dell'eterno presente? Questo, infatti, è dato di leggere in un illuminante passo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, passo nel quale il filosofo sintetizza l'idea di tempo che si risolve, a rigore, in un eterno presente: «Ora, ogni oggetto è volontà, in quanto questa è divenuta rappresentazione, e il soggetto è il necessario correlato dell'oggetto; ma oggetti reali si danno soltanto nel presente; passato e futuro contengono semplici concetti e fantasmi, sì che il presente è l'essenzial forma del fenomeno della volontà, e da questa inseparabile. Il presente solo è ciò che sempre esiste, e incrollabile perdura. [...] Quindi può anche dire ognuno: "Io sono una volta per tutte signore del presente, e per tutta l'eternità questo mi accompagnerà come la mia ombra: perciò non mi meraviglia il come esso sia venuto fino a me, e come accada che ora appunto sia qui". [...] Non abbiamo dunque da indagar né il passato innanzi la vita, né il futuro dopo la morte: invece come unica forma in cui la volontà si svela dobbiamo conoscere il presente. [...] All'oggettivazione della volontà è essenziale la forma del presente, che qual punto senza estensione divide il tempo di qua e di là infinito, e immobilmente sta fermo, pari a un eterno meriggio, senza la rinfrescante sera; così come il sole in realtà arde senza interruzione, mentre in apparenza cade nel seno della notte. Perciò, quando un uomo teme la morte come annientamento di sé, gli è come se altri pensasse poter il sole alla sera lamentarsi. "Ahimé! io sprofondo nell'eterna notte". [...] Alla volontà di vivere è certa la vita: la forma della vita è un presente senza fine»⁴⁷. Il romanzo *Rinascimento privato*, oggetto d'attenzione nel presente studio, ci propone quindi fin dalla pagina iniziale le coordinate spazio-temporali che concorrono a definirne la struttura stessa. L'opera, la cui gestazione è collocabile lungo un esteso arco di tempo, essendo per certi versi filiazione diretta della *Lucrezia*

47 Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, II, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 371-373.

Borgia (1939) e maturando poi attraverso le esperienze narrative dei *Segreti dei Gonzaga*⁴⁸ (1947) e di *Marco Polo* (1982), viene pubblicata nel novembre 1985 ottenendo un immediato ed entusiastico successo di pubblico e di critica⁴⁹. Il romanzo, che per ammissione della stessa autrice si dichiara «nato da una lunghissima frequentazione di documenti poi idealmente bruciati e risolti nell'espressività della pagina al giusto calore di una fusione letteraria»⁵⁰, ci fornisce dunque sin dall'esordio quelle che poco fa definivo le coordinate spazio-temporali che concorrono a formare l'intelaiatura dell'opera stessa. Il racconto autobiografico di Isabella d'Este è strutturato in sette capitoli (*Misura di giovinezza, Coraggiose paure, Armata di solo scudo, Fuggire per tornare, Federico anima mia, Roma Roma, Per non morire di malinconia*), ognuno dei quali è a sua volta frazionato in un numero variabile di unità interne: paragrafi non titolati, lettere e pause meditative. Ora, è interessante considerare che, ad eccezione del quinto capitolo *Federico anima mia*, in tutti gli altri troviamo costante e non casualmente collocata la presenza di queste ultime singole unità interne, recanti in alto, a destra, la medesima indicazione del luogo e dell'anno nei quali avviene la stesura del lungo racconto: *Stanza degli orologi anno 1533*. Esaminando la loro disposizione all'interno dei vari capitoli ci accorgiamo come essa non sia mai casuale e come risponda sempre ad una profonda motivazione contenutistica⁵¹. Iniziamo col prendere in

48 *Isabella fra i Gonzaga* era uno dei tre racconti inclusi nella prima edizione dei *Segreti dei Gonzaga* (Milano, Mondadori, 1947), accanto a *Ritratto di famiglia* – studio sui Gonzaga condotto sugli affreschi della mantegnesca *Camera degli Sposi*, ora incluso in *Segni sul muro* – e a *Il Duca nel labirinto*, dedicato a Vincenzo I.

49 Con sottile acume Geno Pampaloni esorta il lettore a centellinare «questo libro denso e sontuoso, per assaporarne a fondo quel quid inesauribile che è proprio dei libri veri» (Maria Bellonci, *Rinascimento privato*. Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1998, p. 5).

50 *Intervista con Maria Bellonci*, «Corriere dell'Umbria», 16 gennaio 1986.

51 Partendo dal presupposto che l'opera si ponga quale testo, vale a dire quale

considerazione il primo capitolo *Misura di giovinezza*: ebbene, proprio in esso, le due micro-unità narrative sono emblematicamente collocate ad apertura e in chiusura di capitolo (e si noti tra l'altro che tale simmetrica disposizione non ricorrerà in nessuno dei capitoli successivi), quasi a voler significare la prima il suo essere carta d'identità, in certo qual modo principio assiomatico avente valore per tutti i mortali discendenti di Crono («Che cos'è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente»), l'ultima il suo ossimorico porsi come dimostrazione di quel principio assiomatico stesso («I miei orologi sono discordanti: suonano o segnano lo scoccare del tempo in momenti diversi, varianti da minuti ad ore. Uno, un uovo di Norimberga d'oro smaltato di turchino va più lento, e dista buone sei ore dal più esatto; so che è indietro per averlo visto rallentare a poco a poco. Lo prediligo perché mi ridà ogni giorno un maggior numero di ore da poter usare a modo mio: in quelle ore, vincendo il tempo, colloco tutto ciò che non farò mai. Per questa ragione non chiamo volentieri gli ingegneri e gli orafi perché si provino a far coincidere i movimenti delle macchine. Imbroglia le date, le confondo, ne aspiro il senso riposto; e il segreto accordo delle impensate scoperte a volte mi esalta»⁵²).

Il romanzo, come indicato in questa pagina iniziale e come poi confermato dalla successiva lettura, è dunque costruito su due piani, quello spaziale (la Stanza degli orologi) e quello temporale (il viaggio compiuto, attraverso la memoria, in un lungo arco di tem-

tessuto linguistico realizzato segnicamente (la parola TESTO deriva dal latino TEXTUS 'tessuto'), non possiamo non cogliere l'attenzione posta dalla Bellonci alla struttura, attenzione che rivela il proposito, immediatamente visibile, di ordinare, proprio mediante la struttura stessa, la materia trattata. Il testo, infatti, è un tessuto proprio perché si configura come un insieme di linee che variamente si intrecciano e si annodano, cosicché leggere un testo significa propriamente disfare quell'ordito intessuto dall'autore. Dunque per *disfare* adeguatamente l'opera il lettore va alla ricerca di quel *filo conduttore* che egli intende coincidente con quello usato dall'autore.

52 Bellonci, *cit.*, p. 917.

po, dal 1500 al 1533, e tuttavia probabilmente avvenuto in una sola notte, una notte di settembre del 1533), presentandosi, nella sua fisionomia più autentica, quale romanzo fortemente interiore (di qui l'aggettivo «privato» che appare nel titolo), posseduto nel ricordo: lo spazio ridotto della Stanza degli orologi è annullato infatti dal tempo illimitato della memoria. È interessante osservare che proprio l'intersecarsi dei vari piani ci restituisce, in tutta la sua complessità ed interezza, l'immagine dell'uomo quale viene filtrata dalla nuova sensibilità rinascimentale. I cento orologi di Isabella d'Este sembrano riecheggiare la monitoria voce della scienza, volta a ricordarci che il tempo altro non è che una grandezza fisica, come tale necessitante e passibile di misurazione; tuttavia essi sono «discordanti» e, paradossalmente, proprio la sfasatura che nasce da quello «scoccare del tempo in momenti diversi, varianti da minuti ad ore» è ciò che Isabella predilige, nella misura in cui le offre la possibilità di vincere il tempo, questa quantità effimera che non vediamo, ma di cui percepiamo gli effetti, questa quantità che possiamo misurare ma non afferrare. Ancora, proseguendo su questa linea, potremmo leggere nei cento orologi la volontà dell'uomo del Rinascimento, ipostasi dell'uomo di ogni tempo, di esercitare il controllo delle forze che incombono e premono su di lui e, parimenti, potremmo sentire nel loro essere «discordanti» l'espressione della consapevolezza del limite, la coscienza dell'insicurezza, della provvisorietà, dell'imprevedibilità del vivere. Proprio in quest'ultima prospettiva credo sia utile ricordare come per l'uomo del Cinquecento non si ponga l'alternativa tra l'uomo e Dio, in quanto il suo pensiero si muove all'interno di una struttura concettuale che riconosce l'uomo e Dio⁵³: tale ultima osservazione vorrei che fos-

53 «Mentre nelle filosofie moderne la concezione dell'uomo come soggetto del proprio destino mondano assumerà spesso un significato antireligioso e "prometeico" (si ricordi che Prometeo era l'eroe mitico che aveva strappato il fuoco agli dei) nel Rinascimento essa *coesiste* con una concezione religiosa, che nell'uomo-plasmatore vede l'*immagine* di Dio-creatore [...]. I rinascimentali [...] si trovano in una posizione filosofica che si differenzia tipicamente sia dal

se funzionale a comprendere come l'esperienza vissuta da Isabella d'Este e dell'inafferrabilità del tempo e dell'inesprimibilità della sua realtà⁵⁴ possa essere letta come l'espressione del riconoscimento di qualcosa che trascende lo spazio ed il tempo.

Del resto, sin dall'antichità il tempo ha costituito un *trait d'union* tra il mondo materiale e quello spirituale (pensiamo come i nomi dei giorni della settimana, ancora attualmente in uso, rispecchino nel loro ordine quello che gli abitanti dell'Urbe avevano assegnato all'influenza dei corpi celesti sulle cose del mondo) ed ancora oggi, nonostante fisici e cosmologi abbiano elaborato ipotesi e teorie estremamente sofisticate e raffinate, per l'uomo rimane aperta ed ineludibile l'interrogazione più autenticamente metafisica: questo accade perché l'efficacia e la raffinatezza dei principi e degli strumenti stessi di cui gli scienziati si servono hanno una loro validità soltanto all'interno della loro pratica, ma nel momento in cui quegli stessi scienziati sono chiamati ad esprimere il *sensu* che hanno gli oggetti dei quali dispongono e ai quali pervengono con le loro elaborate teorie, vengono a trovarsi in una condizione simile a quella di Agostino, di esprimere cioè dei non-sensi. Ed è per questo che possiamo affermare con certezza che, relativamente al problema del tempo, l'uomo del Rinascimento è certamente

futuro umanesimo ateo (l'uomo *senza* Dio di Feuerbach, Marx, Nietzsche, Sartre ecc.) sia dalle forme più estreme della religiosità medievale (Dio *senza* il mondo e la storia di certo misticismo ascetico)» (Nicola Abbagnano - Giovanni Fornero, *Filosofi e filosofie nella storia*, II, Torino, Paravia, 1992, pp. 15-16). La barbarie alla quale si oppone il Rinascimento non è in realtà rappresentata dalla religione, dalla trascendenza, dal cristianesimo, bensì dalla «teologia aristotelizzante che adultera il senso "umano" del messaggio di Cristo; [...] Rinascimento è l'agostiniana interiorità rivissuta da Petrarca; è amore per tutto il creato [...]; è pace della fede, tolleranza e concordanza universale [...]; è ritorno ai testi originari; è riconoscimento della comune ispirazione divina delle varie religioni; è abbandono di ogni pretesa mondana e riconsacrazione del nesso fra uomo e Dio consegnato al tema del Dio che si fa uomo» (*Rinascimento*, in *Lessico Universale Italiano di lingua, lettere, arti, scienze e tecnica*, XIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, p. 92).

54 Bellonci, *cit.*, p. 917.

emblema dell'uomo di ogni tempo, di quell'uomo che, necessariamente, nel suo iter terreno è chiamato, suo malgrado, a sperimentare «gli aspetti apparentemente contraddittori del tempo, la pesantezza e insieme la levità dell'oggi, la sua fugacità e insieme pienezza, la sua distruttività e insieme innovatività, la sua finitezza e insieme infinitezza»⁵⁵.

Riprendendo l'esame analitico delle micro-unità narrative, credo sia opportuno rilevare come quella posta ad inizio di romanzo (primo capitolo *Misura di giovinezza*) funga in certo modo da tramite con l'altra, per altro unica, collocata a chiusura del secondo capitolo *Coraggiose paure*. In quella notte di settembre dell'anno 1533, Isabella d'Este, nell'immobilità del chiarore emanato dai candelabri rifulgenti, immobilità interrotta soltanto dai discordanti rintocchi degli orologi, afferma di voler riordinare i suoi «tempi a volta a volta presenti nella loro successività» e di nuovo poi, in chiusura del secondo capitolo, contempla i suoi pensieri nel loro dispiegarsi «al battito degli orologi e soprattutto allo scatto delle ore»⁵⁶; è agevole rinvenire nella meditazione isabelliana, pausata da un intervallo di ben 137 pagine⁵⁷, una continuità contenutistica che ancora una volta rinvia all'annoso problema del tempo e, nel caso particolare, al modo in cui l'uomo lo avverte, lo percepisce, come successione e movimento. Di nuovo, nel tentativo della colta marchesa di Mantova che, nell'isolamento e nell'immobilità della Stanza degli orologi, quasi una sorta di luogo fuori dal tempo, prova a riordinare i suoi tempi nella loro successività e a dispiegare, vale a dire manifestare nel loro svilupparsi, i suoi pensieri, non possiamo non avvertire l'eco dell'assunto agostiniano per il quale l'uomo ha consapevolezza del tempo soltanto perché ci sono cose che mutano, perché c'è successione di stati, perché egli stesso sperimen-

55 Martini, *cit.*, p. 5.

56 Bellonci, *cit.*, pp. 844, 981.

57 Naturalmente il computo ha valore relativamente all'edizione Mondadori 1997.

ta e vive un'esperienza di nascita, crescita, deperimento e morte. È chiaro che se non ci fosse il divenire, il movimento, non ci sarebbe neppure il tempo: il movimento serve dunque a misurare il tempo, sebbene esso stesso non sia il tempo. Partendo infatti dal presupposto che se tutto scorresse e tutto fosse movimento, non potrebbero darsi né l'esistenza del tempo né la sua misurazione, dobbiamo riconoscere che, per spiegare il tempo, è necessario ammettere accanto all'esistenza di qualche cosa che si muove, anche l'esistenza di qualcosa che non scorre e che conserva in sé momenti trascorsi (passato), coglie il momento attuale (presente) ed anticipa il momento futuro (futuro). Ebbene, questo qualcosa è la coscienza, è l'anima (l'isolamento e l'immobilità di Isabella d'Este) dove il passato è conservato come memoria, il presente è colto come coscienza (attenzione) e l'avvenire è anticipato come aspettazione. Proprio nel distendersi dell'anima come memoria-attenzione-aspettazione, che è poi la durata dell'anima, Isabella d'Este tenta il riordino dei tempi nel loro succedersi, il riordino dei pensieri nel loro divenire; in questa operazione la protagonista si immerge nel ricordo, la cui realtà prevede una profondità di gran lunga maggiore di quella del pensiero, nella misura in cui il ricordo porta necessariamente con sé il tempo, non quello astronomico, ma quello della nostra biografia incomunicabile.

Passiamo ora al terzo capitolo (*Armata di solo scudo*) dove troviamo un'unica micro-unità, collocata all'incirca a metà del capitolo stesso. È per certi versi sorprendente prendere atto della consequenzialità della riflessione della nostra protagonista che, nell'estrinsecazione della sua complessa interiorità, sembra partecipare all'uomo di ogni tempo tutto il rigore della riflessione agostiniana. Scrive infatti Isabella d'Este: «Qui, ai battiti di questi orologi perfetti o imperfetti percepisco il ritmo dell'universo come un fluire ininterrotto»⁵⁸. Se proviamo a ripercorrere attentamente l'iter da

58 Bellonci, *cit.*, p. 1023.

noi intrapreso, non possiamo non cogliere come la protagonista, prendendo avvio dall'ineludibile interrogazione dell'Ipponate sul tempo, sia passata dapprima ad esprimere come quella del tempo non sia affatto una realtà oggettiva (il passato è tale perché non è più, il futuro è tale perché non è ancora, mentre il presente, se fosse sempre tale e non trapassasse continuamente nel passato, perderebbe la sua connotazione di tempo per diventare eternità), ma si configuri piuttosto quale realtà dell'anima, avente pertanto un carattere fortemente soggettivo («Che cos'è il tempo, e perché deve considerarsi passato? Fino a quando viviamo esiste un solo tempo, il presente. Una forza struggente mi prende alle viscere: costruttiva o devastatrice non mi è dato di sapere; è senza regola, almeno apparente»)⁵⁹, per poi precisare quale sia l'esperienza attraverso la quale l'uomo prende coscienza del tempo, vale a dire l'esperienza del mutamento, della successione («Riordino i miei tempi a volta a volta presenti nella loro successività», «Come si dispiegano i pensieri al battito degli orologi e soprattutto allo scatto delle ore»)⁶⁰ e per arrivare, infine e significativamente, a parlare del ritmo dell'universo come di un «fluire ininterrotto». In primo luogo vorrei motivare quello che il lettore potrebbe giudicare un accostamento arduo. Ho parlato, infatti, nel trascorrere dal primo al secondo e poi dal secondo al terzo capitolo, di consequenzialità di riflessione e, se nel primo caso il passaggio risulta piuttosto evidente (attingendo alla sorgente della *memoria* delle cose passate custodita nell'interiorità Isabella d'Este tenta di riordinare i suoi tempi secondo il criterio della successività), nel secondo occorre operare metonimicamente. Partendo dall'ambito della teoria musicale possiamo vedere come il ritmo si definisca quale moto ordinato dei suoni nel tempo, vale a dire quindi come l'elemento garante dell'esatto coordinamento dei suoni nel tempo; d'altro lato, in un contesto più ampio, possiamo

59 Bellonci, *cit.*, p. 843.

60 Bellonci, *cit.*, pp. 844, 981.

osservare come, sin dall'antichità, l'uomo, nel tentativo di misurare il trascorrere del tempo, abbia dovuto necessariamente far ricorso all'osservazione di eventi che accadessero con intervalli più o meno costanti e abbia poi dovuto assegnare a tali intervalli valori numerici, servendosi di unità di misura convenzionali. Dunque il ritmo, nel suo essere ordinata scansione, esatta successione di intervalli, si pone quale tratto costitutivo del tempo: ecco quindi che, nel dire «ritmo dell'universo», la marchesa di Mantova è come se dicesse «tempo dell'universo». Ancora una volta risulta pertinente l'immediato rinvio ad Agostino: il tempo è una proprietà dell'universo, è stato creato con l'universo; la creazione è nel contempo principio dell'universo e principio del tempo e la fine della creazione sarebbe nel contempo fine dell'universo e fine del tempo; pertanto Dio è autore non soltanto di ciò che esiste nel tempo, ma del tempo stesso: prima della creazione non c'era il tempo, ma soltanto Dio il cui essere è immutabile e la sua immutabilità è il presente eterno in cui nulla trapassa.

L'eternità costituisce una vera e propria differenza ontologica che viene ad esprimere l'assolutezza del fondamento: la *mutabilitas*, vale a dire la possibilità del mutamento, si pone, infatti, come l'autentico *discrimen* fra tempo ed eternità. Se da un lato l'irriducibilità dell'eterno al transeunte coincide con l'impossibilità di collocare ciò che è assoluto nell'ordine del divenire e della finitudine, dall'altro è proprio nella mutabilità dell'esistere che, allorquando il contingente si palesa come tale, emerge innegabilmente la trascendenza dell'Essere e «si coglie, finalmente, l'enigma dell'origine del tempo: senza dubbio il mondo non è stato creato nel tempo, ma con il tempo (*procul dubio non est mundus factus in tempore, sed cum tempore*)»⁶¹.

Riprendendo il nostro percorso dal momento in cui Isabella d'Este afferma di percepire il ritmo dell'universo al battito dei suoi

61 Luigi Alici, *Tempo e creazione in Agostino*, in Luigi Ruggiu (a cura di), *Filosofia del tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 57.

cento orologi perfetti o imperfetti, non possiamo non prendere atto di una prima difficoltà; infatti, se fino ad ora abbiamo potuto leggere nella meditazione isabelliana, con chiarezza intellettuale, tutto il rigore del pensiero dell'Ipponate, nel momento in cui la scrivente paragona il «ritmo dell'universo» ad un «fluire ininterrotto» la nostra impostazione di pensiero sembra per un istante vacillare: il ritmo, ovvero il tempo, dell'universo verrebbe ad avere ora carattere ininterrotto, vale a dire continuato, incessante. È forse possibile intravedere in quell'incessabile scorrimento del tempo l'idea di un'eternità del mondo, vanificando ogni memoria delle origini, o piuttosto il tentativo di ipotizzare l'esistenza di un mondo sottoposto ad un ciclo infinito di nascite e morti? A mio avviso, tale interpretazione è inaccettabile dal momento che non si può confondere l'indefinito succedersi degli istanti temporali, che Hegel definisce *cattiva infinità*, con l'infinità autentica, la quale trascende il tempo decretandone il vero compimento. Si potrebbe tuttavia supporre che l'autrice voglia, almeno per un momento, allontanare da sé quell'ineludibile domanda sull'*inizio*, inscritta invece in modo indelebile nell'orizzonte della finitezza.

2.2. *Tempo fisico e tempo metafisico*

Passiamo ora al quarto capitolo (*Fuggire per tornare*) dove riscontriamo la presenza di due delle micro-unità narrative oggetto della nostra analisi, collocate la prima ad apertura di capitolo, la seconda quasi a chiusura, costituendo il penultimo paragrafo del suddetto capitolo, entrambe molto interessanti da un punto di vista di contenuti attinenti alla problematica del tempo. Così scrive Isabella d'Este ad inizio del capitolo quarto: «Per causa naturale gli spiriti discordanti si contraddicono l'uno con l'altro; non in questa stanza degli orologi, però, dove sembrano cercarsi per creare una specie di tregua universale sulla misura del tempo»⁶².

Gli spiriti discordanti altro non sono che i battiti di quei cento orologi perfetti e imperfetti i quali, segnando «lo scorrere del tempo in momenti diversi», vincono il tempo stesso offrendo l'illusione di poter disporre di un maggior numero di ore; contemporaneamente, nel discordante rincorrersi dei rispettivi rintocchi, quei cento orologi sembrano cercarsi nel tentativo di pervenire ad una sorta «di tregua universale sulla misura del tempo». È stupefacente constatare come poche righe possano esemplarmente racchiudere il dilemma che, sin dall'antichità, si è imposto al pensiero speculativo: il tempo ha carattere soggettivo oppure costituisce qualcosa di fondamentalmente oggettivo di cui il tempo soggettivo è un aspetto meramente accessorio? Certamente Isabella d'Este, nel servirsi dell'immagine degli «spiriti discordanti che si contraddicono l'uno con l'altro» fornisce al lettore un immediato rinvio al tempo soggettivo, quel tempo contro il quale l'uomo, da quando ha raggiunto l'autocoscienza, si batte nel tentativo di esorcizzarlo, quel tempo che, nostro malgrado, ci resiste: la nostra esistenza è immersa in quel tempo, invisibile, impredicabile, impalpabile, senza il quale, tuttavia, non riusciremmo neppure a concepirla; ciò nonostante

62 Bellonci, *cit.*, p. 1069.

risulta vano ogni sforzo per riuscire a conoscerlo, definirlo, analizzarlo, contrariamente a quanto accade in altri settori di esperienza. Mentre nel misurare lo scorrere del tempo fuori di noi ci affidiamo a fenomeni periodici (è la ripetizione più o meno perfettamente ciclica che consente all'uomo di operare misure temporali), l'esperienza quotidiana ci indica la linearità, anzi l'unidirezionalità del tempo, quale freccia spietata che impone alla nostra esistenza una direzione irreversibile dal passato al futuro, dalla nascita alla morte: proprio l'esperienza dell'invecchiamento e della morte costituisce per l'uomo la prova tangibile della linearità del tempo, della terribile irrecuperabilità del passato.

A questo richiamo ad una componente fortemente soggettiva del tempo si contrappone immediatamente l'altro («per creare una specie di tregua universale sulla misura del tempo»), quello che rinvia alla dimensione più propriamente oggettiva del tempo: il tempo della fisica che ha consentito l'elaborazione di precise leggi naturali e la costituzione di un edificio cosmologico di grandissimo valore. Del resto, sin dai primordi della speculazione filosofica, l'atteggiamento della fisica si orienta decisamente ad escludere dal mondo la *complicazione del tempo reale* nel tentativo di elaborare una visione del cosmo di tipo geometrico, nella quale ogni fenomeno sia riconducibile all'incorruttibile sistema euclideo: atteggiamento nel quale sembra celarsi una segreta aspirazione a collocare le proprie leggi in una sfera di eternità. Nel successivo sviluppo storico, nell'ambito della fisica, si impone gradualmente l'idea di un tempo che, nel suo trascorrere, non cambia sostanzialmente la realtà, trattandosi di un semplice «asse orientato», freddo, oggettivo, esterno, al pari delle altre coordinate dello spazio: una nozione di tempo dalla quale è totalmente avulsa quella componente di drammatica irrecuperabilità che connota invece l'esperienza esistenziale umana. Non è certamente casuale il fatto che la meditazione della colta marchesa di Mantova riproponga sistematicamente, quale leitmotiv del lungo diario interiore, la tematica della sofferta scissione tra tempo sog-

gettivo e tempo oggettivo. Infatti è proprio l'età moderna (ricordiamo che la stesura del racconto autobiografico avviene in una notte di settembre del 1533) il periodo in cui si afferma la concezione di un tempo oggettivo, quantitativo, misurabile ed in ultima istanza «economizzabile» (è l'epoca delle grandi scoperte geografiche, con i conseguenti viaggi connessi allo sviluppo degli scambi commerciali), ed i cento orologi di Isabella d'Este che non riescono a sintonizzarsi, sebbene ormai da due secoli⁶³ scandiscano l'ora quale ventiquattresima parte del giorno, ovvero come ora assoluta ed universale, ci ripropongono l'insolubile dilemma. Oggi, infatti, i progressi della fisica congiunti alla potenza tecnologica ci permettono di disporre di orologi atomici che misurano il tempo con precisione quasi assoluta. Tuttavia anche noi, come Isabella d'Este, non riusciamo ad eludere la sofferta interrogazione: ma quale tempo stanno misurando? Il mio? Il tuo? Il loro? Il tempo di Dio?

Nella seconda unità narrativa presente nel quarto capitolo troviamo una bellissima immagine relativa al tempo nella quale rivestono un ruolo di privilegio la *memoria* e la *parola*: «La memoria scioglie le parole che erano rimaste rapprese in uno spazio di tempo e le fa scendere mormorando come la neve di maggio. Le ascolto. Sono qui al mio ritrovo notturno con me stessa nella stanza degli orologi»⁶⁴. Il carattere di fuggevolezza del tempo di cui l'uomo fa esperienza non gli impedisce però di misurarlo e, proprio in virtù della sua misurazione, l'uomo può poi parlare di un tempo breve o lungo, sia esso passato o futuro. Il luogo privilegiato nel quale il

63 «Solo nella prima metà del XIV secolo l'ora divenne quella che conosciamo al giorno d'oggi, vale a dire la ventiquattresima parte del *giorno* (notte inclusa) misurato come l'intervallo di tempo tra un mezzogiorno e quello successivo, intervallo che noi astronomi chiamiamo "tempo solare medio". Per la prima volta nella storia l'ora ebbe un significato preciso, immutabile e universale. Poche sono state le rivoluzioni che hanno segnato l'umanità come quella determinata dal passaggio dall'ora stagionale e relativa all'ora assoluta e universale» (Martini, *cit.*, p. 24).

64 Bellonci, *cit.*, p. 1121.

suddetto computo avviene è proprio l'anima, dove sono le emozioni a scandire i ritmi del tempo, un tempo dell'individuo, mai quantificabile in numeri esatti di ore e di minuti. Ed è straordinariamente bella questa isabelliana immagine della *memoria*, quale luogo privilegiato dove si sperimenta il tempo⁶⁵, memoria volta a sciogliere, quasi a dire a liberare, tutte quelle parole che erano rimaste imbrigliate nel drammatico e contraddittorio intrico del tempo. All'oggettivo, meccanico battito dei cento orologi Isabella contrappone il soggettivo pulsare di quell'umanissimo segnatempo che è il cuore, un cuore che scandisce un tempo diverso non soltanto da individuo a individuo ma, per uno stesso individuo, diverso in situazioni diverse. Pensiamo infatti come un medesimo cuore, a seconda che sia preda di acuta sofferenza o di incontenibile gioia, potrebbe avere la sensazione che un identico intervallo di pochissimi minuti sia parimenti interminabile come incredibilmente breve e fugace. Il compito di narrare le aggrovigliate ed imperscrutabili ragioni del cuore è affidato proprio alla parola, quella parola che, come già Aristotele aveva inteso, è tratto distintivo dell'uomo rispetto agli animali nella misura in cui soltanto l'uomo ha «la percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e degli altri valori»⁶⁶. Ed è proprio attraversando la soglia della parola che l'uomo si assegna alla morte, vale a dire che esclusivamente nell'esperienza di quell'attraversamento l'uomo prende consapevolezza del suo essere e del suo sentirsi mortale e, in quanto mortale, «umano»⁶⁷.

65 «È la memoria che ripresenta il passato nel presente, come passato nel presente; il passato è presente *hic et nunc* mediante l'attuarsi della libertà. Ecco la carica metafisica della memoria» (Fabro, *cit.*, p. 58); in virtù di questo dinamismo la memoria diventa custode del tempo e facoltà del tempo.

66 Aristotele, *Politica*, tr. it. in *Opere*, IX, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 6.

67 Il tema della morte costituisce del resto da sempre un esistenziale fondamentale dell'uomo, come significativamente descritto da Heidegger a proposito del *Da – sein*, letto nella sua destinazione più propria, e cioè come un «essere – per – la – morte» (Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 308).

Ora, tornando alla riflessione agostiniana posta all'inizio del primo capitolo del presente studio, non possiamo non constatare come già l'Ipponate prendeva atto del carattere ambiguo ed in certo qual modo paradossale insito in quella *parola* che l'uomo sente universalmente come soglia antropologica della sua costitutiva differenza. Agostino afferma infatti di saper dire cosa sia il tempo se non sottoposto alla domanda, mentre, in caso contrario, asserisce di non saperlo più («si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio») proprio perché il «dire del tempo» si rivelerebbe del tutto privo di senso. È chiaro che, nel momento stesso in cui Agostino riconosce la propria incapacità ed impotenza a «dire il tempo», ammette insieme che è quella stessa *parola* a darci il tempo e a collocarci in esso, vale a dire a renderci temporali e mortali. Di tale implicita corrispondenza è prova il fallimento del suo tentativo di fissare il tempo nella *parola* quasi fosse esso stesso «altro» dalla *parola*. Al consueto ritrovo notturno nella Stanza degli orologi Isabella ascolta il mormorio di quelle parole che, affrancate ormai dalla prigionia del tempo in virtù del paziente lavoro della memoria, scendono come «neve di maggio»: la *parola*, quella realtà che unica permette all'uomo di scoprire come egli abbia in sé i paradossi del tempo e della morte, quella realtà per mezzo della quale soltanto l'uomo acquisisce la capacità di scandire e di misurare il tempo della vita, assegnandolo al tempo stesso alla morte, è presentata dalla scrivente come raggelata e prigioniera essa stessa dell'implacabile voracità del tempo. Ancora una volta in pochissime righe troviamo racchiusa una verità profonda: il carattere ambiguo e paradossale della *parola* che nel *dire* all'uomo il suo essere temporale e mortale, vale a dire il senso complessivo della sua esperienza, gli *comunica* insieme che proprio il tempo e la morte sono ciò che egli non può né dire né incontrare, per il semplice fatto di essere esse stesse non realtà ma *irrealtà* costitutive e vissute.

2.3. L'ermeneutica dello spazio interiore

Come abbiamo precedentemente osservato, nel quinto capitolo (*Federico anima mia*) non si riscontra la presenza di alcuna delle micro-unità che, scandagliate e sottoposte a indagine analitica, ci hanno condotto ad una lettura fortemente soggettiva del romanzo della Bellonci⁶⁸. Lettura senza dubbio parziale, come del resto e sempre ogni lettura interpretante non può non risultare, ma, nel caso particolare, oserei dire di una parzialità ancor più vistosa, derivante in primo luogo dalla consapevole ed intensa compenetrazione da parte di chi questa lettura ha operato e, secondariamente, dal fatto che tale lettura è andata ad applicarsi ad un'opera che, conformemente alle intenzioni dell'autrice, esibisce già nel titolo, in modo perentorio e senza reticenza alcuna, la sua fisionomia più autentica, quella di romanzo, appunto, fortemente soggettivo, interiore, un'intensa ed intima confessione.

68 Relativamente alla componente individuale propria della lettura nonché alla capacità interpretativa di quest'ultima vorrei ancora una volta meditare alcune osservazioni di Segre: «Mentre l'autore è il garante della costituzione semiotica del testo, il lettore è il garante della sua azione semiotica. I significanti infatti resterebbero nel testo tracce nere sul bianco della pagina, se le successive letture non rinnovassero la loro funzione segnica, cioè la loro capacità di indicare significati. I significati testuali escono dalla loro potenzialità, divengono significati in atto, solo durante la, e grazie alla, lettura [...]. Ogni lettura di testo non contemporaneo è dunque una lettura plurima, perché il lettore riattualizza significati che in parte sono già entrati nella cultura, e nella sua cultura, attraverso le letture precedenti» (Segre, *cit.*, p. 12). «La natura apparentemente chiusa e autonoma del testo è immediatamente trascesa nella lettura, che è anche interpretazione. Solo la lettura attiva il circuito comunicativo istituito dall'emittente ma completato e perciò funzionante esclusivamente quando l'altro polo della comunicazione, il ricevente, accetta il collegamento» (*ibidem*, p. 132). «La realizzazione del testo è [...] in uno stato di continua potenzialità. Il testo resta materia scrittoria attraversata da righe di scrittura, inerti sinché non vengano lette. Il testo prende a significare, e a comunicare, solo per l'intervento del lettore. Significazione differita. Intersoggettività a distanza. Ogni volta, v'è una soggettività che assume, o comunica a sua volta ad altre soggettività, il messaggio» (*ibidem*, p. 364).

Il capitolo sesto (*Roma Roma*) si apre di nuovo con l'assorta ed ormai forse distaccata riflessione della protagonista nella Stanza degli orologi; assediata quasi dallo scoccare dei cento congegni che hanno variamente ritmato le diverse fasi dell'insolito viaggio nell'intricato mondo della propria interiorità, viaggio ormai inesorabilmente avviato, non senza rassegnata tristezza, al suo prossimo compimento, Isabella d'Este contempla stancamente i suoi discordanti orologi, quegli orologi che «hanno scandito i minuti della rovente solitudine che cadde su di me quel giorno di neve alta»⁶⁹. Dopo aver brevemente dissertato sul problema della difformità degli esseri viventi, la colta marchesa di Mantova accenna rapidamente ad un episodio legato alla propria esperienza di madre. Ora, questa narrazione rapida e concisa di un evento così fortemente legato alla propria soggettività – evento che, tuttavia, come sovente accade nel corso del lungo diario, viene significativamente a porsi come emblema delle inquietudini e dei turbamenti che non di rado tormentano l'animo umano – permette alla scrivente di addivenire all'esplicito richiamo di colui che, più o meno segretamente, ha ispirato la sua lunga e sofferta meditazione:

Lei si riferiva fermamente, per suggerimento del suo confessore, a Sant'Agostino. L'altissimo Padre della Chiesa aveva scritto che l'uomo non ha diritto di giudicare popoli di sangue strano e strani individui perché Dio, il creatore di tutto, sa solo lui chi far nascere e come distribuire con varie differenze la legge d'armonia universale. Una gran quiete viene dalla parola di chi conosce Dio⁷⁰.

Prima di giungere al compimento di quella che poc'anzi ho definito una soggettiva ed estremamente libera lettura interpretante delle numerose micro-unità narrative sapientemente distribui-

69 Bellonci, *cit.*, p. 1215.

70 Bellonci, *cit.*, p. 1217.

te lungo il percorso del nostro romanzo, vorrei prendere in esame l'ultimo capitolo (*Per non morire di malinconia*) che, insieme all'altro appena analizzato (*Roma Roma*), mi permetterà di completare la riflessione intrapresa. I ricordi che si schiudono alla mente di Isabella d'Este costellano le pagine finali del libro dove, a distanze molto ravvicinate, troviamo ben tre delle micro-unità oggetto della nostra attenzione, le quali tutte ci ripropongono, pressoché negli stessi termini, il complesso problema della percezione del tempo e della sensazione di prigionia che il suo inesorabile scorrimento suscita nell'animo umano. In modo quasi consecutivo, leggiamo infatti: «Guardo i miei orologi e osservo che differiscono fra loro, sempre più staccandosi l'uno dall'altro. Vorrei confondere ancora più i tempi»; «Come è inquietante il più piccolo dei miei cento orologi»; «Scattano i rintocchi degli orologi diversi di tono e di tempo e i candelabri si spengono allo spegnersi dei suoni»⁷¹.

La riflessione da noi intrapresa e proposta in queste pagine ci ha condotto a ripensare temi fondamentali della nostra cultura, temi che riguardano l'eternità e la morte, Dio e la creazione, il mistero dello spirito dentro il quale si svolge il mistero del tempo⁷², il rapporto dell'uomo con la caducità delle cose: interrogativi che accompagnano da sempre l'esistenza umana, se pensiamo che già in un frammento di Anassimandro del VI secolo a.C., che costituisce senza dubbio la più antica voce filosofica sul tempo, è posto il problema dell'*arché* e del divenire: il tempo, scorrimento inesorabile e inarrestabile (secondo necessità), condiziona le vicende degli esseri naturali mentre l'*ápeiron* è estraneo al mondo e al tempo. La contraddizione tra essere e divenire, tra eternità e tempo, il senso di frustrazione che scaturisce dall'esperienza dell'inarrestabilità e irrecuperabilità del tempo e il conseguente spasmodico desiderio di fuggirlo, problematiche che attraversano tutta la storia del pensie-

71 Bellonci, *cit.*, p. 1354, 1367, 1381.

72 Il tempo non è un modo di concepire, ma un modo di essere specifico degli esseri spirituali che si trovano nello spazio.

ro occidentale, sono dunque realtà vissute, sofferte e scandagliate dall'uomo sin dai tempi più antichi. Vincere l'inquietudine della storia e neutralizzare il sentimento di precarietà dell'esistenza conseguente alla consapevolezza della sua finitezza temporale per conquistare l'eternità degli dei: a questo tentativo, vano e frustrante, l'uomo ha risposto elaborando una *concezione ciclica del tempo* che collega quest'ultimo con l'eternità, con il periodico ritorno ad una concezione originaria; la visione ciclica, che consente di superare il senso di angoscia permeante la concezione lineare del tempo, è tratto costitutivo di molte religioni. A questo punto, ed essendo ormai pervenuti alla conclusione del presente esame, vorrei proporre una possibile, e direi plausibile, risposta all'interrogativo rimasto insoluto nelle pagine precedenti. Esaminando la sola micro-unità narrativa contenuta nel terzo capitolo (*Armata di solo scudo*), avevamo concluso il nostro discorso prendendo atto dell'impossibilità di conciliare, alla luce della linea interpretativa adottata, le due espressioni pregnanti relative alla problematica del tempo («ritmo dell'universo» e «fluire ininterrotto») e congedando il lettore con un duplice, problematico e sospeso interrogativo. Ora, proprio il fatto che quasi a conclusione di romanzo (e precisamente all'inizio del sesto capitolo *Roma Roma*) si riconosca Dio quale creatore onnipotente e si arrivi ad affermare, con mirabile incisività, che «una gran quiete viene dalla parola di chi conosce Dio»⁷³, ci autorizza a proporre una possibile risposta al quesito rimasto insoluto: è Dio

73 L'uomo è immagine di Dio e può conoscere e ricercare soltanto abbandonandosi all'iniziativa di Dio, somma Verità che illumina lo spirito dell'uomo permettendogli di conoscere la verità: «Proprio in quanto l'uomo ricerca Dio nell'interiorità della sua coscienza, Dio è per lui Essere e Verità, Trascendenza e Rivelazione, Padre e Logos. Dio si rivela come trascendenza all'uomo che incessantemente e amorosamente lo cerca nella profondità del suo io: ciò vuol dire che Egli non è essere se non in quanto è insieme manifestazione di sé come tale, cioè Verità: che non è trascendenza, se non quanto è insieme rivelazione, che non è Padre se non in quanto è insieme Figlio, Logos o Verbo che muove incontro all'uomo per trarlo a sé» (Abbagnano - Fornero, *cit.*, I, p. 328).

l'autore di tutto, unico e vero Creatore, ed esiste una infinita differenza qualitativa tra eternità e tempo, differenza che dice l'irriducibilità metafisica di Creatore a creature. La *creatio ex nihilo* differisce in senso assoluto dall'opera di un *artifex*, in quanto posizione assoluta dell'esistere. Appurato che soltanto la creazione pone il problema della differenza, possiamo pensare che l'autrice respinga l'ottica medio e neoplatonica della distanza, che contempla l'oscillare del molteplice tra i margini estremi del distacco e della riunificazione all'Uno, per dare accogliimento alla visione cristiana della trascendenza, «che riconosce un dislivello ontologicamente incolmabile tra il Creatore e la creatura, eppure già da sempre colmato dall'iniziativa inaudita e personale della Grazia»⁷⁴. Respinta dunque l'idea dell'infinita durata temporale, che nell'immaginario antico si esprime nella figura del circolo, senza inizio e senza fine, e nell'immaginario moderno si configura invece come linea retta, anch'essa senza inizio e senza fine, Isabella d'Este sembra condividere la concezione cristiana del tempo, concezione che contempla sì la linearità, ma una linearità racchiusa tra i due *kairoi*⁷⁵ della creazione e della fine del mondo. D'altra parte, tra tempo circolare e tempo lineare non vi è sostanziale differenza, se raffrontati con la radicale novità della concezione cristiana del tempo. Agli occhi di quest'ultima, infatti, la circolarità non può produrre perfezione alcuna, essendo insensato progresso di circoli, linearità di circoli, così come un tempo puramente lineare, che non abbia né un luogo di origine né un luogo che si ponga come destinazione, non può che essere un tempo ripetitivo, alla stregua dell'indefinita ripetizione di un circolo, un tempo che può soltanto e sempre ripetere la medesima impoten-

74 Alici, *cit.*, p. 68.

75 Il termine greco *kairos* «si riferisce genericamente a qualsiasi momento determinato che sia occasione di iniziative rilevanti: ma, applicato alla storia della salvezza, allude all'oggetto di un decreto divino, elevato a cardine di un disegno imperscrutabile» (Vittorio Sainati, *Tempo filosofico e tempo religioso*, in *Il tempo dell'uomo e il tempo di Dio*, a cura di Adriano Fabris, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, p. 16).

za a produrre il nuovo. Di contro, la sensibilità cristiana non soltanto avverte un'alterità del tempo, ma soprattutto il suo tendere ad un compimento mancante: è chiaro che, ponendosi nella prospettiva dell'attesa del compimento, la ripetizione del medesimo diventa frustrante ed insensata fatica. Dimensione dunque radicalmente nuova nella quale Dio interviene nella storia in una prospettiva amorosa e salvifica e con modalità di presenza che trasformano il tempo (*kronos*)⁷⁶ in occasione di grazia (*kairòs*), per mezzo della quale l'uomo fa esperienza di una radicale novità, esperienza di conversione, di rottura e di svolta, esperienza di passaggio dalla morte alla vita: il *kairòs* è la pienezza del presente, la quale risponde alle attese del passato e apre prospettive di futuro senza tramonto e Cristo è il Signore dei tempi⁷⁷, l'eterno che si rivela nel tempo, che ha vinto il tempo definitivamente mediante l'intervento nel tempo e nella storia. Tempo *finito* e tempo *infinito* non sono più contrapposti, non si elidono a vicenda, ma si toccano e si saldano.

76 «Il tempo greco è il luogo ideale di ogni determinazione negativa dell'esistenza umana: sì che, per una filosofia incapace di progettare la liberazione dell'uomo nei termini di un intervento divino nel mondo storico-temporale, la salvezza non può realizzarsi altrimenti che nella forma di un transito cartartico dal piano dell'esistenza temporale a quello intemporale dell'essenza (Platone insegna). Ben diversamente stanno le cose nella prospettiva protocristiana, che, lungi dall'identificare l'eternità con la semplice intemporalità, determina positivamente la linea del tempo chiudendola tra i due *kairoi* della creazione e della fine del mondo, e imponendo al relativo intervallo temporale la mediazione, anch'essa temporale, della morte e della resurrezione di Gesù» (Sainati, *cit.*, p. 17).

77 L'originalità della fede cristiana consiste nel fatto che la presenza di Gesù, quale avvenimento capitale, viene ad essere la pienezza del tempo; «in forza della presenza di Cristo, quel tempo che è ambito di precarietà e di transitorietà si riempie di un significato particolarissimo, di una profondità e di una pienezza che lo eccedono» (Gianni Colzani, *Struttura storica ed escatologica della libertà umana. Il rapporto tra Cristo «eschatos» e la storia nella teologia d'oggi*, a cura di Adriano Fabris, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, p. 135).

Capitolo terzo

LA SCRITTRICE E LE SUE CREATURE: DINAMICHE PROIETTIVE E VALORE ASCETICO DELLA SCRITTURA

3.1. *Robert de la Pole: funzione e valore di un personaggio dell'immaginario*

Di statura l'anglico andava alla pari con Pirro Donati e mi sovrastava, ma non era altissimo come sono molti del suo paese. I capelli a zazzera non tendevano al colore giallo della spiga ma piuttosto a quello del miele; egli si annunciava svelto e vivace sebbene di modi ritenuti, e girava francamente sull'interlocutore gli occhi di smalto nero stranieri al suo viso liscio e quasi rosato: discorrendo, sembrava reprimere un moto vibrante⁷⁸.

Così Isabella d'Este descrive Robert de la Pole, prete inglese che lavora in diplomazia, emissario politico mai esistito storicamente⁷⁹, il quale le invierà, dal 1501 al 1533, dodici lettere colme di una passione per lo più controllata e trattenuta, raramente ardita ed audace sino alla sfrontatezza, di ammirazione vibrante ed educata, di dedizione fedele e palpitante.

78 Bellonci, *cit.*, p. 871.

79 La genesi della creazione di questo personaggio può tuttavia essere ravvisata in un evento occasionale riconducibile alla stessa esperienza biografica della Bellonci: nel febbraio 1981 la scrittrice «riceve una “deliziosa seria romantica lettera” di André Desjardins, giovane prete canadese con parrocchia a Quebec, appassionato studioso del Rinascimento che aveva conosciuto a Roma anni prima. Maria si ispirerà a Desjardins per il personaggio di Robert de la Pole, corrispondente di Isabella d'Este in *Rinascimento privato*. La prima lettera di de la Pole a Isabella comincia con le stesse parole della lettera di Desjardins a Maria: “Permettetemi di chiedervi perdono. Sono venuto ieri a farvi l'omaggio che vi spetta da ciascuno che abbia qualche poco di intendimento delle cose illustri e preziose, e non so perché vi ho tenuta nascosta la mia identità: sono un prete”» (Bellonci, *cit.*, p. CIV). E sarà sempre la scrittrice che, ricevendo nell'ottobre 1985 una telefonata di Desjardins dal Canada, a cinque anni di distanza dalla sua ultima lettera e a dieci anni dalla sua visita romana, così annota in un'agenda in data 15 ottobre 1985: «Sono colpita dalla straordinaria circostanza di questa telefonata mentre sta per uscire il mio Robert in *Rinascimento privato*» (Bellonci, *cit.*, p. CVII).

Dalla rilettura di questo carteggio nasce il romanzo *Rinascimento privato*, il cui titolo allude proprio alla modalità attraverso la quale Isabella d'Este e Robert de la Pole hanno vissuto le più importanti vicende di un'epoca e alle dinamiche che necessariamente si sono originate dall'incontrarsi e dall'intrecciarsi di queste vicende con le loro storie individuali e con le loro più intime esistenze; e sono proprio queste lettere «dai caratteri appuntiti»⁸⁰, secondo la definizione di Isabella, lettere di un autentico fantasma dell'immaginazione, l'elemento che garantisce l'attendibilità di ciò che nel lungo racconto si narra. Nel diario della nostra protagonista, iniziato e terminato nel 1533, probabilmente composto addirittura in una sola notte, il vissuto viene recuperato attraverso la tecnica del *flash back*, tecnica nella quale la successione cronologica degli avvenimenti viene costantemente interrotta ed alterata per lasciare spazio alla rievocazione di episodi precedenti; il racconto di Isabella d'Este, racconto notturno che vive la sua esistenza senza mai spostarsi dalla Stanza degli orologi, ovvero dalla stanza della memoria, è dunque scandito da un tempo disordinato, discordante, sovrabbondante: il tempo, appunto, della memoria. È interessante osservare come proprio in *Rinascimento privato*, romanzo nel quale la narrazione è completamente affidata ad un personaggio storicamente vissuto che dice «io», il rigore e l'ordine della cronologia siano esclusivamente affidati al contrappunto delle lettere di questo prete di Curia, tutte rigorosamente datate che, nel loro fungere da gancio al quale si aggrappa la memoria dell'io narrante, scandiscono il tempo storico sollevando gli strati sovrapposti di quella memoria e sono, al tempo stesso, lo sguardo aperto sul panorama della molteplicità di avvenimenti che si snodano lungo i primi tre decenni del Cinquecento⁸¹.

80 Bellonci, *cit.*, p. 868.

81 «Eppure Robert de la Pole, inesistente, è il solo garante della cronologia. Le sue lettere, tutte datate, sono i soli punti di riferimento che permettono al lettore di capire come procedono gli eventi. I suoi racconti, a differenza delle

Per ammissione della stessa autrice la creazione del personaggio Robert de la Pole, che al pari di Isabella d'Este si qualifica come protagonista nonché come chiave di lettura del romanzo, avviene in modo assolutamente estemporaneo, senza un consapevole progetto di quello che poi sarebbe stato il suo ruolo⁸². Definito da Geno Pampaloni come «l'invenzione più seducente»⁸³ del romanzo, Robert de la Pole viene ad essere il motore nascosto dello spirito di diversi personaggi, in particolare di quello di Isabella, la cui esistenza sembra quasi essere scandita dall'attesa e dalla lettura degli scritti dell'ecclesiastico inglese; costui vede per la prima volta a Ferrara Isabella, «bambina esile dallo sguardo diritto come un filo di spada»⁸⁴, durante una rivolta studentesca, e l'incontro con quegli «occhi intenti ad appropriarsi di ogni cosa visibile», «occhi di maga bambina»⁸⁵, lascia nella memoria dell'ecclesiastico diplomatico inglese un'impronta indelebile, suscitando in lui un sentimento allusivamente amoroso che diviene linfa vitale di un'attrazione che permea tutta la sua esistenza. È interessante osservare come la

rievocazioni di Isabella, sono in ordine cronologico. Per quanto Isabella passeggi con la sua sensibilità eccitata per i meandri del passato, senza rispettare il ritmo degli orologi, la sequenza con cui dalla sua stanza degli orologi essa rievoca una per una le lettere di de la Pole, è l'unica sequenza esatta e rispettosa della metrica storica. Quindi solo questo straniero, estraneo alla vita dell'Isabella romanzesca – come lo fu a quella dell'Isabella storica –, è garante di verità, della verità cronologica, ma anche in fondo della verità interiore di Isabella. Ed è bello notare con quanta sapienza strategica Maria Bellonci racconta una storia tutta di cose vere e ce la rende credibile e storica proprio grazie all'unico personaggio fittizio» (traggo la citazione dall'intervista di Antonio Ria a Umberto Eco, *L'alto pettegolezzo psicologico di Maria Bellonci*, «Corriere del Ticino», 20 dicembre 1985).

82 «È arrivato di colpo, inserendosi naturalmente in un suo luogo, e di colpo si annuncia a Isabella. E subito la sua presenza diventa necessaria alla struttura stessa del racconto» (Hilde Ponti, *Bellonci privata e segreta*, «Epoca», 4 luglio 1986).

83 Maria Bellonci, *Rinascimento privato*. Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1998, p. 7.

84 Bellonci, *cit.*, p. 977.

85 Bellonci, *cit.*, pp. 873-874.

scelta della scrittrice, volta a significare l'incipit del silente dialogo tra Isabella e Robert, cada proprio sull'immagine degli occhi, strumento privilegiato di conoscenza e di condivisione tra realtà interiori. Non a caso, poche pagine più avanti, la Bellonci, nel recupero del lontano ricordo dell'incontro tra Isabella e l'anglico, tornerà a sottolineare la rilevanza dello sguardo quale distintivo strumento conoscitivo e comunicativo⁸⁶. Possiamo infatti affermare che se da un lato Robert de la Pole rappresenta l'occhio aperto sul panorama politico e culturale dell'Europa a lui contemporanea, quasi una sorta di controcanto critico e storico, dall'altro funge da particolarissima sonda nello scandaglio della più intima e sotterranea interiorità della protagonista, vale a dire di quella zona d'ombra dove i sentimenti crescono in tutta la loro nudità e pericolosità, zona verso la quale Isabella viene sistematicamente e delicatamente sospinta e della quale lei stessa non ha piena consapevolezza e conoscenza⁸⁷. A questo proposito trovo particolarmente brillante l'intuizione di Geno Pampaloni che riconduce l'importanza di questo personaggio d'invenzione proprio al suo eccentrico introdurre «nel racconto il mistero ambiguo e ineffabile dello spirituale, [...] nel romanzo storico la metastoria. In un racconto tutto al presente, senza cedimenti alle nostalgie, tutto “tempo ritrovato”, insinua l'ombra lunga

86 Nella colluttazione tra studenti, Isabella bambina, presa dallo spavento, viene soccorsa dal conte Giovanni Pico della Mirandola, scolaro già famoso dello Studio della città di Ferrara; dopo un incisivo ritratto di colui che Isabella definisce come punto astrale nella sua memoria, ecco come la Bellonci struttura il dialogo tra Pico e la bambina: «"Perché vi eravate spinta fin là?" Mi tornò davanti agli occhi un viso bianco rigato di sangue. "Volevo vedere" risposi. Il signor Pico sostò e aggiunse scrutandomi bene in viso: "Avete occhi fatti per vedere lontano; ma siete donna e potrà esservi difficile". "Voglio vedere tutto e ci riuscirò"» (Bellonci, *cit.*, p. 889).

87 «Si può dire che Robert de la Pole, nutrendo con i propri racconti la passione razionale di Isabella, penetra nella sua irrazionalità, le suggerisce i ragionamenti e gli sragionamenti profondi del cuore, provoca in lei proibite e segretissime tenerezze» (Hilde Ponti, *Bellonci privata e segreta*, «Epoca», 4 luglio 1986).

del “tempo perduto”⁸⁸. È proprio Robert de la Pole che aprendo una fenditura nel tempo storico fa sì che la verità interiore di Isabella, quella più profonda ed inaccessibile, quella dove crescono e si alimentano le eterne passioni e gli eterni drammi dell’uomo, venga illuminata e rilevata in tutto il suo spessore e significato⁸⁹; ecco dunque che l’ideale umanistico di un’esistenza ordinata e razionale, scevra da qualsivoglia forma di disgregazione, costantemente rivolta ad un’impegnata ricerca di equilibrio, si trova a convivere con una dimensione totalmente altra: «”Ma siete voi – scrive Robert de la Pole alla protagonista – quando guardate da un luogo segreto della vostra anima”. Anche in una donna tutta “politica”, la cui forza dominatrice è la strenua volontà dell’intelligenza, c’è dunque un residuo indecifrato, un punto di fuga»⁹⁰. Ancora una volta riscontriamo pertanto nel libro della Bellonci la presenza di una realtà ossimorica: da un lato la Storia con il suo andamento ordinato, scandito dalla precisa cronologia delle lettere dell’ecclesiastico inglese, dall’altro la fuoriuscita dalla Storia, vale a dire la trascendenza rispetto alla concretezza dell’esperienza storica, con il disordine degli orologi che «sgranano battiti diversi»⁹¹ e che vogliono significare la discordanza e la sovrabbondanza del tempo della memoria: possiamo quindi affermare, ricollegandoci alla riflessione intrapresa nel secondo capitolo, che la fuoriuscita dalla Storia viene a coinci-

88 Maria Bellonci, *Rinascimento privato*. Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1998, p. 7.

89 «Eppure, lette e rilette, quelle parole a poco a poco mandavano luce sulle mie emozioni; scoprivo nel loro aggregamento l’avvio ad una cavalcata libera verso un corrusco luogo d’arrivo [...]. Esisteva in me qualche cosa che nessuno avrebbe mai conosciuto se non quello straniero nella lievitazione della sua fantasia: esisteva, intuito da Robert de la Pole, uno spazio mio segretissimo estraneo a tutti i miei [...] nel quale entravo alzando una bandiera di umore selvaggio» (Bellonci, *cit.*, p. 932).

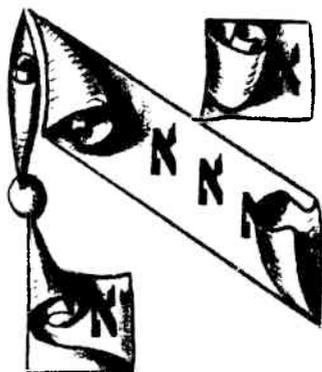
90 Maria Bellonci, *Rinascimento privato*. Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1998, p. 7.

91 Bellonci, *cit.*, p. 843.

dere con l'approdo ad una sorta di eterno presente che segna la definitiva vittoria sul tempo nonché la sua infinita dilatazione. A tale riguardo, mi ha particolarmente colpito l'immagine usata da Umberto Eco, il quale parla, a proposito di Isabella d'Este, di *alef interiore*, una sorta di diamante in cui sembra rinfrangersi «una molteplicità di avvenimenti che si distendono per quasi un secolo di vita italiana ed europea»⁹². Ora, ho trovato sorprendente come l'originale dicitura di un lettore nonché critico d'elezione quale Umberto Eco, quella appunto di un *alef* dal quale l'interiorità di Isabella trae l'input e la spinta propulsiva per la sua fuoriuscita dalla Storia, trovi una significativa rispondenza con la lettura, fortemente soggettiva, da me proposta in queste pagine. Nella lingua ebraica il valore simbolico attribuito dalla tradizione alle lettere dell'alfabeto è un fondamentale strumento ermeneutico per la penetrazione spirituale delle Scritture: l'*alef*, prima lettera dell'alfabeto con valore aritmologico corrispondente a 1, è dono divino, simbolo della forza divina penetrante, energia essenziale, vitale, fonte e fine universali; non ha quindi precedenti, ma genera il *bet*, seconda lettera dell'alfabeto, e successivamente tutte le altre lettere. L'antropologa Annick de Souzenelle, nel volume *La lettera, strada di vita. Il simbolismo delle lettere ebraiche*, così scrive: «La lettera più anticamente conosciuta è il geroglifico egiziano che disegna una testa di bue cornuto. L'ideogramma del Sinai rappresenta questa stessa testa che, in seguito, nella scrittura cananea, si ribalta in orizzontale, poi in verticale, invertita rispetto alla prima grafia. Questi ultimi disegni stanno all'origine dell'*alfa* greco α e della nostra "A" latina»⁹³. Nell'ideogramma le corna dell'animale simboleggiano antenne rivolte verso il cielo per riceverne l'informazione, la quale, a sua vol-

92 Traggio la citazione dall'intervista di Antonio Ria a Umberto Eco, *L'alto pettegolesso psicologico di Maria Bellonci*, «Corriere del Ticino», 20 dicembre 1985.

93 Annick de Souzenelle, *La lettera, strada di vita. Il simbolismo delle lettere ebraiche*, Gorle BG, Servitium editrice, 2003, p. 29.



ta, è fonte di forza. La studiosa, infatti, così continua: «A livello del corpo umano, i capelli, corrispondenti alle corna della bestia, sono simbolo di forza. L'informazione infatti, più che il senso usuale che diamo alla parola, vuol dire "energia formante all'interno" chi la conquista. Chi è "in-formato" possiede la forza. Egli "impara" e può "istruire, insegnare". Non si tratta in questo caso di insegnamento intellettuale, ma di un'esperienza vissuta. Chi la sperimenta trova forza in se stesso, nel contatto che ha stabilito con il nucleo divino verso il quale ha "drizzato le corna" per fare la luce; si distacca dall'uomo banale, la cui energia è tratta dalle motivazioni esterne o dalla volontà che è tensione e fonte di inaridimento»⁹⁴. Quale immagine potrebbe essere simbolicamente più calzante per dipingere Isabella d'Este, posseduta da una curiosità ardente, da un'avidità di bellezza che la trascina al di là di ogni limite, come osserva Robert de la Pole nella seconda lettera, datata Roma 30 aprile 1506? Ecco allora che questo mio modesto e limitato approfondimento intende dimostrare come l'eccentrico ecclesiastico inglese, nel momento in cui funge da informatore, «fa gazzetta», come scrive Umberto Eco, viene ad essere, al tempo stesso, le corna dell'*alef* alzate verso il cielo, quel cielo che è sorgente dell'informazione, verso il quale innalziamo lo sguardo per contemplarlo e che è simbolo del nostro cielo interiore, quel cielo che diviene, nel caso particolare, il cielo interiore di Isabella d'Este, la quale da quella luce viene illuminata nella sua verità più profonda e inaccessibile.

L'ultima lettera di Robert de la Pole è datata 12 settembre 1533 e termina con un'emblematica esortazione: «Questo solo volevo ancora dirvi. E quest'altro: giocate, ridete, cantate, e suonate, e studiate e leggete e fatevi dipingere quadri, amata mia nell'anima. Anche se vi scriverò ancora, e magari a lungo, forse mai vi saluterò con la commozione di stasera avendo scoperto in voi una delle rarissime creature che vivono una libertà inventata giorno per giorno, secon-

94 De Souzenelle, *cit.*, p. 30.

do i chiari e gli oscuri delle proprie verità». Ora proprio quest'ultima lettera, a partire dalla quale Isabella ripercorre l'intero iter delle missive dell'anglico, specchio conturbante e rivelatore della sua anima, viene paradossalmente a segnare l'inizio del racconto, evidenziandone con estrema chiarezza il significato: ecco dunque che la fine si ricongiunge all'incipit, il libro non si chiude, non termina, ma lascia al lettore una storia aperta, possibile, confessata con le parole della canzone di Josquin Desprès *Mille regrets de vous habandonner* e, soprattutto, lascia il lettore con la sospensione di una domanda sul futuro: «Non sapevo quali feste potessero esserci ancora»⁹⁵. Terminata dunque la lettura siamo pervenuti alla matura e lucida consapevolezza di aver camminato all'interno di un cerchio apparente che sembra aprirsi nella spirale di un interrogativo e, nel contempo, di essere in realtà rimasti immobili, vale a dire di non esserci mai spostati dalla Stanza degli orologi, ovvero dalla stanza della memoria, essendo inizio e fine contratti nell'attimo stesso del ricordo.

95 Bellonci, *cit.*, pp. 1379-1380, 1382.

3.2. *Isabella d'Este: trasposizione di significato e di valore offerta da un personaggio storico.*

Della tua chiara stirpe uscirà quella
D'opere illustri e di bei studî amica,
Ch'io non so ben se più leggiadra e bella
Mi debba dire, o più saggia e pudica,
Liberale e magnanima Isabella,
Che del bel lume suo dì e notte aprica
Farà la terra che sul Menzo siede,
A cui la madre d'Ocno il nome diede [...]⁹⁶.

Ludovico Ariosto

Così l'Ariosto - il quale fu dapprima, a partire dall'autunno 1503, al servizio del cardinale Ippolito, e successivamente, nel 1517, in seguito al suo rifiuto di seguire quest'ultimo a prendere possesso di un vescovato in Ungheria, al servizio del duca Alfonso - introducendo il motivo della celebrazione encomiastica dei suoi signori, descrive nella cinquantanovesima stanza del canto decimo terzo dell'*Orlando furioso* Isabella d'Este, la figura femminile che più esemplarmente esprime lo spirito della nostra Rinascenza, riconosciuta e celebrata fin dall'età di vent'anni nell'ambiente di Niccolò da Correggio come la prima donna nel mondo. La puntuale ed acuta riflessione di Vittore Branca circa il fascino enigmatico e sfuggente, nonché ambiguo ed indecifrabile al tempo stesso, di Isa-

96 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, Sonzogno, 1960, p. 116. *Della... diede*: «Dalla tua illustre dinastia nascerà quella donna amica delle opere famose e dello studio delle nobili discipline, tanto che io non so bene se devo definirla più signorile e bella oppure saggia e pura, munifica e generosa, Isabella, che con la sua luminosità renderà soleggiata, sia di giorno sia di notte, la terra sulla quale scorre il fiume Menzo [il fiume Menzo – Mincio –attraversa Mantova], alla quale Manto, madre di Ocno [Ocno – Ὀκνος –, che è figlio del dio Tevere e dell'indovina Manto, fondò la città di Mantova, che chiamò così in ricordo della madre], diede il nome».

bella⁹⁷ ci induce a ripercorrere a ritroso il processo creativo che culmina poi nella realizzazione della protagonista di *Rinascimento privato* e ci spinge altresì a prendere atto di come tale realizzazione possa configurarsi quale naturale epilogo di quello che il critico medesimo definisce «prodigioso *transfert*»⁹⁸, una compiuta e quasi perfetta sovrapposizione di due realtà interiori, quella di Isabella d'Este e quella di Maria Bellonci.

In termini specificatamente psicoanalitici il *transfert*, definito anche *traslazione*, «designa in generale la condizione emotiva che caratterizza la relazione del paziente nei confronti dell'analista, e in senso specifico il trasferimento sulla persona dell'analista delle rappresentazioni inconscie proprie del paziente. Il *transfert* dell'analista sul paziente è comunemente denominato *controtransfert*»⁹⁹. Pur condividendo appieno la lettura di Vittore Branca relativamente al rapporto tra la scrittrice, Maria Bellonci, e la protagonista del suo romanzo, Isabella d'Este, credo di dover chiarire che, nello speci-

97 «È il segreto di una donna eccezionale che volendo integralmente essere donna, trepidante di attese adolescenziali e poi tutta amore e passione e volontà, tutta carnalissima e tutta spiritualissima, tutta viscere e tenerezze e ambizioni materne [...], tutta abbandoni e trepidazioni e angosce, vuole al tempo stesso essere virile, uomo d'azione e di governo, risoluto e spregiudicato nella ragion di stato e di dinastia [...]. La difficoltà di agire e di imporsi, donna, nel campo stesso degli uomini; la fatica, fino allo strazio, di sentirsi per questo guardata con diffidenza, se non con ostilità dai familiari stessi [...]: tutto questo Maria Bellonci ha divinato e penetrato in Isabella, come nessun altro aveva saputo o potuto. Come nessun altro: perché nessun altro aveva vegliato con tanto amore e con tanta passione il mistero di Isabella, l'aveva portato in sé per trent'anni, l'aveva vissuto per anni e anni come una vita, una sua vita. Nessun altro l'aveva così intensamente vissuto, scontato, sofferto giorno per giorno, ora per ora come una realtà tutta sua. Non a caso il ritrovarsi di Isabella nella memoria avviene naturalmente con un narrare in prima persona, con un *io* che è insieme di Isabella e di Maria» (Vittore Branca, *L'enigma della divina Isabella emblema di Maria Bellonci*, in *Protagonisti del Novecento. Incontri, ritratti da vicino, aneddoti*, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 240-241).

98 Branca, *cit.*, p. 243.

99 Umberto Galimberti, *Transfert*, in *Dizionario di Psicologia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2006, pp. 625-626.

fico caso di fenomeno di transfert oggetto di studio della presente analisi, la mia personale lettura intende ispirarsi al pensiero di Carl Gustav Jung il quale «ritiene che il transfert non possieda necessariamente una natura sessuale e non esprima inevitabilmente i rapporti edipici già vissuti, perché può anche essere espressione di tendenze psichiche che chiedono di essere attualizzate [...]»¹⁰⁰: soltanto in tal modo penso di poter dare, con onestà intellettuale, una possibile e significativa lettura di quell'insopprimibile richiesta di dialogo interiore che, prima ancora di trovare espressione nella parola orale o scritta, si va gradatamente sedimentando, in un esteso arco di tempo, nell'animo della scrittrice, per farsi dapprima interrogazione, poi meditazione, da ultimo impegno, attraverso la lenta e progressiva lievitazione di una biografia interiore, quella di Isabella, che diviene poi, a poco a poco e sempre più profondamente, quella di Maria.

In primo luogo è necessario chiarire che il rapporto di transfert tra la scrittrice e la protagonista del suo romanzo non risulta affatto sovrapponibile a quello proprio dell'ortodossia psicoanalitica tra analista e paziente essendo il primo, innanzitutto e chiaramente, un rapporto tra creatore e creatura e, secondariamente, un rapporto nel quale i referenti sono cronologicamente distanziati da oltre quattro secoli di storia: un rapporto, dunque, che non si stabilisce in un ambito propriamente medico, ma che indubbiamente, a conclusione del processo creativo della scrittura, genera di necessità un effetto catartico per nulla trascurabile e quindi, in ultima istanza, terapeutico.

Ora, proprio dando voce alla stessa autrice la quale, chiamata a motivare l'uso della prima persona in *Rinascimento privato*, afferma che tale scelta è avvenuta per «partecipazione profonda e diretta. Identificazione? Sì, se per questo si intende la continua presenza

100 Galimberti, *cit.*, p. 627.

dello scrittore nel suo personaggio [...]»¹⁰¹, non possiamo non confermare l'ipotesi di transfert di Vittore Branca precisando però che, nel caso specifico, i contenuti di matrice altamente emotiva hanno originato una proiezione spontanea, non riconducibile all'ordinario cliché paziente-analista.

Le suggestioni di matrice psicologica relative al fantasma di Isabella d'Este operano nella mente della scrittrice già a partire dagli anni 1932-1933 quando la Bellonci, chiamata dall'accademico Giulio Bertoni a redigere un catalogo di gioielli appartenuti a Lucrezia Borgia, incontra a Mantova lo storico Alessandro Luzio del quale, a quella data, afferma di aver letto molto circa sue pubblicazioni su Isabella d'Este. Si può quindi prendere atto di quanto in modo crescente e gradatamente sempre più profondo abbiano agito nel tempo l'interiore appropriazione e la personale gestazione di questo personaggio storico che non a caso compare già, tutt'altro che di scorcio, nella *Lucrezia Borgia* (1939)¹⁰² per poi essere protagonista nel racconto *Isabella fra i Gonzaga*, che può considerarsi il precedente storico del romanzo. Prima di approdare a *Rinascimento privato* la Bellonci, rincorsa quasi ossessivamente dal fantasma di Isabella, negli anni 1968-1969, in collaborazione con l'amica Anna Maria Rimoaldi, inizia a lavorare alla sceneggiatura televisiva di una Isabelle d'Este; il materiale accumulato per tale progetto, la cui realizzazione fallisce nell'anno 1976 a causa dei costi troppo eleva-

101 *Intervista con Maria Bellonci*, «Corriere Dell'Umbria», 16 gennaio 1986.

102 Troviamo menzionata Isabella d'Este in diversi luoghi della *Lucrezia Borgia*: pag. 237, 257, 279, 280, 281, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 322, 323, 328, 339, 341, 342, 343, 344, 349, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 383, 384, 390, 391, 392, 393, 394, 409, 417, 419, 420, 421, 427, 460, 462, 468, 472, 483, 486, 488, 491, 492, 493, 494, 496, 497, 498, 504, 506, 507, 519, 529, 540, 545, 546, 547, 549, 559, 562, 563, 564, 568, 569, 571, 574, 575, 578, 579, 580, 584, 590, 596, 600, 601, 602, 603, 607, 612, 614, 616, 620, 622, 623, 624, 625, 626, 628, 629, 638, 639, 646, 654 (il computo è relativo alla pubblicazione della *Lucrezia Borgia*, in Maria Bellonci, *Opere*, I, Milano, Mondadori, 1994).

ti per la situazione finanziaria della RAI, confluirà poi nell'ultimo romanzo della scrittrice, *Rinascimento privato*. A supporto di tale riflessione è interessante osservare come nell'attività scrittoria della Bellonci i processi di transfert, che si stabiliscono di volta in volta con i diversi protagonisti dei suoi romanzi e che, quali modalità ermeneutiche, sono tratto costitutivo della sua arte di narratrice¹⁰³, molto spesso non agiscono separatamente e in fasi successive, ma si sovrappongono in diverse epoche della sua esistenza di donna e di scrittrice; e, se è indubbio che il processo di transfert che investe Lucrezia Borgia risponde all'irresistibile trasporto di Maria verso una tipologia umana dominata e guidata da passione, eccentricità, istinto, capriccio, desiderio spasmodico di esplorare l'esistenza appropriandosene attraverso una trepidante e totale disponibilità, è altresì vero che già a partire dagli anni che segnano la progettazione e l'elaborazione del romanzo del 1939 si registra nella Bellonci un ulteriore aggancio emotivo, che le consente di sussumere sotto la figura di Isabella anche quella di Lucrezia, sì da affidare a Isabella, che indubbiamente si qualifica come il suo personaggio più maturo e complesso, «la sua autobiografia forse più segreta e dissimulata»¹⁰⁴, espressione esaustiva di significati e di valori che in *nuce* sono riscontrabili nella stessa Lucrezia.

La motivata ipotesi di una possibile compresenza di differenti fenomeni di traslazione non inficia minimamente la consapevolezza della scrittrice di aver sentito Lucrezia e Isabella come figure capaci di interpretare, entrambe in modo significativo, due tempi della propria esistenza, avvertendole, ancora entrambe, come «contemporanee in un tempo senza età»¹⁰⁵: tale realtà acquista un rilievo

103 «[...] insomma di filologo della psiche che avrà proprio in Maria Bellonci l'incarnazione più convincente ed appagata, insomma più felice negli esiti dell'arte» (Massimo Onofri, *Introduzione a Maria Bellonci, Opere*, II, Milano, Mondadori, 1997, p. XIX).

104 Onofri, *cit.*, p. XLIII.

105 *Intervista con Maria Bellonci*, «Corriere Dell'Umbria», 16 gennaio 1986.

ancora maggiore se consideriamo, come osserva acutamente Umberto Eco, quanto i libri della Bellonci sembrano distendersi «come un reticolo intertestuale, in cui i personaggi dell'uno fan capolino nell'altro [...]»¹⁰⁶.

È dunque lecito supporre che, in tale dimensione di una contemporaneità calata «in un tempo senza età», la simbiosi che si stabilisce con il personaggio di Isabella d'Este, risponde da un lato alla predilezione della scrittrice per una tipologia umana differente e complementare rispetto a quella cui appartiene la figura di Lucrezia, una tipologia, cioè, che si contraddistingue per un intelletto elevato e rigoroso, nonché per un equilibrio composto e severo; dall'altro segna l'evoluzione di un percorso interiore, quasi una sorta di cammino psicoanalitico volto, attraverso l'esercizio di un superiore controllo, all'acquisizione attiva e propositiva di un destino, di una matura conciliazione, in virtù di una disciplina interiore spesso faticosa e paziente, tra istinto e ragione, quasi la ricerca ed il conseguimento di un ideale punto di incontro, armoniosa sintesi di capacità di distacco, di equilibrio e di mediazione. Ora, se è indiscutibilmente fondato quanto sostiene Ernesto Ferrero circa la fortissima relazione che intercorre tra il narratore e la materia della sua narrazione, a tal punto che il critico fa sua l'espressione *lapsus*¹⁰⁷, intesa in senso stretto, e cioè freudiano, non possiamo esimerci dall'osservare che quello relativo a Isabella sia riconducibile a ragioni sovente esplicitate e, per lo più, facilmente individuabili. Tale precisazione si rende necessaria per il fatto che il termine *lapsus*, nell'accezione freudiana, designa precisamente l'uso «non in-

106 Traggio la citazione dall'intervista di Antonio Ria a Umberto Eco, *L'alto pettegolezzo psicologico di Maria Bellonci*, «Corriere del Ticino», 20 dicembre 1985.

107 «È noto quanto tra biografo e biografato esista un rapporto di stretta simbiosi, uno scambio di ruoli, quasi una reciproca analisi o confessione. La scelta del personaggio o di un'epoca è un lapsus freudiano che cerca di precisare le proprie ragioni» (Ernesto Ferrero, *Introduzione a Maria Bellonci, Opere*, I, Milano, Mondadori, 1994, p. XXI).

tenzionale di parole errate, imputabile non a imperizia o a ignoranza, ma a nascoste motivazioni inconse. Come deviazione dell'azione rispetto all'intenzione motivante, il *lapsus* comporta un risultato opposto o comunque diverso rispetto a quello desiderato»¹⁰⁸. Nel nostro caso, molto probabilmente, già a partire dal momento della scelta di un personaggio rispetto ad un altro, agisce nella Bellonci una più o meno evidente consapevolezza di alcuni aspetti sovrapponibili tra la sua *persona* e quella del personaggio di cui «sceglie» di occuparsi. Tale scelta è totalmente cosciente e in questo senso è lecito mantenere l'espressione *lapsus*, precisando però che nel presente caso esso non designa soltanto il prodotto di un meccanismo inconscio, stante che la Bellonci non è solita occuparsi di un personaggio storico come semplice effetto di un atto mancato.

Riprendendo il linguaggio psicoanalitico usato nelle pagine precedenti, potremmo dire che relativamente al rapporto che si stabilisce tra la Bellonci e, nel caso particolare, Isabella d'Este, il cliché ordinario di *transfert* e di *controtransfert*, rispettivamente riconducibili a paziente e a terapeuta, viene ancora una volta modulato: nello sviluppo di reciprocità trasformativa che conferisce alla relazione quell'aspetto dinamico che le è proprio, agiscono contemporaneamente nella Bellonci *transfert* e *controtransfert*, nella misura in cui, rapportandosi ad un referente desunto dalle carte d'archivio e dialogante soltanto attraverso i documenti, lei stessa viene ad essere nel contempo paziente e analista. Trattandosi di una relazione particolare (l'interlocutore, Isabella d'Este, chiaramente non può rispondere), i meccanismi di difesa di identificazione e di proiezione, che agiscono sempre a livello inconscio, si attivano più facilmente: il personaggio storico è portatore di istanze emotive che la Bellonci fa proprie attivandole. Va da sé che, essendo stato quello con Isabella d'Este un *transfert* fortemente intenso, i contenuti proiettati saranno necessariamente stati altrettanto significativi, vale a dire che

108 Galimberti, *cit.*, p. 448.

esso avrà racchiuso un contenuto di elevata significatività valoriale.

Al di là, quindi, dei molteplici e più o meno evidenti aspetti che possiamo individuare come essere appartenuti e a Isabella e a Maria, una corrente investita di potenzialità catartiche e, al tempo stesso, mortali deve aver raggiunto la scrittrice, quasi portando a compimento, per entrambe, un iter conoscitivo che diviene metafora del viaggio, di quel *viaggio* dalla vita alla morte che ogni uomo è chiamato a percorrere. Non è un caso che *Rinascimento privato* si chiuda con l'espressione della protagonista, ormai cinquantannenue: «Non sapevo quali feste potessero esserci ancora»¹⁰⁹ e non è altresì casuale che la stessa Bellonci, la quale a partire già dagli anni quaranta fa esperienza di quella delicata condizione patologica che va sotto il nome di depressione e che non di rado la spinge sino al deprezzamento di sé e all'isolamento, a pochi mesi dalla conclusione e dalla pubblicazione del suo ultimo romanzo, senta di potersi liberamente abbandonare alla malattia per poi, anche lei, lasciarsi morire. Un *transfert*, dunque, quello con Isabella d'Este, che conduce progressivamente la scrittrice alla ricerca, piena e appagante, ma anche estenuante sino allo sfinimento, di una scoperta dell'uomo sull'uomo.

La lenta e progressiva lievitazione della biografia di Isabella, che diviene poi, gradatamente e intensamente, quella di Maria, produce quindi l'effetto, attraverso il racconto, vale a dire attraverso la scrittura, di esporre la Bellonci e il suo personaggio al drammatico rischio della conoscenza di se stessi, della scoperta dell'enigma del proprio destino: tale tensione conoscitiva non nasconde forse null'altro se non un'accurata ricerca da parte della scrittrice che chiede «alla vita di risolvere un problema di felicità, del quale verrebbe a capo solo una saggezza, ma non troppo rasciugata e pitagorica, anzi fervida, che permetta di vivere intelligentemente un passionato, perfino sensuale, e sempre sentimentale e affettuoso amore

109 Bellonci, *cit.*, p. 1382.

del mondo, così nelle tormentose ambagi e delizie dei suoi labirinti, nelle sue struggenti cavità d'ombra, come nelle sue esuberanze e spettacoli. Una saggezza, insomma, che intrecci, quasi in una superiore chiromanzia, la linea della testa con quella del cuore e dei sensi», che quindi riapre, ripropone, cercando di comporlo, «il dilemma tra lo spendersi nell'esistenza e il risolversi, tra il viverci e il capirsi»¹¹⁰.

110 Traggio la citazione dall'estratto *Maria Bellonci* di Giacomo Debenedetti, pp. 21-23.

APPENDICE
ICONOGRAFICA



Leonardo – *Ritratto di Isabella d'Este*



Mantegna – *Particolare della Camera degli Sposi*



Mantegna – *Particolare della Madonna della Vittoria*



Presunto Tiziano – *Ritratto di Isabella d'Este*



Pinturicchio – *Sant'Agostino e San Nicola da Tolentino* (particolare della *Madonna con Bambino e Santi*)



Leonardo – *Busto di Isabella d'Este*



Leonardo – *Ritratto di Isabella d'Este*

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- Agostino, *Le Confessioni*, XI, 14. Testo latino di M. Skutella riveduto da Michele Pellegrino. Traduzione e note di Carlo Carena, Roma, Città Nuova, 1975.
- Ariosto Ludovico, *Orlando Furioso*, Milano, Sonzogno, 1960.
- Aristotele, *Politica*, tr. it. in *Opere*, IX, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Bellonci Maria, *Opere*, I, Milano, Mondadori, 1994.
- Bellonci Maria, *Rinascimento privato*, in Ead., *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1997.
- Bellonci Maria, *Pubblici segreti*, I-II, Milano, Mondadori, 1989-1990.
- Bellonci Maria, *Scrittori al microfono: incontro con il personaggio*, rubrica radiofonica.
- Bellonci Maria, *Segni sul muro*, Milano, Mondadori, 1991.
- Bellonci Maria, *Segreti dei Gonzaga*, Milano, Mondadori, 1947.
- Fabro Cornelio, *Libro dell'esistenza e della libertà vagabonda*, Casale Monferrato (Al), Piemme, 2000.
- Igino, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2005².
- Heidegger Martin, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.
- Mondolfo Rodolfo, *Il pensiero antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- Manetti Giannozzo, in *Grande Antologia Filosofica*, VI. *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, Milano, Marzorati, 1988.
- Platone, *Lettere*, tr. it. in *Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, II, Roma-Bari, Laterza, 1991.

STUDI

- Abbagnano Nicola - Fornero Giovanni, *Filosofi e filosofie nella storia*, II, Torino, Paravia, 1992.
- Alici Luigi, *Tempo e creazione in Agostino*, in Luigi Ruggiu (a cura di), *Filosofia del tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- Bellonci Maria, *Rinascimento privato*. Introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1998.
- Bianchi Luigi Massimo, *Rinascimento*, in *Enciclopedia Filosofica*, X, Milano, Bompiani, 2006, pp. 9760-9766.
- Branca Vittore, *Lenigma della divina Isabella emblema di Maria Bellonci*, in *Protagonisti del Novecento. Incontri, ritratti da vicino, aneddoti*, Torino, Nino Aragno Editore, 2004.
- Burdach Konrad, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, Berlino, 1910.
- Colzani Gianni, *Struttura storica ed escatologica della libertà umana. Il rapporto tra Cristo «eschatos» e la storia nella teologia d'oggi*, a cura di Adriano Fabris, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001.
- De Souzaenelle Annick, *La lettera, strada di vita. Il simbolismo delle lettere ebraiche*, Gorle BG, Servitium editrice, 2003.
- Debenedetti Giacomo, *Maria Bellonci*, Milano, 1980.
- Galimberti Umberto, *Dizionario di Psicologia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2006.
- Grillandi Massimo, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, Milano, Mursia, 1983.
- Intervista con Maria Bellonci*, «Corriere dell'Umbria», 16 gennaio 1986.
- Mannucci Valerio, *Bibbia come parola di Dio. Introduzione generale alla Sacra Scrittura*. Presentazione di L. Alonso Schökel, Brescia, Queriniana, 2002.
- Marabini Claudio, Prefazione a *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1985.
- Martini Carlo Maria, *Figli di Crono*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.
- Paolini Alcide, *Introduzione a Lucrezia Borgia*, Milano, Mondadori, 1989.
- Ponti Hilde, *Bellonci privata e segreta*, «Epoca», 4 luglio 1986.
- Rasy Elisabetta, *Sogno o son d'Este?*, «Panorama», 3 novembre 1985.

- Ria Antonio, *L'alto pettegolezzo psicologico di Maria Bellonci*, «Corriere del Ticino», 20 dicembre 1985.
- Rico Francesco, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998.
- Riggio Rosa, *Dalla storia alla poesia della scrittura. Personaggi, immagini, parole nei libri di Maria Bellonci*, [s.l.], 1998.
- Rinascimento, in *Lessico Universale Italiano di lingua, lettere, arti, scienze e tecnica*, XIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978.
- Sainati Vittorio, *Tempo filosofico e tempo religioso*, in *Il tempo dell'uomo e il tempo di Dio*, a cura di Adriano Fabris, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001.
- Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Walser Ernst, *Studien zur Weltanschauung der Renaissance*, Basilea, 1920.

INDICE

Prefazione.....	pag.	9
Introduzione	pag.	15
Premessa	pag.	19

CAPITOLO I

Rinascimento privato: analisi critica	pag.	23
1.1. L'epoca rinascimentale come valorizzazione dell'uomo in una prospettiva di trascendenza	pag.	26
1.2. L'orizzonte della privatezza	pag.	34

CAPITOLO II

La dimensione interiore o il tempo soggettivo	pag.	41
2.1. L'uomo rinascimentale e il senso del tempo	pag.	43
2.2. Tempo fisico e tempo metafisico.....	pag.	55
2.3. L'ermeneutica dello spazio interiore.....	pag.	60

CAPITOLO III

La scrittrice e le sue creature: dinamiche proiettive e valore ascetico della scrittura.....	pag.	67
3.1. Robert de la Pole: funzione e valore di un personaggio dell'immaginario	pag.	69
3.2. Isabella d'Este: trasposizione di significato e di valore offerta da un personaggio storico	pag.	79
APPENDICE ICONOGRAFICA.....	pag.	89
BIBLIOGRAFIA	pag.	99

Stampato nel mese di Giugno 2014
presso il Centro Stampa Digitale
dell'Assemblea legislativa delle Marche

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

ANNO XIX - n. 147 giugno 2014

Periodico mensile

reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996

Spedizione in abb. post. 70%

Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore

Vittorio Solazzi

Comitato direzione

Giacomo Bugaro, Paola Giorgi, Moreno Pieroni, Franca Romagnoli

Direttore Responsabile

Carlo Emanuele Bugatti

Redazione

Piazza Cavour, 23 - Ancona - Tel. 071 2298295

Stampa

Centro Stampa Digitale dell'Assemblea legislativa delle Marche

In copertina

Portrait of a Woman, probabilmente Isabella d'Este

Attribuito a Gian Cristoforo Romano

Italiano (c. 1465-1512) - XVI secolo c. 1500

Terracotta

147