

# Lo statuto della donna nelle novelle fiorentine del Rinascimento; tra realismo e realtà storica

Marguerite Champsaur

► **To cite this version:**

Marguerite Champsaur. Lo statuto della donna nelle novelle fiorentine del Rinascimento; tra realismo e realtà storica. Literature. 2013. dumas-00930085

**HAL Id: dumas-00930085**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00930085>**

Submitted on 14 Jan 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# LO STATUTO DELLA DONNA nelle novelle fiorentine del Rinascimento

## Tra realismo e realtà storica

**CHAMPSAUR  
Marguerite**

UFR Langues Etrangères – LLCE Italien

---

Mémoire de Master 1 Recherche – 18 crédits - Mention

Spécialité ou Parcours : Spécialité

Sous la direction de Cécile TERREAUX-SCOTTO, Maître de Conférences Italien  
Grenoble 3.

Année universitaire 2012 - 2013



## SOMMAIRE

INTRODUZIONE	2
<b>I – RITRATTI DI DONNA</b>	<b>10</b>
<b>1.1. – Eppure parlano</b>	<b>11</b>
1.1-1 - La nobildonna	12
1.1-2 - La popolana	16
<b>1.2. – Una donna libera...</b>	<b>22</b>
1.2-1 – L’assenza del marito	23
1.2-2 – Una notevole differenza di età	24
1.2-3 – La popolana baldanzosa	26
<b>1.3. – Donna in libertà sorvegliata</b>	<b>30</b>
1.3-1 - I limiti dello spazio impartito alla donna	30
1.3-2 - I luoghi degli incontri “amorosi”	32
1.3-3– Le domestiche	34
A – attante aiutante	34
B – attante oppositrice	35
<b>1.4.– Libera ma non troppo</b>	<b>37</b>
1.3-1 – Una madre ambigua	37
1.3-2 – La vedova o quando la donna non è ancora libera	39
<b>II – LA DONNA, MOGLIE E AMANTE</b>	<b>43</b>
<b>2.1. – La donna, oggetto della realizzazione         o del disinteresse familiari</b>	<b>44</b>
<b>2.2. – L’amore in più</b>	<b>46</b>
2.2-1 – “Niccolò il naufrago e la Tunisina”	46
2.2-2 - “La moglie di Salvestro Bisdomini si ammala”	48
2.2-3 – “Il marito notaio e l’amante medico”	50
2.2-4 – “Lisabetta, il povero e il sogno”	51
<b>2.3. – All’origine della sciagura maschile</b>	<b>54</b>
2.3-1 – Castrazione simbolica	54
2.3-2 – Castrazione fisica	56
CONCLUSIONE	59
BIBLIOGRAFIA	62

## REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas existé sans Madame Cécile Terreaux-Scotto, Professeur au Département d'Etudes Italiennes de l'Université de Grenoble 3, qui a accepté de diriger mes recherches. Elle m'a fait confiance, tout en me laissant une grande liberté dans l'organisation de mon travail et dans mes choix. Elle m'a guidée quand je m'égarais, a su m'encourager quand je doutais. Elle a stimulé ma curiosité et mon énergie en me faisant des propositions bibliographiques. Je la remercie tout particulièrement et infiniment, pour sa patience, sa disponibilité et son efficacité sans égales. Je lui dois d'avoir tenue jusqu'au bout de ces recherches qui furent aussi une épreuve, et lui suis reconnaissante de son soutien.

Je remercie Monsieur Serge Stolf, Professeur au Département d'Etudes Italiennes de l'Université de Grenoble 3, d'avoir accepté de prendre part au Jury. Je suis particulièrement sensible à l'intérêt qu'il porte à mes recherches et l'en remercie. Enfin et surtout, je lui suis profondément reconnaissante d'avoir eu la compréhension et la tolérance qu'il fallait pour avoir accepté des délais aussi courts. Il a toute ma gratitude.

## INTRODUZIONE

“*Mi vado persuadendo che la ricerca sulla storia della donna stia trasformando il mondo ...*”<sup>1</sup>. L’affermazione di Romeo De Maio suggerisce quanto sarebbe consustanziale al genere femminile, la capacità di rigenerare l’umanità, ma nello stesso tempo quanto costituisce anche un mistero apparentemente inafferrabile.

Ci si può chiedere perché, in un periodo in cui i diritti della donna erano in regressione riguardo al Medioevo, in un periodo in cui a Firenze colpiva il regime ferreo di Cosimo I, la donna viene pressa a protagonista onnipresente nelle raccolte di novelle, mentre era considerata come un individuo di secondo rango, detta “*sotto-governo*”. Perché autori maschili, hanno provato il desiderio di metterla al centro dei racconti “*piacevoli*” per deridere il genere umano, e riservare all’uomo un ruolo tutt’altro che vantaggioso ? Perché sono state rare le donne che hanno scritto?

Riferendosi al *Decameron*, Vittore Branca qualificò il genere novellistico di “*epopea mercantesc*a”<sup>2</sup>, insistendo sul contesto storico rinascimentale che vide la consacrazione dell’artigianato e del commercio. Ed è notevole appunto, l’assenza nelle novelle di moglie di artigiani, pertanto molto attive. Potrebbe essere un tema di ricerca interessarsi al loro ruolo e al loro statuto, tenuto conto della sua compartecipazione all’opera del marito. Tuttavia, la prevalenza della presenza delle donne è ovvia nelle novelle<sup>3</sup>, e una tipologia dettagliata permetterebbe di affinare l’analisi, distinguendo tra l’altro le protagoniste delle deuteroprotagoniste, le classi di età, le appartenenze sociologiche, le particolarità socio-regionali.

Possiamo intanto notare che le donne protagoniste nelle *Novelle* di Firenzuola presentano dei profili psicologici vari : “la Tunisina” della novella I 1, e Suor Appellagia (II 1) sono le uniche ad assumere le loro decisioni, dopo aver tentato di stabilire un compromesso con la data situazione in cui si trovavano. Poi superati i dubbi, varcano la soglia che dà loro la loro indipendenza. Ci sono due vedove di opposti modi di vita : una

---

<sup>1</sup> Romeo de MAIO, *Donna e Rinascimento, L’inizio della rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.

<sup>2</sup> Vittore BRANCA, Savone, 9 juillet 1913 - Venise, 28 mai 2004, filologo e critico letterario.

<sup>3</sup> Sulle trenta novelle che compongono il corpus, solo sei non hanno protagoniste femminili.

che nonostante sia vedova non concepisce di rassegnarsi alla solitudine (mona Francesca I,5) mentre dona Agnese tutta rattrappita nella preghiera e l'isolamento, protegge l'eredità (I 6). Vi è un solo ritratto di donna avida e malvagia nonché impietosa (Tonia, I 4).

Nella raccolta di Grazzini, tra i ventuno racconti, nove non hanno protagoniste femminili. Vi è, di più, una ricorrenza dei personaggi che ritroviamo in diversi racconti (Lo Scheggia, il Monaco, nelle novelle I 3 e II 6). Tra i personaggi femminili, vi sono due Mea (I 6 e II 10) e II 8), e due Fiammetta (I 10 e II 7).

Dato la vastità del soggetto, il presente studio è deliberatamente limitato a tre autori fiorentini del primo cinquecento che sono Agnolo Firenzuola <sup>4</sup>, Antonfrancesco Grazzini <sup>5</sup> e Machiavelli <sup>6</sup>.

Agnolo FIRENZUOLA nacque a Firenze nel 1493 e morì a Prato nel 1543. Laureatosi nel 1516 dopo studi di legge compiuti a Siena, esercitò la professione di avvocato presso la Curia romana, di cui si allontanò alla morte di Leone X, prima di diventare monaco dell'ordine vallombrosiano. Nel 1526, ottenne da Clemente VII di essere sciolto dai voti, dopo di ché conobbe una vita misera e tormentata, afflitta dalla povertà, dalla malattia e dall'inattività. Visse a tra Roma (1530-31) e Prato (dal 1538) dove fondò l'Accademia dell'Addiaccio.

La sua opera più importante è *La prima veste dei discorsi degli animali*, la cui composizione (1541) risale al periodo pratese (1538-1543). È una libera adattamento del *Pañcatantra* indiano, raccolta di dialoghi e di favole che sotto il camuffamento zoologico, fa la satira della vita di corte del tempo.

Con la raccolta dei *Ragionamenti d'amore*, che redasse molto probabilmente tra il 1523 e il 1525, durante il suo secondo soggiorno romano in cui godette della protezione di Papa Clemente VII <sup>7</sup>, Firenzuola fu il primo a tentare di imitare il modello boccacciano, seguendo in ciò Pietro Bembo che, venti anni dopo essersi ispirato al *Decameron* per

---

<sup>4</sup> Agnolo FIRENZUOLA, *Le Novelle*, a cura di Eugenio RAGNI, in *I Novellieri Italiani*, Enrico Malato (dir.), Roma, Salerno Editrice, 1971, vol. 25.

Va precisato, una volta per tutte, che le seguenti note relative all'opera appena citata di Firenzuola, verranno notate *LE NOVELLE*.

<sup>5</sup> Antonfrancesco GRAZZINI (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di Riccardo BRUSCAGLI, in *I Novellieri Italiani*, Enrico Malato (dir.), Roma, Salerno Editrice, 1976, vol. 27.

Va precisato, una volta per tutte, che le seguenti note relative all'opera appena citata di Grazzini, verranno notate *LE CENE*.

<sup>6</sup> Niccolò MACHIAVELLI, *Favola*, in Filippo GRAZZINI, *Machiavelli narratore*, Bari, Laterza, 1990.

Va precisato, una volta per tutte, che le seguenti note relative all'opera appena citata di Machiavelli, verranno notate *La Favola*.

<sup>7</sup> Cioè Giulio, figlio legittimato di Giuliano de' Medici il fratello di Lorenzo il Magnifico.

scrivere la cornice degli *Asolani*, ha eletto Boccaccio a modello, e istigava gli scrittori rinascimentali ad imitarlo per la qualità della lingua volgare letteraria e il genere <sup>8</sup>.

Antonfrancesco GRAZZINI, nacque e morì a Firenze (1503-1584), e ci esercitò la professione di speziale. Nel 1540 fu tra i fondatori dell'Accademia degli Umidi, in cui prese il soprannome di *Lasca*. Ne fu espulso per una decina di anni, quando Cosimo I volle trasformare la stessa Accademia in Accademia Fiorentina per controllare i letterati. Riammessoci nel 1566, fondò poi, con Lionardo Salviati, l'Accademia della Crusca, nel 1582.

Opera maggiore di Grazzini, le *CENE*, è una raccolta di novelle pubblicata postuma nel 1756. Concepita sul modello del *Decameron* soprattutto per l'imitare della "cornice" iniziata da Boccaccio, ci si ritrova anche il motivo della *beffa*, e un estro caricaturale intriso di grande comicità, istillato forse dal gusto per il teatro per scrisse sette commedie e alcune farse.

Quindi, ambedue le raccolte di Firenzuola e di Grazzini hanno in comune una cornice ispirata al modello boccacciano in cui una *reina*, viene eletta dai giovani maschi e da femmine che costituiscono la *brigata* dei novellatori. Spetterà alla *reina* di organizzare il "programma" del tempo impartito, e del tema dei racconti. La *cornice* presenta un doppio interesse, funzionale e letterario. Da una parte parla l'autore per contestualizzare l'origine di queste novelle, vengono anche presentati i narratori, precisate le condizioni ambientali – temporali (storiche, sociali), spaziali (il luogo – campagna, città, dimora), stagionali - in cui vengono (o sono state) narrate le novelle, nonché il tema che farà da fulcro per i racconti, e il modo in cui verranno narrate (di giorno, organizzazione della partecipazione a turno dei narratori, ecc).

Nel caso delle due raccolte menzionate, la cornice è una diegesi di per sé, che funge però da introduzione, da "contenente" alla narrazione delle novelle, e per questo si distingue da quello che verrà chiamato il *topos* della cornice decameroniana per più motivi.

Una prima differenza con il modello boccacciano appare all'interno dell'opera con il modo in cui sono raggruppate le novelle. *Le Cento novelle* erano raggruppate secondo un ritmo decimale (dieci novellatori narrando ognuno una novella ogni sera per dieci giorni,

---

<sup>8</sup> Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (1525), in Carlo Dionisotti (a cura di) in *Prosa della volgar lingua, Gli Asolani*, Time, Utet, Torino, 1966.



racconti incentrati sul tema dell'amore, tranne per il decimo narratore che poteva cambiare argomento).

Se il tema dell'amore è stato adottato da Firenzuola, invece il suo progetto iniziale per quanto riguarda la forma – progetto che non fu portato a termine o forse sono andate perse le novelle mancanti – era, com'è esposto nella cornice per voce delle *reina* Amaretta, di comporre una raccolta secondo un ritmo di “sei”<sup>9</sup>: sei novelle, sei facezie, e sei sestine per ognuna delle sei giornate, anche loro suddivise in sei momenti. In realtà, ci sono giunte solo una prima giornata con sei novelle, più la quinta e la sesta della seconda giornata.

Grazzini si distingue di Boccaccio volontariamente e in modo più significativo ancora. E, la volontà di allontanarsene è ostensibilmente significata dalla *reina* Amarante, che respinge d'autorità il progetto già stabilito tra i narratori di leggere il *Decameron*, proponendo invece di narrare delle novelle di propria invenzione. Grazzini si prevale dell'ambizione di innovare e non più di imitare. Insomma vuole affermare la propria originalità e lo fa capovolgendo tutte i dati decameroniani : invece di svolgersi in campagne, le adunanze dei giovani narratori si fanno, d'inverno, la sera - di cui il nome della raccolta le *Cene*, nevicata e fa freddo. Dopo la famosa partita di pale di neve tra i cinque ragazzi e le cinque ragazze, tutti si adunano davanti al camino per la serata e poi, dormono in casa dell'ospite. La quale propone loro di ritrovarsi altre due serate per continuare di novellare. Si nota, riguardo a Firenzuola che la cornice grazziniiana è molto corta, ma si distingue per il fatto che ogni racconto è preceduto e seguito da un commento dai narratori. Si nota anche la sua volontà di sequenziare la raccolta in tre gruppi, a seconda della lunghezza delle novelle - corte, medie e lunghe, per le quali certi critici hanno visto in lui, il precursore del romanzo, anche perché si ritrova gli stessi personaggi in più novelle.

Invece, la *cornice* firenzuoliana si distingue per la sua particolare lunghezza e per la sua quasi autosufficienza. Notevole è l'assenza di fatti storici che invece sono precisati nel *Decameron* - in cui ci si allude alla peste che imperversò a Firenze nel Trecento - così come nelle *Cene*<sup>10</sup>. Nelle novelle sono significative le curate precisioni toponomastiche proprie da dare un tono autentico ai racconti (come lo vuole il genere), ma soprattutto vi è l'adozione di una vena autobiografica proprio innovativa. Come viene precisato dallo stesso Firenzuola nella dedica “*alla illustrissima ed eccellentissima signora Madonna*

---

<sup>9</sup> Boccaccio si era già interessato al simbolismo del numero “sei”.

<sup>10</sup> *Le Cene*, op. cit., *La introduzione al novellare*, p. 3.

*Caterina Cibo, Duchezza di Camerino*” con cui si apre la raccolta, l’opera sarebbe nata dalla promessa fatta alla cara amica Costanza Amaretta nel collazionare i racconti “*di amore*” che “*diletto o utile alcuno [...] porgeranno*” alle “*graziose giovani*” che le leggeranno e diede alla *reina*, il nome dell’amata.

Costanza, ricordando i novellatori boccacciani che, per fuggire il “*pestifero accidente*” che colpiva Firenze, si spostavano in campagna, allude al “*locus amoenus*” che si vede intorno suscita in lei la voglia di imitare il *Decameron*. Tuttavia se, come nel *Decameron*, il paesaggio è onnipresente, troviamo nelle novelle un tema assente del *Decameron* ossia le *canzone*, per cui il tema è libero. Di più, i temi filosofici che propone la *reina* alla *brigata* e le discussioni che ne seguono, sono del tutto assenti del *Decameron* e sono pretesto a spostarsi nel paesaggio in diversi luoghi, come altrettanti momenti di piacere.

Machiavelli, nacque, visse e morì a Firenze (1469-1527). Pensatore e letterato, Machiavelli ebbe un eminente ruolo politico nella città di Firenze, per cui effettuò alcune missioni diplomatiche presso le principali corti italiane e straniere che gli valsero quella “*esperienza delle cose moderne*” e di cui scrisse molti resoconti. Fu tuttavia, scartato da’ Medici tornati al potere, conobbe il carcere e la tortura, il confino, dopo di che si ritirò per scrivere le sue opere maggiori <sup>11</sup>.

Con la *Favola* (novella di Belfegor) Macchiavelli si distingue del modello boccacciano nello scrivere un’unica novella, in cui tuttavia, vi è una donna che “*padroneggia*” tutta la diegesi. La *Favola* di Machiavelli appartiene al genere delle novelle *spicciolate* (o *spicciole*), vale a dire che non fa parte di una raccolta originaria, è “*autosufficiente*”.

Sin dal Medioevo, allo stesso modo degli altri scritti narrativi brevi, la novella era considerata come genere minore. Man mano, la novella emerse - in Italia - dalla marginalità in cui era confinata per divenire un genere letterario di par sé, autonomo, costruito secondo regole specifiche, secondo codificazione che - dice Michelangelo

---

<sup>11</sup> *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1513-19), *Il Principe* (1513), *La Mandragola* (1518), *l'Arte della guerra* (1519-20), *la Vita di Castruccio Castracani* (1520), il poemetto *L'Asino d'oro* e la novella *Belfagor*.

PICONE<sup>12</sup> - coincide “*con l’avvenuta coscienza dell’autonomia letteraria e della dignità artistica del genere-racconto*”.

Tuttavia, si dovrà aspettare la fine del XVI secolo perché la novella venga considerata come oggetto letterario degno di essere analizzato<sup>13</sup>, e ottenga una vera e propria definizione: narrazione in prosa breve e coerente, unicità dell’azione contenuta in luoghi e tempo limitati, pochi personaggi, i versi e i dialoghi sono esclusi. Conuigando “*l’ars loquendi*” (la retorica) e “*l’ars narrandi*” (la letteratura), la concisione della novella la predispone ad essere narrata oralmente. Inoltre, pur essendo un’invenzione letteraria, la novella deve trattare delle vicende realistiche, verosimili - secondo la definizione ciceroniana della “*narratio probabilis*”- siano presentate come fatti storici o no, realmente avvenute o mai - a far sì che il lettore possa quasi mimetizzarsi con uno o più personaggi, che si riconosca in queste situazioni di “*vil soggetto*”. Viene quindi eliminato dal racconto qualsiasi elemento fantastico o meraviglioso, così come il valore moralistico dell’*exemplum* medioevale. Eppure, tipico della novella permane lo schema secondo il quale, dopo lo sviluppo delle peripezie (“*lo scompiglio*”) che hanno sconvolto la situazione iniziale, il racconto si conclude con il ritorno alla situazione iniziale, ossia all’ordine sociale e familiare ex ante.

Nonostante questo, l’esigenza di uno scopo didattico anzi moraleggiante della novella, già espressa sia da Francesco SANSOVINO, sia da Girolamo BARBAGLI<sup>14</sup>, verrà rapidamente abbandonata. In effetti, la preoccupazione di Francesco BONCIANI, s’impennierà sull’idea del piacere che il lettore deve ricavare dal deridere i difetti e le disavventure altrui, alle spalle del personaggio deriso, il cosiddetto *beffato*, comicamente o tragicamente vittima della beffa. Innanzitutto la novella deve essere “*dilettevole*”. In questo, BONCIANI vuole colmare il vuoto lasciato – secondo lui - da Aristotele che trattando della “*favola eroica*”, ha lasciato da parte la “*materia umile e burlevole*”.

---

<sup>12</sup> Michelangelo PICONE, *La Nouvelle : formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque International de Montréal (McGill University, 14-16 octobre 1982), publiés par Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart. Montréal : Plato Academic Press, 1983.

<sup>13</sup> Il *Decamerone* verrà studiato dopo la sua seconda pubblicazione nel 1574.

<sup>14</sup> in Nuccio ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996.

Francesco SANSOVINO, “Dell’arte delle novelle”, in *Discorso fatto sopra il Decamerone*, 1571; Girolamo BARBAGLI, “*Dialogo de’giuochi che nelle vegghie senesi si usano di fare*, 1572 ; Francesco BONCIANI , *La Lezione sopra il comporre delle novelle*, 1574.

La rivendicazione degli autori di narrare dei racconti verosimili mirando a denunciare in modo realistico le depravazioni e la dissolutezza della società dell'epoca, non impedisce le novelle di dare un'immagine della donna monocolora, ricalcata su uno schema unico, che però occupa quasi tutto lo spazio – il suo – e monopolizza l'azione o la suscita, mentre l'uomo rimane nelle quinte. Quindi, un'immagine della donna liscia e uniforme per la nobildonna pur sempre “*bella e piacevole*” (mentre la popolana illustra a tutto tondo la volontà degli autori di scrivere in lingua volgare), che probabilmente, non corrispondeva alla realtà, anche essa probabilmente proteiforme, a seconda dell'ambiente di vita.

Nondimeno, da certe novelle emerge anche, come lo vedremo, un ritratto tutt'altro che piacevole e femminile della donna quindi ambivalente, come fosse una fantasmagoria concentrando le paure maschili riguardo al sesso femminile, che teme, ma non conosce.

Va precisato però, che il presente studio è un approccio che converrà approfondire ispirandosi al metodo che guidò la ricerca di Charles-Adelin FIORATO<sup>15</sup>.

Intanto, abbiamo cercato di delineare a partire dei diversi racconti dei tre autori uno - o piuttosto dei ritratti della donna, e di scoprire come si adatta allo spazio impartito, elaborando delle strategie che le permettono di appropriarsi una area di (relativa) libertà ma quali sono i limiti oltre i quali le è difficile, per non dire impossibile, di agire ed esistere.

---

<sup>15</sup> José GUIDI, M.F. PIEJUS, A-C. FIORATO, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Ed. Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, Université Sorbonne, Paris, 1987.

**PARTE I**

**RITRATTI DI DONNE**

Numerosi sono i cleri e i laici che dal Medioevo alla fine del XVI secolo hanno scritto “sulla donna”. A guardarvi bene, quelli scrittori erano innanzitutto uomini che scrivevano *per* la donna e in suo nome, per non dire al suo posto. S’impegnavano a definire e stabilire quali dovessero essere i criteri della sua condotta, della sua moralità e delle qualità che si aspettavano da lei rispetto al marito, alla famiglia e alla società <sup>16</sup>. Tra le tante virtù che doveva coltivare c’era la necessità di tacere. In proposito, Christine de Pisan (prima donna scrittrice a vivere della sua opera) fervente difenditrice della causa femminile (anche se la formula non deve essere intesa nell’accezione moderna) prese posizione, in un suo libro per sostenere il diritto della donna ad esprimersi <sup>17</sup>.

## I.1. eppure parlano

Lo status sociale e culturale delle diverse protagoniste si evidenzia dalla descrizione fisica, comportamentale, delle donne nella quotidianità della loro vita e nell’ambiente domestico in cui evolvono, così come dal modo in cui accolgono la gente in casa loro.

A titolo d’esempio, si coglie subito la differenza tra una Mea, spavaldo personaggio femminile contadinesco della novella I 6 delle *Cene* di Grazzini, e il ritratto fatto nella cornice delle padrone di casa Amaranta o Costanza Amaretta che ospitano i giovani rispettivamente nelle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini e nelle *Novelle* di Firenzuola.

In effetti, l’ospite dei giovani è l’incarnazione paradigmatica delle qualità aristocratiche per quanto riguarda l’istruzione, l’educazione e quindi il linguaggio verbale così come il linguaggio gestuale, i modi di praticare gli usi e costumi in società. Il parlare, il ragionare, nonché la naturale autorità tanto di Amarante quanto di Costanza Amaretta traducono il loro padroneggiare la retorica conferendo loro una forza di convinzione propria da sottomettere i più acuti argomenti dei narratori.

---

<sup>16</sup> Carla CASAGRANDE, “La femme gardée” in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 3, p. 84.

<sup>17</sup> Ivi, p. <sup>111</sup>.

## I.1 - 1. La nobildonna

Nelle cornici, nel proporre ai giovani narratori i *Ragionamenti* sulle due forme di Amore – quello della Venere celeste, più spirituale, e quello della Venere terrena, carnale nata “*di non [sa] quale donna mortale*”<sup>18</sup> - Costanza, narrando della sua vita, spiega com’è stata capace da sé, di superare e sublimare (per ciò fa riferimento a Platone<sup>19</sup>) lo stretto legame matrimoniale che l’univa all’uomo che “*non entrava in altri che libidinosi e brutti, e forse più sconciamente che nel santo letto del matrimonio non si sarebbe richiesto*”<sup>20</sup>. Più di Amarante *reina* delle *Cene*, Costanza sembra avere una vera cultura, una capacità analitica e una capacità a reggere un dibattito sui valori dell’Amore, ammettendo il confronto con le idee altrui, mentre Amarante è più direttiva quando rigetta il progetto già stabilito dai giovani di leggere Boccaccio<sup>21</sup>.

Le *Reine* sono le uniche gentildonne a discorrere, mentre le nobili protagoniste delle novelle danno un’immagine molto più superficiale.

Invece, quando si presenta la nobildonna, viene sempre fatto un ritratto lodevole che insiste fortemente sulla sua bellezza fisica - spesso descritta con una diade aggettivale al modo boccacciano - come se essa fosse strettamente legata al rango sociale. Si sottolinea in realtà soprattutto il lato cortese, grazioso, socievole della sua apparenza, dovuto molto probabilmente all’educazione ricevuta in giovinezza. Ma è un ritratto che raffigura forse una donna un po’ idealizzata e tutto sommato abbastanza vago.

Nella dedica che Firenzuola indirizza “*alla illustrissima duchessa di Camerino*” vengono evocate le “*innumerevoli virtù*” della “*signora della anima [sua] – cioè di “Amaretta, donna e per una singular bellezza e infinite virtù rarissima...”* , “*riguardevole*” per “*le molte scienze*” e “*il cortese*

---

<sup>18</sup> *Le Novelle*, op. cit., Giornata prima, Introduzione, p. 35, § 59.

<sup>19</sup> *Ivi*, Introduzione, p. 35, § 59.

<sup>20</sup> *Ivi*, Introduzione, p. 33, § 51.

<sup>21</sup> *Le Cene*, op. cit., Introduzione, p.10, § 16.

*ragionar suo e [le] accorte maniere*” che fanno sì che i giovani provano piacere ad recarsi da lei per ascoltarla <sup>22</sup>.

Mentre, nella cornice delle *Cene*, Grazzini paragonando Amaranta a Firenze, la descrive “*non meno valorosa e nobile che ricca e bella vedova*” (§ 2) [...] “*avvenevole e manierosa*” (§ 4) <sup>23</sup>.

Allo stesso modo, la brigata è costituita da “... *altre nobili e generose donne*”, “*bellissime donne, e ... leggiadri giovani*” anche detti “*discreti giovani*” <sup>24</sup>, mentre nella cornice delle *Cene*, il Lasca parla di “*quattro giovani de i primi e più gentili della terra*” <sup>25</sup>.

Le nobildonne protagoniste delle novelle, vengono descritte nello stesso modo. Nelle novelle firenzuoliane, la moglie tunisina di Lagi Amet fa parte delle “*più accorte, gentili, e più belle donne che fussero state un pezo fa o fussero allora in quei paesi*” <sup>26</sup>; mentre Lavinia è “*giovane e bella*” <sup>27</sup>; Agnoletta è “*una moglie che senza contesa alcuna fu tenuta al tempo suo la più bella e la più gentil donna della nostra città. Ma sopra tutte le cose di che si parlava di lei era la sua onestà; ... la sua meravigliosa bellezza [...] tanta selvatichezza ...*” <sup>28</sup>.

Per quanto riguarda le *Cene* grazziniane, Fiammetta è descritta come una “*fanciulla giovane, nobile e bella*” <sup>29</sup>; e Lisabetta viene detta “*virtuosa..., bellissima a meraviglia; [ed è corteggiata] “...per le qualità sue lodevoli e per le bellezze,...”*” <sup>30</sup>.

Insomma, ci viene data un'immagine stereotipata della nobildonna, un'immagine sovrapponibile a tutte le altre, sfumandone la rappresentazione singolare, individualizzata e autonoma dando così il primato all'agire del

---

<sup>22</sup> *Le Novelle*, op. cit., pp. 14-17.

<sup>23</sup> *Le Cene*, op. cit., pp. 4-5.

<sup>24</sup> *Le Novelle* op. cit., Introduzione, p. 22, §.18 e p. 23 §. 21

<sup>25</sup> *Le Cene*, op. cit., Introduzione, p. 4, § 2.

<sup>26</sup> *Le Novelle* op. cit., I 1, p. 91, § 14.

<sup>27</sup> *Le Novelle* op. cit., I 2, p. 106, § 2.

<sup>28</sup> *Le Novelle* op. cit., I 3, p. 120, § 2.

<sup>29</sup> *Le Cene*, op. cit., I 10, p. 123, § 3.

<sup>30</sup> *Ivi*, II 3, p. 185, § 4.



protagonista della novella. Nello stesso tempo, questa schematizzazione iterativa permette di farne il personaggio centrale nell'economia del racconto breve che è la novella. Ci si può chiedere quale sarebbe il significato di una tale rappresentazione, riguardo al carattere verosimile del genere e all'evoluzione dello statuto della donna in questo periodo rinascimentale postridentino. In effetti, vi fu un impulso dato dalla controriforma per educare le donne “allo scopo di proteggerle dai mali dell'Umanesimo, del lassismo e del protestantismo”<sup>31</sup>.

L'immagine della nobildonna, bella e piacevole, rappresentava un pregio indisputabile per se stessa, ma innanzitutto per la famiglia, ma era forse una condizione relativa nei confronti della dote, che passava direttamente dalle mani del padre a quelle del marito <sup>32</sup>. Per ciò, sin dalla nascita una figlia si trovava in balia a costrizioni per parte contraddittorie, rappresentate dalle disposizioni legislative e delle ambizioni famigliari. In effetti, le disposizioni legislative non prevedevano che la figlia potesse ereditare dai genitori, e per i costumi sociali e morali vigenti all'epoca non si poteva concepire che la figlia rimanesse da sola, nubile, anche in casa paterna. La prospettiva per il suo destino era rappresentata da tre stati : rimanere vergine (con il corollario dell'entrata in convento), o diventare madre (secondo una scelta che non le incombeva), prima di rimanere vedova (spesso da giovane). Oltre a questa (falsa) scelta, il destino della donna era anche legato all'ammonto della dote che il padre era in grado o no di costituire. La dote, nello stesso tempo in cui traduceva la ricchezza nonché le pretese della famiglia, rappresentava un costo che diminuiva d'altrettanto il capitale. In questa transazione in cui “*la donna è l'oggetto silenzioso di un dono o di uno scambio tra il padre e il pretendente*”<sup>33</sup> il benessere della figlia non era sempre una priorità <sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Margaret L. KING, “La donna del Rinascimento”, in Eugenio GARIN (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Bari, Laterza, GLF, 2008, p. 317.

<sup>32</sup> Ivi, p. 282.

<sup>33</sup> Chiara FRUGONI, “La femme imaginée”, in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 11, p. 395.

<sup>34</sup> Margaret L. KING, op. cit. p. 281-82.

Emblematico di questa situazione in cui è il caso della giovane Lavinia, moglie di Cecantonio in merito alla quale ci viene detto :

*imperò che uno de' Coronati chiamato Giusto, uomo per altro assai ricipiente, trovandosi agravato di molte figliuole, per fuggir la 'ngordigia delle dote gnene diede [al vecchio e futuro marito Cecantonio] una bella e gentilesca; la quale, veggendosi maritare ad un vecchio rimbambito e privarsi di quei piaceri per li quali elle aveva bramato tanto tempo di abandonar la propria casa, lo amor del padre e le careze della madre, fortemente se ne turbò* <sup>35</sup>.

Per questi motivi, la nascita di una figlia nella famiglia aristocratica - fosse bella - poteva rapidamente rappresentare un “*terribile fardello*”. Quindi, nel migliore dei casi “*una figlia-vergine [rappresentava] un potenziale elemento di scambio nella negoziazione della ricchezza*” <sup>36</sup> nel compiere un'alleanza matrimoniale che – in cambio - procacciava vantaggi cospicui - siano politici, economici e sociali - in termine d'influenza e di potere. L'educazione, la cultura acquisita dalla nobildonna erano un pregio indisputabile.

Nelle novelle, tuttavia, non si sentono parlare le gentildonne protagoniste. Sole le *reine* e le narratrici permettono di rilevare l'alto livello della lingua usata dagli autori per la redazione delle cornici (si nota la struttura ipotattica del discorso di Amarante con l'uso dei connettivi (§ 14) *poiché, perciò che*, (§15) *per la qual cosa*), (§ 15) *anzi, però, intanto, e quando bene, ma intanto che*, ... nonché di espressioni oppositivi (§ 16) *e questo sarà; ancora che né...né...né; se non saranno né... né.. non saranno anche né* <sup>37</sup>.

Colpisce subito la differenza tra questo registro e il linguaggio della popolana nei dialoghi dei protagonisti, nonché la descrizione della loro apparenza e delle loro “*virtù*”.

---

<sup>35</sup> *Le Cene*, op. cit. I 10, § 3.

<sup>36</sup> Margaret KING, op. cit., p. 295.

<sup>37</sup> *Le Cene*, op. cit. Introduzione, p. 10, § 14 e 15.

## I.1 - 2. La popolana

Sia contadina o moglie dell'artigiano, la "popolana" è descritta in modo un pochino più dettagliato. Il ritratto è incentrato sull'aspetto fisico del corpo, sugli atteggiamenti realistici dei gesti quotidiani del lavoro in cui è impegnata.

*... Tonia, la quale era moglie d'un di quei primi della villa [...] Aveva questa Tonia forse ventidu' anni ed era un poco brunotta per amor del sole, tarchiata e ritonda che le pareva una meza colonna di marmo stata sotto terra parecchi anni; e fra l'altre vertudi che l'aveva, come era saper ben rappianar un magolato e tener nette le solga quando mareggiava, ell'era la più bella bellerina che fusse in quei contorni...*<sup>38</sup>

L'immagine di Tonia come fosse una colonna di marmo o una statua così tarchiata da sostenere un monumento antico fa da contrasto con la leggerezza e la sensualità della ballerina<sup>39</sup>. L'allusione alla sua femminilità si oppone con la rozzezza dell'apparenza e la caratteristica popolaesca e movimentata della danza (*"la chirintana [...], ch'ell' avrebbe straccati cento uomini;"*) che probabilmente le procura una certa soddisfazione nella seduzione, un compenso alla sua vita abbastanza ruvida. Tonia ha un carattere volitivo, dei gusti precisi e apprezza evidentemente le cose delicate : vuole procacciarsi *"qualche cosellina"*, una fibbia, *"delle scarpette gialle a foggia che son tagliate dal lato e che si affibbian con la cordellina"*<sup>40</sup>, delle maniche e una rete per i capelli – anche a costo di rinunciare ad ogni scrupolo e di prostituirsi simbolicamente con il cappellano Don Giovanni *"il quale per non mancar de' costumi de' preti di quel paese, s'innamorò sconciamente [di Tonia]"*<sup>41</sup>, frase che allude alla traviata condotta del clero pretridentino.

Tuttavia, fossero virtuose, le popolane, e particolarmente le contadine, di cui non si parla nelle novelle – almeno non le si vede lavorare, *"non erano escluse*

---

<sup>38</sup> *Le Novelle*, op. cit., p. 129, § 2 e p.130, § 3.

<sup>39</sup> *Le Novelle*, op. cit., p. 130, § 3.

<sup>40</sup> *Le Novelle*, op. cit., p. 132, § 7.

<sup>41</sup> *Le Novelle*, op. cit., p. 129, § 2.

*neanche dai più duri lavori dei campi*”<sup>42</sup> e quindi costrette per non dire costrette, ad affrontare le difficoltà sia fisiche che psicologiche..

Al contrario di quanto fu per la nobildonna, la popolana non riceveva istruzione intellettuale per una triplice mancanza : in modo corrente, non era d’uso di preoccuparsi di acquisire una qualsiasi cultura perché non se ne percepiva l’interesse, e comunque non si sperava che avrebbe favorito nessuna alleanza nel ceto nobile. Di più, la giovane contadina o la figlia dell’artigiano faceva da mano d’opera, l’una compiendo lavori difficili per i campi, filando, occupandosi del bestiame, l’altra lavorando nell’officina dell’artigiano o in bottega, sia per il padre sia per il padrone<sup>43</sup>.

Significante dell’aspetto popolaresco è anche il registro colloquiale del linguaggio, dei dialoghi tra i personaggi, così come da parte del narratore nel narrare appunto il racconto.

Mea - sin ora seduta sull’uscio della casa - *“aocchiato quel paperone ch’era grosso e bianco, alla bella prima si rizzò coll’insalata in grembo [che stava nettando] ”*<sup>44</sup>. Quando il prete esige di Mea un nuovo rapporto sessuale per darle il papero, lei scatenando la sua rabbia, lo tratta di *“villan tirchio”* e gli dice: *“Non ti vergogni ...? Che pensi tu di aver trovato, qualche femmina di partito ? Ribaldone, egli ti deve piacer l’unto...”*<sup>45</sup>. Mea ha la parola pronta (*“Donamelo dunque”*- § 9); davanti al rifiuto del prete che vuole ricominciare prima di darglielo, Mea – *“perché il sere l’era riuscito meglio che di paruta, ... se lo tirò volentieri addosso; sì che fornito la seconda ballata, pose le mani ... ”*<sup>46</sup>.

Nella novella di Firenzuola, il cappellano s’indirizza a Tonia<sup>47</sup> : § 9 - *“Deh, guatala come l’è belloccia oggi questa Tonia [...] ; § 11- “Gnaffe ! Io ti giuro per le sette virtù della messa che [...] Oh, che belle scorpoacciater che io me*

---

<sup>42</sup> Margaret KING, op. cit., p. 288.

<sup>43</sup> Margaret KING, op. cit., p. 289-292.

<sup>44</sup> *Le Cene*, op. cit., p. 85, § 10.

<sup>45</sup> *Le Cene*, op. cit., I 5, p. 87, § 13.

<sup>46</sup> *Le Cene*, op. cit., p. 86, § 12.

<sup>47</sup> *Le Novelle*, op. cit. I 4, p. 132.

*ne piglierei ! Diavol, che io non mi cavassi questa stiza che tu mi hai messa addosso !”* E Tonia che risponde al cappellano : § 14 - *“E che malasin paghereste voi ... che sete più stretto ch’un gallo ? Gnaffe ! che disse preti disse miseri. E forse non vuol far testé del largo in cintura.”* [...]

Anche i narratori – al modo di Celso - adottano lo stesso stile di linguaggio popolaresco (§ 4)<sup>48</sup> :

*Or come la buona femmina s’accorse degli struggimenti del sere, non se ne faccendo schifa di niente, gli faceva otta catotta di belle carezzocce; in modo che ‘l domine saltava d’allegrezza che pareva un puledruccio di trenta mesi; [...] Ma elle, che era più scaltrita che ‘l fistolo<sup>49</sup> ...”* [...] egli pascendosi come il caval del Ciolle...

E, parlando del *“povero prete che già aveva messo in ordine il battaglio per attaccarlo nella sua campana...”*<sup>50</sup>. Significanti di uno stile grottesco sono queste espressioni, con un carattere erotico, com’è frequente nelle novelle. Notiamo l’uso sovrabbondante e volitivo di questo registro di linguaggio da parte di Firenzuola e della sua volontà di affermare la propria concezione della letteratura, cioè usare delle *“parole che sieno nella bocca degli uomini tutto il giorno”*<sup>51</sup> per soddisfare all’esigenza di realismo (per ciò si attaccava anche a dare precisioni toponomastiche). In questo modo, Firenzuola si opponeva all’esigenza dei precetti bembiani chiedendo agli scrittori che seguitassero il modello – perfetto secondo lui - stabilito dalle *“auctoritates”* cioè Petrarca e Boccaccio<sup>52</sup>.

Quindi, tramite tali ritratti paradigmatici, si colpiscono le differenze di status e di “destino di vita” determinati dalle origini socioeconomiche che ovviamente influiranno sui loro rispettivi destini. Le differenze sono forti, ma queste situazioni non cancellano un loro punto comune, cioè la dipendenza della donna nella situazione familiare al senso lato. Ma fin d’ora, colpisce

---

<sup>48</sup> *Le Novelle*, op. cit. I 4, p.130, § 4.

<sup>49</sup> Espressione boccaciana per il *diavolo*, *Decameron*, VII, 5 12.

<sup>50</sup> *Le Novelle*, op. cit., I 4, p. 136, § 19.

<sup>51</sup> *Le Novelle*, op. cit., Introduzione.

<sup>52</sup> *Le Novelle*, op. cit., Introduzione, p. XVII e XVIII.

quanto sono molto di più caratterizzati, volitivi, e coloriti i personaggi femminili popolari delle novelle. Intraprendenti per se stessi, nello svolgere della diegesi e nella compiutezza della vicenda amorosa o adultera.

Pur essendo rozzo, il linguaggio della popolana è caratterizzato dalla spontaneità. È libera della costrizione dei canoni vigenti relativi alla parola della donna, e si oppone quindi alla convenzione sociale in cui la sua parola non ha valore, opponendosi così ai consigli emananti da diversi scritti. Leon Battista Alberti *nei Libri della Famiglia*, in cui, prendendo spunto sull'esempio della sua famiglia, sotto la forma di un dialogo con l'amico, dà una serie di consigli alla donna. Ma furono soprattutto il domenicano Humbert de Romans e il laico Francesco da Barberino ad impegnarsi in questo senso per stabilire una classificazione delle donne a seconda di diversi criteri come ad esempio, l'appartenenza sociale, la stirpe, il lavoro.<sup>53</sup>

Mentre, come sarà il caso nelle novelle, il marito viene cancellato con la beffa, quando non è del tutto assente.

Questi precetti, che volevano togliere la parola alla donna s'ispirava alla lettera di San Paolo a Timoteo prescrivendo che "*la donna impari in silenzio, in piena sottomissione*"<sup>54</sup>. Nel contravvenire all'autorità della parola di San Paolo, diventava sospetta di essere troppo estroversa, irragionevole e inaffidabile. In effetti, i testi didattici insistevano sull'importanza del principio della "*taciturnitas*"<sup>55</sup> che la donna doveva rispettare ovunque, in luoghi pubblici come privati : parlare poco e solo quando necessario. L'invalidazione della parola della donna era, quindi, il perno della sua sottomissione alla tutela maschile. Nell'organizzare le assemblee durante le quali, sotto la guida della *reina Costanza*, le narratrici - a uguaglianza con i narratori - potranno "*ragionare*" "*di qualche cosa che sappia più de le scuole dei filosofi che dei piaceri ...*"<sup>56</sup> le donne si riappropriano la loro propria parola e rivendicano la

---

<sup>53</sup> Carla CASAGRANDE, op. cit., p. 90.

<sup>54</sup> 1 *Cor*, 14, 34-35.

<sup>55</sup> Carla CASAGRANDE, op. cit., p. 113.

<sup>56</sup> *Le Novelle*, op. cit., Introduzione, pp. 18-85.

legittimità e la validità del loro pensiero. Tuttavia, si deve sottolineare che questi incontri si svolgono in un cerchio ristretto di partecipi, sempre composto dagli stessi giovani, all'interno della casa, di cui sappiamo niente della loro influenza nella sfera pubblica.

Ambedue la nobildonna e la popolana, pur appartenendo a due ceti sociali opposti, sono di carne e d'ossa e provano il bisogno di sentire vivere il loro corpo. Rivendicano per ciò una vita sessuale soddisfacente, a costo di tradire il marito.

## 1.2. – una donna libera ...

In linea di massima, dopo una prima lettura delle novelle si è subito tentati di pensare che le donne-protagoniste organizzano piuttosto liberamente – liberalmente, libertamente - le loro giornate, l’ozio in cui sembrano muoversi.

Nessuna in verità – sia nobildonna sia contadina, a nessun momento, appare spossata dalla fatica o crollando sotto le preoccupazioni. Se i ritratti, e gli ambiti rispettivi differiscono, per la maggioranza dei racconti, nessuna di loro sembra aver altro centro d’interesse tranne quello di appagarsi una vita sessuale o amorosa apparentemente insoddisfacente, disdegnando per ciò i valori di fedeltà e di castità raccomandati dai chierici come dai laici dell’epoca <sup>57</sup>, e tutto quanto senza incorrere rimproveri né castighi da chiunque. Anzi, spingono qualche volta i parenti (marito, fratello) alla beffa che in realtà è una mera perversa vendetta.

Quindi, il ritratto delineato dalla lettura delle novelle di questi autori fiorentini è quello di una donna oziosa, svincolata dalla tutela maschile o che fa in modo di esserlo. Infatti, le protagoniste non sono mai preoccupate dallo svolgere attività domestiche. Si possono tuttavia evidenziare certi aspetti che sottolineano quanto il loro campo d’azione e di autonomia è in realtà limitato, come lo era nella realtà storica con cui sarà fatto il parallelo.

Alla libertà di tempo che, nelle novelle, viene concessa alla donna dall’assenza (per non dire la ‘cancellazione’) dei figli dall’ambito domestico (di cui parleremo più oltre), si aggiunge la libertà che può ricavare dall’assenza del marito.

---

<sup>57</sup> Carla CASAGRANDE, op., cit., chap. 3, pp. 93-94. Arguendo dal principio della castità che, secondo Tommaso d’Aquino, che risiede nell’anima, ma viene portato dal corpo. « *La femme mariée vit vertueusement sa sexualité à l’intérieur du mariage parce que ses intentions restent pures et chastes, tournées vers l’accomplissement du devoir conjugal et la propagation de l’espèce.* »



## 1.2 – 1 - L'assenza del marito.

Reale o simbolica, colpisce in effetti l'assenza del marito, e la facilità (e l'astuzia) con cui le donne possono appropriarsi la loro libertà di pensare e di agire nel senso della rivendicazione della loro propria libidine.

A rischio di paradosso, il protagonista che pur essendo presente fisicamente, si comporta come fosse un altro, o altrove, comunque estraneo a quello che si sta compiendo nel proprio letto, è il personaggio di Falananna. Archetipica incarnazione dell'imbecillità, nel senso psicopatologico del termine, Falananna è il marito rimbambito della Mante (*Le Cene*, I 6) che non riesce a investire il suo ruolo di marito per onorare la propria moglie. Non può essere presente in quanto marito – neanche simbolicamente - poiché ne è incapace, non essendo mai uscito dall'infanzia (per questo parla sempre come un bambino). In conseguenza non è in grado di concepirsi come genitore, e simbolicamente fa una confusione dei generi sessuali, “delegando” alla suocera - sdraiata nello stesso letto con lui e la moglie (!) la capacità – e la paura - di fare figli : “*Mona Antonia, che fate voi ? ohimè ! guardate a non mi impregnar mogliama* <sup>58</sup>”. Battuta che Michel Plaisance considera come un indizio rivelatore dell'omosessualità - tendenza masochista, del Lasca<sup>59</sup> .

Peraltro, in altre novelle, spesso, si parla del marito delle giovani donne (anche nelle cornici) per dire al lettore che non c'è, adducendo alle sue impegnative attività economiche che lo costringono ad essere allontanato dalla casa familiare per lunghi periodi, al minimo più giorni ... In questi ultimi casi, in realtà, il marito è “nel suo ruolo” quale concepito all'epoca per un gentiluomo che faceva commercio o affari finanziarie per cui doveva spostarsi frequentemente altrove in Italia o all'estero. Sappiamo ad esempio che le figlie di Amarante “*avevano i mariti loro, per negozi della mercatura, uno a Roma a l'altro a Vinegia ...*”<sup>60</sup>. Oppure che il marito di Agnoletta era “*un mercatante*

---

<sup>58</sup> *Le Cene*, op. cit., p. 165, § 21.

<sup>59</sup> Michel PLAISANCE, “Structure de la *beffa* dans les CENE d'Antonfrancesco Grazzini”, in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, Centre Interuniversitaires de Recherche sur la Renaissance italienne, Paris, CIRRI, n° 1, Sorbonne nouvelle, 1972, pp. 13-16.

<sup>60</sup> *Le Cene*, op. cit., Introduzione, p. 5, § 4.

*ricchissimo” a cui “imperò che occorendo [...] cavalcar fuor di Firenze per molti giorni, ...”* <sup>61</sup>.

Mentre i predicatori esortavano le donne all’umiltà e all’ubbidienza, due virtù considerate - anche da Christine De Pisan, però notevole difenditrice dell’autonomia delle donne come già accennato sopra- come delle “*componenti [...] fondamentali dell’amore portato al marito*” <sup>62</sup>, le protagoniste sconvolgono la regola. E intanto, di quest’assenza, relativa o reale, la moglie intende giovare ... e godere.

## **1.2 - 2 - Una notevole differenza di età tra il marito e la moglie nobili.**

Questa differenza di età viene illustrata da due esempi emblematici ci sono dati, tra i quali quello della novella II 2 di Firenzuola <sup>63</sup> per cui il passo seguente esprime ottimamente e realisticamente la sostanza della situazione. Il marito Cecantonio Fornari “*al quale ... cadde in pensiero di tòr moglie quando gli altri ne sogliono aver mille rincrescimenti; e, come è usanza egli attempati, e’ non la voleva se la non era giovane e bella*” <sup>64</sup>.

Sarà Lavinia, per cui, un bel giorno :

*... imperò che uno de’ Coronati chiamato Giusto, uomo per altro assai ricipiente, trovandosi agravato di molte figliuole, per fuggir la ‘ngordigia delle dote gnene diede [al vecchio e futuro marito Cecantonio] una bella e gentilesca; la quale, veggendosi maritare ad un vecchio rimbambito e privarsi di quei piaceri per li quali elle aveva bramato tanto tempo di abandonar la propria casa, lo amor del padre e le careze della madre, fortemente se ne turbò; e tanto le venne finalmente in fastidio la bava, il tossire e gli altri trofei della vechiaia di questo suo marito, che la pensò trovarci qualche riparo; e messosi in animo ogni volta che le venisse in*

---

<sup>61</sup> *Le Novelle*, op. cit., p. 122, § 2 e 8.

<sup>62</sup> Silvana VECCHIO, “La bonne épouse” in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 4, T2., p. 124.

<sup>63</sup> *Le Novelle*, I 2, p. 106, § 2.

<sup>64</sup> *Le Novelle*, op. cit., I 2, p. 106, § 2.

*acconcio prendersi qualcuno che meglio provvedesse a' bisogno della sua giovinezza che non aveva saputo fare il padre medesimo*

<sup>65</sup>

Sullo stesso schema, l'esempio dalla novella delle *Cene*, I 10, narra di

*un notaio che si chiamò ser Anastagio della Pieve. Costui [...] venne col tempo ricco; e quasi vecchio affatto, non avendo a chi lasciare, diliberò di tòr moglie. E non si curando do dote, ebbe per ventura una fanciulla giovane, nobile e bella, [sarà Fiammetta] la quale era da lui, in fura che nel letto, contentata di tutte quante le cose che ella sapeva chiedere e domandare* <sup>66</sup>.

È chiaramente detto che l'amore non c'entra in queste motivazioni, né da parte del marito, né da parte della moglie, a cui comunque non è stato chiesto il parere : è stata sacrificata sull'altare della redditività. Il seguito è chiaramente e francamente espresso da Lavinia.

Eppure accadeva spesso che un gentiluomo – già vedovo per una prima, seconda o terza volta - si risposasse (qui, sembrerebbe che non sia il caso, perché non se ne parla). Si spiega con l'alto tasso di mortalità delle giovani spose che partorivano in cattive condizioni <sup>67</sup>. La sopravvivenza dei giovani bambini spingeva il marito a risposarsi rapidamente perché la matrigna se ne occupi. Gli storici sottolineano anche il fatto che il matrimonio veniva considerato come uno stato di vita transitorio per i diversi motivi già evocati (procreazione, assenze iterative per gli affari, guerre) <sup>68</sup>.

La necessità di risposarsi per gli stessi motivi poteva anche trovarsi nei ceti medi borghesi o popolani. Ma, non ne abbiamo esempi nelle novelle.

---

<sup>65</sup> *Le Novelle*, op. cit., I 2, p. 107, § 4.

<sup>66</sup> *Le Cene*, op. cit.

<sup>67</sup> Claudia OPITZ, "Contraintes et liberté (1250-1500)", in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Kaplisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 9, p. 292.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 293.

### 1.2 - 3. – Popolane baldanzose

Le più baldanzose tuttavia sono le “popolane”, che abusano della credulità del marito nonché - nella fattispecie - della depravazione dell'amante-prete sia nel racconto di Mea <sup>69</sup> a cui il sacerdote viene - con un papero – o proporre una transazione (papero in cambio di un rapporto sessuale) <sup>70</sup>, sia nel racconto di Tonia <sup>71</sup> che si prostituisce simbolicamente con il prete facendosi comprare “*qualche cosellina*”. Entrambe non hanno scrupoli, entrambe mentono al marito, ma in un modo tutto diverso. E solo Tonia prova rammarico.

In effetti, Mea non è un'ingenua e, senza indugiare troppo, il prete “*parendole un cotal sollucherone cresciuto inanzi il tempo, se lo cacciò sotto; [...] e perché il sere l'era riuscito meglio che di paruta, ... se lo tirò volentieri addosso*”<sup>72</sup>. Dopodiché, avuta la soddisfazione sessuale (più il papero e due capponi !) ma “*piena tutta di stizza e di dolore, che da un villano a quel modo fusse stata beffata.*” Ma si vendicherà da sola, in un modo umoristico ... con l'aiuto di un suo amante. Passando in casa quasi per caso, l'ingenuo marito è lasciato da parte, che non cerca a saperne di più nonostante le battute complici del prete e di Mea <sup>73</sup>, prima di andarsene. Ovviamente, Mea non ha bisogno di “*quello sciatto [suo] marito*” <sup>74</sup>.

Neanche Tonia è ingenua ma, invece di Mea, è frustrata. Non ha ceduto al prete, ma non ha avuto tutto quanto voleva da lui e “*stava [...] mentre che 'l sere diceva queste parole tutta in cagnesco, e sogghignando così un poco sott'occhi or l'aguardava e or pareva che lo volesse minacciare*” <sup>75</sup>. A differenza di Mea, Tonia escogita un piano molto più perverso nel quale, dopo aver mentito al marito, lo manipola per fargli compiere la sua vendetta,

---

<sup>69</sup> *Le Cene*, I 6.

<sup>70</sup> *Novelle*, I 6, p. 85, § 10 e 11.

<sup>71</sup> *Novelle*, I 4.

<sup>72</sup> *Le Novelle*, I 6, p. 87, § 12.

<sup>73</sup> *Le Cene*, p. 88, § 15.

<sup>74</sup> *Le Novelle*, I 6, p. 91, § 21.

<sup>75</sup> *Le Novelle*, I 4, p. 133, § 12.

dicendogli “*come questo prete la aveva richiesta dello onor suo più volte*”<sup>76</sup>. E la perversione andrà fino alla complicità nella castrazione del prete.

Effettivamente, il tema delle novelle è ossessivamente incentrato sulle libertà che si concede la donna per vivere la sua sessualità – quali siano le sue condizioni sociali.

Alcune lo fanno senza nessuno scrupolo e con una certa vanità. Approfittano dell’opportunità con una vera disinvoltura ma non sembrano mosse dalla voglia di cambiare vita. Altre, dopo esitazioni e molta riflessione, sconvolgono il loro destino e si affrancano da una situazione insoddisfacente, preferendo per questo sia usare l’intercessione di una terza persona sia affrontare la riprovazione generale.

E l’esempio più sovversivo nei confronti delle convenzioni in uso e della morale è quello di Suore Appellaggia, entrata in un convento ...

*... assai ricco e di nobili donne perugine ripieno, il quale assai si era allontanato dalla regola del lor padre san benedetto, imperò che la maggior parte delle suore, e forse tutte, [...], attendevano a procacciarsi di quei piaceri de’ quali o l’ingordigia delle dote o l’avarizia de’ padri o ‘l prendere parte delle madri o dispetti delle matrigne o altri simili accidenti ne le avean private* <sup>77</sup>.

In questo passo iperbolico vi è il riassunto dei motivi che conducevano a situazioni assurde, in cui la frustrazione alimentava il rammarico e la gelosia. Le giovani donne/suore, costrette ad entrare in convento loro malgrado mentre ambivano una vita di famiglia con marito e figli, non si sentivano in grado di dedicarsi alla castità, perché non nasceva “*questo tanto fervore e questa tanta divozione*” che avrebbe dovuto guidare la vita delle monache. Erano messe in balia di un destino non desiderato poiché né il padre, né la madre, né la matrigna, sono presentati come delle figure protettrici e comprensivi. Viene detto che Appellaggia amava “*un giovane Perugino nobile e ricco*” con cui probabilmente non le è stato concesso di maritarsi.

---

<sup>76</sup> *Le Novelle*, I 4, p. 139, § 3

<sup>77</sup> *Le Novelle*, II 5, p. 177, § 2.

Il brano evidenzia anche lo stato di dissolutezza dei costumi rimproverato alla gerarchia clericale pretridentina

*tale che pareva che in ogni altro luogo più sconvenevolmente si dovesse ritrovar la onestà che in questo ministero; in modo che 'l Vescovo fu costretto, più per il romor che più e più volte ne gli fecer quei della terra che per alcuna particolar sua cura o diligenza, trovar qualche rimedio a questa loro così lorda vita*<sup>78</sup>.

Quindi, Appellaggia risolve queste contraddizioni travolgendo il ragionamento della badessa in una paralogica che le permette di guadagnarsi almeno la libertà, sennò l'indipendenza. Afferma chiaramente e fermamente la sua volontà di sottrarsi a un modo di vita a cui si sente assoggettata e che le impedisce di vivere alla sua guisa.

Mentre, Lisabetta, nella novella I 3 delle *Cene*, riuscirà – con l'astuzia e la benevole ambasciata del prete, a sposare l'uomo amato, il suo vicino Alessandro.

Come lo si può constatare, le protagoniste, le nobildonne così come le popolane, non mancano né di temerità, neppure di astuzia, nemmeno d'immaginazione, ... neanche di tempo, per giungere al loro fine. Che sia laica o monaca, questi esempi danno un'immagine della donna che per i diversi motivi evocati può evolvere liberamente nel suo spazio domestico, trovare modo di emanciparsi della tutela maschile e pure di rivendicare il diritto ad avere una sua vite sessuale che la soddisfaccia.

Per la paura che suscita questa emancipazione probabilmente, la donna è sospetta di essere portatrice di tutti i vizi e poteri malefici, è giudicata a priori traviata, e per causa della sua "infirmitas", deve essere "tenuta"<sup>79</sup>. Per altro - o per ciò - le era negata, ogni capacità giuridica<sup>80</sup> nonché morale. Doveva sottomissione e ubbidienza, all'uomo in generale e al marito in particolare, al quale era affidata la tutela della moglie.

---

<sup>78</sup> *Le Novelle*, II 5, p. 177, § 2.

<sup>79</sup> Carla CASAGRANDE, op. cit., p. 101-105.

<sup>80</sup> Ivi, p. 280.

E di fatto, se le protagoniste scansano la sorveglianza dei familiari, come lo fanno per esempio, una Mea approfittando dell'immane ingenuità (e del disinteresse) del marito <sup>81</sup> o una Tonia, che più perversa manipola il marito che le dà retta cecamente <sup>82</sup> o ancora La Mante, che riceve l'amante nello stesso letto col marito <sup>83</sup>, si deve tuttavia riconoscere che, a quanto pare nelle novelle – e lo vuole il genere letterario - eccezione fatta delle *reine*, l'ambito nel quale le donne evolvono è ristretto.

### 1.3. - Donna in libertà sorvegliata

Lo spazio sociale in cui si svolge la vita delle protagoniste è uno spazio chiuso, circoscritto alle mura della casa e ad un microcosmo ambientale limitato. Queste costrizioni risultavano dalle convenzioni in uso – quale che sia la posizione della donna nella scala sociale - limitavano per conseguenza il campo delle iniziative che avrebbe potuto assumere.

#### 1.3 - 1. – I limiti dello spazio fisico impartito la donna.

L'osservazione più ovvia che si possa fare in merito alla scelta dell'amante da parte della donna, è che lei non può fare altro che sceglierlo "per difetto", ossia tra i pochi che evolvono nell'ambito immediato, il che è quasi una tautologia : che sia il vicino-medico maestro Giulio, che sarà facile attrarre in casa di notte per un motivo di malattia (Gra I 10); che sia il prete di passaggio (Gra I 5) che viene a tentare Mea con il papero o quello del paese (Fir I, 4 Tonia ; I, 5, Mona Francesca).

Inoltre, è giocoforza constatare che la volontà istintuale di divertirsi per fuggire la noia della quotidianità, e appagare il desiderio sessuale insoddisfatto o inesauribile soverchia i criteri di scelta dell'amante. Ciononostante, ognuna rimane nella rispettiva classe sociale : la gentildonna non va con il contadino;

---

<sup>81</sup> *Le Cene*, I 6, p. 89, § 16.

<sup>82</sup> *Le Novelle*, I 4, p. 139, § 30.

<sup>83</sup> *Le Cene*, II 2, p. 164, § 19.

la popolana non pretende sedurre un gentiluomo. Colpisce invece l'onnipresenza del prete deuteragonista nelle novelle che non sorprende in una società permeata dalla religione cristiana. Sorprende di più il loro coinvolgimento nelle relazioni sessuali, forze amorose, con le parrocchiane <sup>84</sup>, ma nella novella è uno degli elementi della trascrizione degli interdetti. La presenza del prete nell'ambito della donna era favoreggiata dall'opportunità che le era concessa dalle convenzioni laiche e clericali che predicavano la realizzazione della fede nell'atto di carità, quale sia il ceto sociale cui apparteneva la donna <sup>85</sup>. Un tale impegno presentava per lei il doppio vantaggio di essere ammesso da tutti e di permetterle di uscire di casa. Tuttavia *"la carità .... si presenta nei testi dei predicatori e dei moralisti come un ultimo modo di sorveglianza"* delle stesse donne <sup>86</sup>. Si deve ammettere che la donna, oltre a uscire di casa fuggiva anche alla sorveglianza, e il limite tra gli impegni pii e una relazione strettamente personale, anzi intima con il prete non era invalicabile.

Nelle novelle, Mea (popolana sposata con un muratore) supera la sua ritrosia nei confronti del prete <sup>87</sup> e, a Mona Francesca, vedova nobile, accortasi di piacere al prete, le parse *"che al quieto stato della sua viduità non mancasse altro che un così fatto che segretamente la sovvenisse alle sua necessità vedovili, pensò che costui dovesse essere il bisogno"* <sup>88</sup>. Quest'esempio non contraddice l'affermazione secondo la quale

*le biografie di donne sono ricche d'aneddoti riguardanti preti depravati i quali, con il pretesto di sforzi virtuosi per salvare l'anima femminile, ottenevano con l'astuzia la fiducia delle loro penitenti...* <sup>89</sup>.

A quanto pare dalle novelle, questi incontri si vivevano nell'intimità stessa della casa familiare, in contraddizione apparente con quanto detto sopra.

---

<sup>84</sup> *Le Cene* : I - 6, 7, 8, 10 e *Le Novelle* I -3, 4, 5, 6.

<sup>85</sup> Carla CASAGRANDE, op. cit., p. 110.

<sup>86</sup> Ivi, p. 110.

<sup>87</sup> *Le Cene* I 6, p. 83, § 5.

<sup>88</sup> *Le Cene*, p. 145, § 3.

<sup>89</sup> Claudia OPITZ, op. cit., p. 289, T.2.



Sarebbe interessante verificare se le cosiddette biografie familiari accertano questo fatto.

### 1.3 - 2. Il luogo degli incontri “amorosi”.

Costantemente in effetti, si può osservare che gli incontri adulteri dei protagonisti si fanno in casa della donna, all’oscuro non solo delle domestiche – almeno lo credono le protagoniste – che tuttavia avranno un ruolo nella diegesi in alcune novelle <sup>90</sup>. Ma più sorprendente, ricevono l’amante non solo quando il marito è fisicamente assente (come il marito di Agnoletta o di Laura <sup>91</sup>, ma anche quando il marito è presente nell’immediato ambito domiciliare : così di Currado, il cui figlio diviene amante della seconda moglie <sup>92</sup>, come di Mea che riceve il prete in casa sua <sup>93</sup>. Pur poco riguardoso nei confronti di quanto si vorrebbe per il rispetto dei canoni morali, l’astuzia sta nel fatto che non è sconveniente che il prete venga a visitare la nobildonna, mentre sarebbe peccaminoso che lei andasse in giro da sola per di più di notte. Sembrano quindi salve le apparenze e le convenzioni sociali che prevedono che la donna rimanga in casa. Dopo la carità, veniva esatto il rispetto della regola della castità - virtù ritenuta primaria all’epoca ed intenta come la misura nell’attività sessuale con il marito, limitandola alla procreazione sembra rispettata.

Si può concludere che la (relativa) ‘libertà’ della donna è circoscritta allo spazio chiuso circondato dalle mura della casa; si apre qualche volta, ma in modo limitato. Vediamo che le popolane delle novelle non vanno in giro lontano neanche loro : nelle novelle, la chiesa sembra l’orizzonte più lontano per le donne. Mea netta l’insalata, forse raccolta nell’orto, “*in compagnia dell’altre donne vicine [si] stava al fresco e a motteggiar*” sull’uscio di casa (Gra I 6, §), si reca in chiesa, così come Agnoletta (Fir I 3) <sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Cf. infra 1.3.3.

<sup>91</sup> *Le Novelle* I 3 e I 5.

<sup>92</sup> *Le Cene*, II 5.

<sup>93</sup> *Le Cene*, I 6.

<sup>94</sup> Le sole donne che vediamo andare a passeggio sono quelle della brigata firenzuolana, sempre in compagnia dei giovani e della *Reina*. Questi giovani sembrano quasi asessuati, almeno senza caratteri. Nella brigata grazzianiana, non escono

Viene esclusa dal panorama datoci da vedere, la vita sociale della famiglia nella quale la nobildonna aveva una parte da recitare. Il loro rango, imperniato per gran parte sulle relazioni economiche e politiche, imponeva loro di ostentare alcuni segni esteriori di ricchezza che comprendevano per esempio ricevimenti. Invece, i racconti sono incentrati sulle preoccupazioni e il divertimento che le donne-protagoniste – vivendo nell’ozio – traggono dalla soddisfazione dal loro ruolo di seduttrice. Non ci sono allusioni alle faccende domestiche, nessuna attività relativa alla vita familiare.

In realtà, quale sia l’ambito sociale al quale apparteneva, la donna rimaneva molto impegnata e paradossalmente, quanto le era negato dalle legge giuridica e sociale, le veniva concesso in assenza del marito. Questi poteva rimanere per anni fuori di casa e intanto spettava alla moglie la gestione dei domestici, dei poderi e altri beni, anche se non aveva il diritto di vendere. Nello stesso modo, mentre ufficialmente l’educazione dei figli era il dominio riservato al padre, la moglie fungeva da “*materfamilias*”<sup>95</sup>. Questi dati storici accertati, traducono la relatività e l’ambiguità caratteristiche dello statuto della donna all’epoca rinascimentale. Invece, notevole tra i due ceti opposti sulla scala sociale, non c’è nessuna evocazione del mondo artigianale e commerciante che pure era giunto all’apice del suo sviluppo. Nella coppia, la moglie svolgeva una funzione essenziale. Potrebbe essere un aspetto che meriterebbe una ricerca più precisa magari ispirandosi ai *Libri della Famiglia* di Leon Battista Alberti (1404-1472) oppure alla *Vita Civile* di Matteo Palmieri (1406-1475).

Invece, le novelle erano deputate a distrarre piacevolmente l’uditorio e per questo - eccetto l’aspetto linguistico che rispetta fedelmente l’esigenza realistica del genere – i racconti non rendono conto della realtà storica nei suoi aspetti prosaici. La parte di libertà che si auto-concede è anche auto-centrata.

---

e forse la vicinanza in uno spazio ridotto mette in giochi più attrazione-ripulsione nel microcosmo e i due sessi come lo simboleggia la partita di pale di neve.

<sup>95</sup> Claudia OPITZ, op. cit., p.294.

### 1.3 - 3. - le domestiche

Pur essendo discrete, le domestiche non hanno per ciò un ruolo inesistente, e questo non si riassume alla loro unica funzione ‘domestica’. Due esempi ci sono dati in cui hanno un ruolo determinante, benché del tutto opposto : uno nella novella I 3 di Fiorenzuola in cui farà da attante aiutante, e l’altro, nella novella II 7 del Lasca<sup>96</sup> in cui farà da attante oppositrice.

#### *A – attante aiutante*

Nella novella I 3 di Firenzuola, in assenza del marito “*mercatante ricchissimo ad domandato Girolamo Cambini*” (§ 2) assente “*fuor di Firenze per molti giorni*” (§ 8), Agnoletta la gentildonna, andata a messa, s’innamora del prete, che rimane inconsapevole del fatto, “*o non se ne accorgeva o faceva le vista di non se ne accorgere*” (§ 6). Non arrendendosi davanti all’indifferenza del prete, la gentildonna chiede ad “*una sua fanticella, che seco nata e allevata in casa del padre elle teneva ai servigi della persona sua*”<sup>97</sup>, di mettere tutto in opera, compresa la sua seduzione, per attirare il prete, di nascosto e di notte, in casa della padrona. Per compiacere alla padrona e anche perché né è divertita, Laldomine, la domestica escogita un piano (“*una malizietta*”), che consisterà nell’approfittare dell’oscurità per guidare il prete nel letto della padrona Agnoletta mentre lui (il prete) credere di essere con Laldomine che nel frattempo – così lo credono le due donne – si sarà innamorato della domestica.

Ma la fortuna in agguato, sconvolgerà il previsto, con l’entrata in scena dell’amico del prete, Carlo – entrambi all’oscuro di tutta la faccenda. Carlo in effetti, è attratto da Laldomine, la quale sarà a sua volta, vittima dallo stratagemma dell’amico, che farà in modo di sostituire al prete. Tanto che alla fine, sono tre i beffati : Laldomine crede si avere condotto il prete

---

<sup>96</sup> *Le Cene*, II 7

<sup>97</sup> *Le Novelle*, Giornata prima, p. 121, §4.

nel letto di Agnoletta, che anche lei ci crede, mentre Carlo crede di essere con Laldomine, mentre è con Agnoletta.

La complicità della domestica, anche se fallisce in un certo modo, è il cardine della diegesi in cui i protagonisti sono beffati e beffatori vicendevolmente, illustrando in modo paradigmatico il genere novellistico, piacevole, adultero, “la materia umile e burlevole”.

La vicinanza di età e l'intimità che uniscono le due donne hanno favorito la loro complicità, mentre nell'esempio seguente, la domestica prende una tutt'altra decisione.

### *B – attante oppositrice*

La domestica, nella novella grazzianiana delle *Cene* II 7, si appropria la parte della guardiano del tempo. Viene narrato il caso di un pedagogo Taddeo “*il quale non ostante lo essere villano, dappoco, povero, senza virtù e brutto*”<sup>98</sup> ha la pretesione di sedurre la giovane Fiammetta, “*nobile e bellissima fanciulla*”<sup>99</sup>, consegnando una lettera destinata alla “*fante, che che si fusse la cagione, forse odiando il pedante, non alla Fiammetta, ma a un suo fratello la pose in mano*”<sup>100</sup>.

Nel volere proteggere la nobildonna, la decisione della domestica rappresenta l'evento, l'intoppo che concludendo “il prologo”, metterà “lo scompiglio” nello svolgimento degli eventi che, dopo un lungo “sviluppo” di tortura inflitta al pedagogo, sfoceranno in modo drammatico con l'evirazione<sup>101</sup>.

Due esempi, due modi di concepire il ruolo della domestica in casa nobile, riguardo alle vicende amorose della nobildonna. In ogni caso, questa, se può agire all'insaputa del marito, non può farlo allo scuro delle domestiche, onnipresenti in casa nobile e attente a tutto quanto si svolgeva dentro e fuori le mura.

---

<sup>98</sup> *Le Cene*, p. 272, § 4.

<sup>99</sup> *Le Cene* II 7, p. 272, § 4.

<sup>100</sup> *Le Cene* II 7, p. 272, § 6.

<sup>101</sup> Le tre tappe fondamentali del racconto sono state definite da Bonciani. Cf. nota 14.

## 1. 4. – Madre o vedova, ma non troppo

### 1.4 - 1 – una madre ambigua

Parafrasando Margaret L. KING che scrive nell'articolo già citato, “*La donna del Rinascimento, ... sembra quasi senza volto*”, si potrebbe dire che nelle novelle studiate le poche madri di cui sappiamo “*sono madre senza volto*”.

In effetti, numerose sono le novelle in cui le donne che svolgono un ruolo, i personaggi, vengono anche evocate in quanto madre.

Nelle novelle firenzuoliane troviamo mona Francesca, vedova, madre di Laura (in I 5), sposata anche lei senza figli che vivono nella stessa casa; mona Agnese (in I 6), la pia vedova che finalmente non dà i soldi per la costruzione di una cappella.;

Nella raccolta grazziniiana, ci sono : la *reina* Amarante presentata nella cornice delle *Cene*, di cui sappiamo che ha due figlie già sposate, tuttora ambedue in casa sua ; in I 5, Pippa, moglie di Fazio orafo assassino, che ha due figli giovani ; poi Santa, la moglie del vecchio Gabbriello in II 1, con due figli giovani (5 e 3 anni); e La Mante, vedova madre di Antonia in II 2.

Se ne parla poi aneddoticamente in altre novelle <sup>102</sup>.

Innanzitutto si deve distinguere i figli o le figlie adulti dai bambini. Quest'ultimi sono menzionati, ma non intervengono mai direttamente nelle vicende narrate, non si sa niente di loro, eccetto la loro età qualche volta precisata, non li si sentono mai. Sono cancellati dalla diegesi, e non si vedono mai le madri in un ruolo materno, di tenerezza o di qualsiasi attenzione nei loro confronti, nemmeno nelle cure domestiche che li riguardano.

Anzi, l'unica scena in cui c'è un contatto tra la madre e i figli è drammatica : Pippa prende i propri bambini per la mano e li conduce sul patibolo dove è

---

<sup>102</sup> Firenzuola I 2, per dire che Fulvio/Lucia farà dei bei figli ...; In Grazzini II 5, Currado ha un figlio di 16 anni dal primo matrimonio ; in II 7 si allude ai due figli di cui Taddeo è il pedagogo ; in II 9, sono evocati due figli adulti ...

stato ucciso il padre, e li scanna prima di uccidersi. Gesto tremendo che traduce la disperazione della donna abbandonata e condannata dalla società.

Ma siccome lo scopo delle riunioni della brigata era di "*ragionare insieme di cose piacevoli e allegre*"<sup>103</sup>, e data la costretta del genere novellistico, l'aspetto che verte sui doveri in merito ai figli, non partecipa all'azione del racconto.

E' interessante invece, osservare e analizzare le relazioni che si tessono tra madre e figlie adulte protagoniste, che vivono nella casa familiare anche quando sono sposate. Si nota tuttavia che in questi casi si tratta di madre-vedove di cui si riparerà oltre. Intanto è rilevante per capire la relazione di un tipo di dipendenza annodata tra la madre e la figlia. E' proprio il caso per le due figlie di Amarante, per Antonia che vive dalla figlia Mante e il genero Falananna, e per mona Francesca da cui vive la figlia Laura.

Mona Agnese diffidandosi dall'avidità di fra Serafino, guardiano del convento di san Nazzaro che ambisce almeno una parte della sua fortuna per edificare una cappella e dipingerci affreschi, si ricrede all'ultimo momento per proteggere l'eredità e trasmetterla ai figli. Un atteggiamento mosso dalla ragione, anche se mona Agnese è detta alle prese con l'avarizia, ma innanzitutto destinato a difendere l'interesse dei figli conservando l'intero patrimonio che verrà trasmesso loro.

Mentre negli altri due casi (mona Francesca/Laura e Antonia/La Mante) vi è una confusione dei ruoli, per non dire dei generi. Nel primo caso, la confusione dei ruoli è ovvio in quanto tocca alla figlia Laura a significare alla madre che è venuta meno al proprio ruolo di madre esemplare e virtuosa, nonostante le faccia, in un monologo proprio d'antologia, con i dovuti rimproveri per averla trovata con l'amante, una lezione sull'onore della casa, del nome, sull'esemplarità a cui – le ribatte la figlia - non è nemmeno lei in grado di attenersi, dato che la figlia ha conoscenza della relazione carnale della propria madre con il prete. La confusione dei ruoli si conferma quando, giunte

---

<sup>103</sup> *Le Cene*, op. cit., p. 8, §.10.

all'accettazione reciproca dell'adulterio, madre e figlia regrediscono e deridono i loro amanti ... amanti scherniti, beffati come vuole la novellistica.

#### **1.4 - 2 – la vedova o quando la donna non è ancora libera.**

Se il destino della donna è legato alla sua dote nel compiere il matrimonio, quando giungeva alla vedovanza, quella dote prendeva ancora più importanza. La legge prevede, in effetti, che saranno i figli (maschi) ad ereditare dei beni del defunto padre e quindi la vedova così come non ha potuto pretendere a qualsiasi eredità da parte del proprio padre, non può prendere a nulla da parte del proprio marito. Il recupero della dote previsto dalla legge le permetteva - supposto che il defunto non l'abbia sperperata - di non rimanere senza nessuno reddito <sup>104</sup>. Ovviamente, vista sotto questo aspetto, la sorte della vedova nobildonna (che per altro poteva avere qualche volta dei beni personali redditizi), si presentava sotto migliori auspici riguardo a quella della popolana, contadina o moglie d'artigiano.

Nelle raccolte, gli esempi di Amarante e di mona Agnese sono le situazioni più favorevoli : godono della loro indipendenza, fisica e finanziaria, non manca il denaro per una vita agiata che permette loro di ricevere gente in casa e di godersi il tempo libero senza preoccupazioni materiali.

La “*valorosa e nobile*” Amarante, *Reina delle Cene*<sup>105</sup>, “*ricca e bella vedova*” possiede una grande casa familiare in cui vive con il fratello, le due sue figlie sposate, forse ancora la nipote, dove c'è anche la possibilità di fare pernottare sei giovani.

Per quanto riguarda Mona Agnese,

*una donna molto ricca”, la situazione sembra ancora più agiata poiché “[...] era rimasta vedova per la morte di un Guadenzio de' Piotti, il quale oltre a la dote che secondo quei paesi era grande le aveva lasciati alcuni beni che la ne potesse fare alto e basso come le piaceva ogni volta che senza rimaritarsi si voleva stare al*

---

<sup>104</sup> Margaret KING, op. cit., p. 282.

<sup>105</sup> *Le Cene*, Introduzione, p. 4, § 2.

*governo di quattro figliuoli che egli lasciava di lei.* (Fir I 6, p. 153, § 4)

Il suo esempio illustra una situazione ottima : quella in cui il marito, invece di accontentarsi di lasciare la sola dote alla vedova, spinge la generosità fino a lasciarle l'intera eredità che la ne potesse fare alto e basso come le piaceva, invece di accontentarsi di intestarla, come avrebbe potuto farlo secondo la legge, ai soli figli.

Anche Mona Francesca (Novella I 5) “*di assai buon parentado popolare e assai benestante*”(§2), se non appartiene all'alta nobiltà, è in grado di vivere autonomamente “*assai pianatamente*” (§ 2).

All'opposto di tali felici esempi, la situazione poteva diventare “tragicamente drammatica” quando moriva il marito “*quantunque [...] non accadesse né in Grecia né in Roma né a persone d'alta progenie o di regale stirpe*”, come l'esemplifica la novella di Fazio l'orafo “*anche alchimista*” (Gra I 5, p. 59 § 3). Questi è stato condannato a morte per avere rubato l'usurario che, per caso, era venuto a morire in casa sua. Denunciato dalla moglie Pippa, che nel frattempo Fazio aveva lasciata per l'amante, gli fu mozzato il capo. Pippa, un po' per la disperazione del tradimento, ma anche perché non vede modo di sopravvivere e di crescere due piccoli “*teneri figliolini*” li scannerà sul patibolo, prima di uccidersi anche lei. Come nella tragedia greca, la folla che funge da coro condanna “*la morte de' duoi innocenti fratellini, che senza colpa o peccato dell'empia madre tinti e macchiati, in terra morti stavano,...*”(p. 79, § 62). Paradossalmente, viene condannata Pippa che –mossa dalla gelosia è vero - ha denunciato il crimine del marito : il coro esprime le reazioni e le emozioni della comunità civica poiché è stato sconvolto l'ordine delle cose, e quindi si esprimono i timori collettivi, l'afflizione davanti ad “*un così spaventoso e orribilissimo spettacolo*” che viene giudicato più orrendo ancora di tutte le tragedie antiche <sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> *Le Cene*, I 5, p.78, § 61-62.



Dato che non era concepibile, all'epoca, che le donne delle classi medie lasciassero la casa per andare a lavorare altrove, si può tuttavia pensare Pippa abbia perso la speranza di crescere i due figli, tanto più che pur essendo moglie di artigiano, non era per questo consentito alle vedove - tranne in certi casi - di fare parte degli Arti. È, comunque, un atto di disperazione di una vedova in cattiva condizione di vita. E, morto il marito, la vedova – soprattutto se ancora giovane - diventava “sospetta”...

*Lo stato normale, garantendo l'onore delle donne e delle 'case' può soltanto essere lo stato di donna sposata<sup>107</sup>” poiché è sospetta di libertinaggio a priori e, “pure (se ??) anziana, la vedova presenta una minaccia per la fama delle famiglie per bene<sup>108</sup>.*

Rari sono quindi i racconti che ci permettono di verificare quale tipo di relazione c'è tra la madre e le figlie (tranne per Lisabetta e Laura<sup>109</sup>). Il discorso moralizzatore di Mona Francesca nei confronti della propria figlia sembra una parodia del genere, che Laura finge di prendere sul serio per intrappolare la madre. Gli autori delle novelle hanno scartato questo tema dell'educazione dei figli che faceva parte del dominio riservato al padre, nello stesso modo in cui doveva preoccuparsi dell'istruzione domestica, spirituale e religiosa della moglie. Era l'uomo, il fulcro dei rapporti familiari. Quindi, non ci viene data una visione originale della donna.

Un paradosso tuttavia deve essere sottolineato. Da vedova - e forse si può intuire come una critica fata ai precetti vigenti che non riconoscevano diritti alla madre – la donna veniva considerata capace di sostituirsi al padre e, indossando questo ruolo “maschile”, le veniva riconosciuto “il diritto” di dedicarsi alla loro educazione.

---

<sup>107</sup> Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom, Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, 1990, p.250. “... et l'état normal, garantissant l'honneur des femmes et des « maisons », ne peut être que l'état de femme mariée.”

<sup>108</sup> Ivi, p. 253. “*Même âgée, la veuve présente une menace pour la réputation des bonnes familles.* »

<sup>109</sup> *Le Cene*, II 3, e *Le Novelle*, I 3, rispettivamente.

## **PARTE II**

### **LA DONNA, MOGLIE E AMANTE**

## 2.1. - La donna, oggetto nella realizzazione delle ambizioni, o del disinteresse familiari.

Sono già stati esaminati due esempi <sup>110</sup> che sono paradigmatici della sorte che viene fatta alle giovani figlie di cui i genitori si disinteressano, coi personaggi di Lavinia (sposata col vecchio Cecantonio) e di Fiammetta (sposata col vecchio Ser Anastagio).

L'esempio appena visto di Lisabetta, illustra la situazione in cui gli interessi meramente materiali e finanziari prendono il passo sui desideri della figlia, peraltro molto corteggiata dai giovani nobili "*non tanto per le qualità sue lodevoli e per le bellezze, quanto per la dote grandissima che ella aveva, e per la speranza della eredità*" <sup>111</sup>. Da parte sua la madre, volendo che la figlia "*fusse ben maritata*" le ricercava "*un marito giovane, bello, ricco, nobile, discreto e costumato*"<sup>112</sup>, niente di meno.

Queste situazioni si possono spiegare nel contesto legislativo e le convenzioni che reggevano la società. In effetti, sin dal Medioevo, lo statuto familiare e sociale della donna "di per sé" non esiste come già accenato, ma esiste come "in negativo", come tramite nell'alleanza matrimoniale che, con l'apporto (denaro e fama) della dote, permette di salvaguardare o meglio di accrescere la fama e l'influenza socio-economica e politica ambite dalla propria famiglia nonché da quella a cui verrà legata dal matrimonio. Costanza, *reina* delle novelle firenzualiane, spiega benissimo nella cornice come suo padre "*seguitando ... il comune errore, cioè avendo più considerazione alle ricchezze, alle pompe, agli agi e alli contenti del corpo,*" la diede in matrimonio ad "un avaro venditore di legge; e io che non sapeva né doveva disdirli cosa che in piacer li fusse, ne fui contenta, e giovanetta molto entrai nella sua casa <sup>113</sup>".

Quindi, fatta eccezione dell'entrata in convento, il matrimonio era in realtà l'unica via di salute (se così si può dire) per una figlia. Le poche che si ostinavano ad oltrepassare le decisioni paterne in merito al loro futuro, prendevano il rischio

---

<sup>110</sup> Cf. sopra, par. 1.2 -2.

<sup>111</sup> *Le Cene*, II 3, p. 185, § 4.

<sup>112</sup> *Le Cene*, II 3, p. 185, § 5.

<sup>113</sup> *Le Novelle*, Giornata prima, Introduzione, p. 33, § 50.

di essere bandite dalla famiglia. Nell'esempio di Lisabetta non è proibito pensare che l'intersezione del frate l'impedisce probabilmente nonché l'eventuale entrata in convento, nel spaventare mona Laldomine *“che già s'era crucciata e voleva gridare con la figliola, e [le] disse che di grazia tacesse”*<sup>114</sup>. [...] *“E così lo avvenimento d'una fanciulla innamorata vinse la malvagità della fortuna...”*<sup>115</sup>.

Questo esempio fa eccezione all'obbiettivo ossessivo delle famiglie aristocratiche. Il più delle volte, sembrano dire le novelle, la donna accettava o si rassegnava alla sua sorte, con cui prendeva qualche libertà.

---

<sup>114</sup> *Le Cene*, p. 195, § 41.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 199, § 57.

## 2.2. – L'amore in più ... o quando s'impiccia la fortuna

Ad illustrazione dell'amore come forza vincente, possono essere citate quattro novelle (su ventinove per i tre autori) : una del Firenzuola (I, 1, in cui la Tunisina parte con lo schiavo Niccolò i cui si è innamorata) e tre di Grazzini (I, 1 in cui Salvestro Bisdomini non vuole abbandonare la moglie malata; I, 10 in cui Lavinia sposa l'amante medico; II, 3 in cui Lisabetta sposa il giovane povero).

Innanzitutto, eccetto la coppia della novella grazziniana I, 1 in cui sono marito e moglie ad amarsi, negli altri tre racconti, le donne s'innamorano di un amante con cui finiscono per sposarsi, lasciando il marito, quando egli non muore repentinamente. In quest'ultimo caso, opportunamente s'intromette la fortuna, capovolgendo quindi la situazione iniziale a favore del compimento dell'amore. In un certo senso, viene contraddetto uno schema abituale del genere novellistico che vuole che dopo "*lo scompiglio*", venga restaurato l'ordine iniziale. Qui, invece, "*lo snodamento*" cioè la risoluzione della crisi, si conchiude con la prospettiva di una nuova storia che inizia, di fatto.

La caratteristica di queste novelle è l'apologia della nobiltà del sentimento amoroso - nonostante sia adultero in certi casi. Hanno la supremazia, le virtù morali "dell'animo", in netto contrasto con il movente meramente sessuale che spinge gli amanti a incontrarsi di nascosto nelle altre novelle.

### 2.2- 1. – "Niccolò il naufrago, e la Tunisina"<sup>116</sup>.

In questa novella, vediamo i diversi modi in cui la fortuna s'impiccia sin dall'inizio della vicenda, quando il protagonista, Niccolò degli Albizi dovendo recarsi in Spagna, a Valenza per ricavare l'eredità dello zio morto, vuole andarci con l'amico. Ma "*parendo che la fortuna ne avesse di loro invidia*" (§3) essa colpisce una prima volta impedendo l'amico di accompagnare Niccolò, che intraprende il viaggio da solo "*a cui [viaggio] fu molto contraria la fortuna*" (§ 5). Partito con la nave che naufraga per la tempesta, Niccolò verrà salvato da Tunisini che lo venderanno come schiavo

---

<sup>116</sup> *Le Novelle*, Fir, I, 10, p. 86-105. L'intitolato è nostro, così come i seguenti fino e compreso il §. 2.2-4.

ad un “gran gentiluomo della terra chiamato Lagi Amet” (§ 13) : il giovane nobile “*d’alto legnaggio e de’ beni della fortuna molto agiat[o]*” (§ 2) subisce questa volta un risvolto di fortuna, addolcito però, perché messo al servizio della moglie (di Lagi) che s’innamora di lui. Alle prese insieme con l’amore nascente e la vergogna per essersi innamorata da uno schiavo, la Tunisina esprime in un monologo, quanto è combattuta dai dubbi, dallo straziare dei sentimenti, dal divario che prova tra passione (*spegni, fuoco, abbruciare, cieca donna*) e ragione <sup>117</sup>.

Tra “*Spegni, stolta, spegni questo tuo fuoco, mentre che egli è sul principio dello abbruciare; ...*” (§ 16) e “*Spendi adunche, stolta, spendi queste parole in più sano consiglio;...*” (§ 19) la donna supera la vergogna colpevole (*infamia, machiar la tua onestà, vergogna, misera*), lo giogo della sottomissione imposta dal matrimonio (“*Come poss’ io seguir la voglia mia, se io sono d’altrui ? Questi pensieri... [...] stanno bene a quegli che possano far di sé il piacer loro, non a chi è in forza altrui*” (§ 19) per giungere alla lucidità (“*Spendi dunque, [...] queste parole in più sano consiglio, ché quello che non farai oggi, ...*” (§ 19) e alla ragione (“*e considera che, se bene egli è forestiero, che egli non deve esser per questo né da te né da veruno altro tenuto in minor pregio*” (§ 20).

Ma soprattutto, la Tunisina dà il primato alla “*nobiltà dello animo suo,*” e allo “*splendor di quelle sue virtù;*” perché dice lei, “*non muta la fortuna il nascimento*” (§ 21), ed accetta di dare legittimità ai propri sentimenti (“*Dunque, penso io poter resistere alle leggi d’amore ? [...] ! E però vinca il voler mio ogn’altra ragione e non contrastino le debili forze d’una tenera giovane con quelle d’un così potente signore*” (§ 23-24).

La sottomissione che dichiarerà La Tunisina a Niccolò (“*fa di me ciò che ti piace*” - § 30) è consentita, e, in questo senso, è un dono.

---

<sup>117</sup> *Le Novelle*, I, 1 p. 92-93

## 2.2- 2. – “La moglie di Salvestro Bisdomini si ammala” <sup>118</sup>.

Il medico, in cui Salvestro mette tutte le sue speranze per guarire la moglie, risponde al marito

*che molto gliene cresceva, e che avesse pazienza; perché il dolore della morte delle mogli era come le percorse del gomito, che ben ch' elle dolgano forte, passano via sfacciatamente, e che non si sbigottisse, ché non gli ne era per mancare. (§ 4)*

La risposta del medico riflette “l’opinione generale” della società che non si commuove tanto per la morte della moglie, e dimostra il carattere intercambiabile delle mogli, che facendo poco spazio ai sentimenti, sottolinea il carattere “funzionale” del matrimonio (§ 4). Salvestro “*che fuor di modo amava e cara teneva la donna*” (§ 4), non la vede così e finisce col convincere il medico di curarla, il quale gli prescrive di recuperare l’urina delle moglie, di notte, che servirà per fare la diagnosi.

In realtà, per un susseguirsi di circostanze contrarie, verrà data al medico, l’urina della domestica Isabella, urina che non ha traccia di nessuna malattia. Anzi, ci sarebbe il “*segno di caldezza*” (§ 15), di un desiderio sessuale intenso che - riconosce Salvestro - per la malattia e la gran stanchezza appunto della moglie, non è stato soddisfatto da “*due mesi*” (§ 16). Viene trovato quindi il rimedio ! La moglie guarisce, e la domestica ne sarà ringraziata perché senza il suo errore (che ha onestamente confessato), per rispetto della moglie malata e della sua stanchezza, Salvestro non sarebbe stato intra-prendente come lo fu.

La risposta fatta dal marito al medico, la premura con la quale si occupa della moglie presentano quest’esempio come un’eccezione al ruolo “funzionale” della moglie (§ 21). Quindi, un amore fondato sui valori di rispetto e di considerazione della donna come persona singolare, e sulla legittimità del piacere sessuale senza vergogna né colpevolezza.

---

<sup>118</sup> *Le Cene*, I, 1, p. 14.

L'esatto opposto a quest'esempio è quello di Currado alla cui moglie "altro non mancava, se non che troppo di rado e male aveva di quello che tutte le femmine maritate desiderano", mentre Tiberia "nondimeno, onestissima essendo, non mostrava di curarsene"<sup>119</sup>. Va precisato in effetti che, a guisa di vita comune, Currado va, ogni tanto, a trovare la moglie nella sua camera, il tempo che basta per compiere l'atto sessuale e poi tornarsene nella propria camera<sup>120</sup>. In questa situazione "la fortuna, nemica de' beni umani, disturbatrice de i piaceri terreni, e contraria alle voglie de' mortali sarà contraria allo sviluppo dell'amore tra Tiberia e il suo giovane genero che "in breve furono i più miseri"<sup>121</sup>. La frase allude al potere repressivo di Cosimo I de' Medici che reprimeva le trasgressioni di cui Grazzini fu colpito e che rappresenta una società castratrice<sup>122</sup>.

### 2.2 - 3. – "Il marito notaio e l'amante medico"<sup>123</sup>.

Molto più furba (§ 6 e 20) e rivendicatrice è Fiammetta, "fanciulla giovane, nobile e bella" (§ 3) che non sopporta la gelosia del marito e rivendica per sé "perché elle era di gentil sangue e d'animo generoso, si sdegnò in guisa tale, che ella si pose in cuore, di fargli quello, per tal cagione, che altrimenti non avrebbe mai pensato di fare" (§ 4) e disdegna verso il marito Ser Anastagio, "quasi vecchio affatto, che non avendo a chi lasciare, diliberò di tòr moglie" (§ 3) senza dare importanza alla dote. Però, "n'era invaghito e innamoratone di maniera che egli n'era diventato il più geloso uomo del mondo..." (§ 3) che, invaghitasi del vicino medico e reciprocamente, escogita un piano per attirarlo in casa, senza però destare la gelosia del marito : fingerà di essere malata, il medico sarà chiamato dal marito che poi andrà a cercare le medicine. In quel mentre, allontanate le domestiche, potranno amarsi.

---

<sup>119</sup> *Le Cene* II 5, p. 234, § 5.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 245, § 40.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 245, § 40.

<sup>122</sup> Michel Plaisance, op. cit., p.31.

<sup>123</sup> *Le Cene* I, 10.



Notiamo che l'incontro si fa in casa maritale, con delle domestiche in casa e che si è "cancellato" il marito. Ma l'astuzia non potrà ripetersi ogni notte. E qui, interviene la fortuna che fa sì che l'indomani, il marito cade nella scala e ne muore alcuni giorni dopo. Pur avendo promesso a capezzale del marito di non risposarsi, e di rispettare le sue volontà (§ 20), Fiammetta ascolta i propri sentimenti e *"sempre davanti gli occhi avendo il suo maestro Giulio [l'amante] e trovato nelle prove d'amore valoroso e franco cavaliere"* (§ 21) ambedue concordano di sposarsi.

#### 2.2 - 4. – " Lisabetta, il povero e il sogno". <sup>124</sup>

La madre di Lisabetta degli Uberti, vedova e fedele agli usi e costumi dell'epoca, vuole sposare la figlia. Visto le sue innumerevoli qualità (la bellezza, una dote cospicua) e le pretensioni della madre, nessuno ancora pretendente è stato trovato degno di diventare il suo genero. Nel frattempo, Lisabetta ha un colpo di fulmine - vicendevole, per un suo vicino, Alessandro, *"povero, e, secondo la vulgare opinione, non troppo nobile, ma onorato e benvenuto da ognuno che lo conosceva"* (§ 6). Per non essere forzata a sposarsi con un altro dalla madre, Lisabetta e Alessandro si sposano di nascosto, quando egli le rimette simbolicamente l'anello.

Per fare accettare il fatto compiuto alla madre, Lisabetta escogita un piano che consisterà nel farle credere che ha fatto un sogno, e lo narrerà in presenza di fra Zaccheria *"religioso di ottima fama, e più ripieno assai di bontà che di dottrina, persona semplice e divota"* (§ 45) . Questo "sogno", a forma di allegoria così come i commenti del frate, fanno riferimento ai testi biblici. Il prete allude alla Genesi (41), per convincere la madre renitente che, qualche volta, i sogni si realizzano per volontà di Dio che ispira la saggezza agli uomini; le fa l'esempio con l'angelo che apparve in sogno a

---

<sup>124</sup> *Le Cene*, II, 3, p.184.

Giuseppe per suggerirgli di fuggire in Egitto perché Erode non uccidesse Gesù Bambino <sup>125</sup>.

Il sogno allegorico di Lisabetta l'ha portata in un "*locus amoenus*" paradisiaco (l'erbetta "*verde e minutissima*", "*le sante acque*" con cui le viene lavato il viso), ed illustra il passaggio dell'oscurità (dell'ignoranza) alla luce della verità con l'opposizione bianco/nero (*ebano, avorio ; colomba/corvo ; inchiostro/latte ; i "freschi e rugiadosi gigli/le sanguigne viole* (§ 26, 27, 28). L'allegoria illustra la rivelazione della verità divina che conobbe Lisabetta nel sogno e l'accesa ad un livello superiore di pensiero (l'alto e il basso; il cielo e l'inferno § 38, 39) che alludono insieme, all'universalità dei valori cristiani (da Oriente a Occidente (§ 37) e alla sacralità del matrimonio cristiano con una profezia a modo dantesco : "*Se tu romperai il mio e di Dio comandamento, con 'altro che di questa altra usci, nel profondo dell'Inferno si ritroverà a perpetuo supplizio condannata, insieme con quella di tua madre*" (§ 39).

L'incontro tra i tre personaggi si conclude con l'appoggio del prete a Lisabetta ricordando che "*le virtù in questo mondo erano le vere ricchezze*" (§ 45), e persuase la madre che, essendo Alessandro un "*giovane studioso e letterato non solo, ma per costumato e buono* (§ 45)" si doveva considerare che "*la cosa non pure onesta, ma giustissima dargli la Lisabeta, o per dir meglio confermargliene, poiché per volontà di messer Domenedio se l'aveva già tolta*" (§ 46). Accettando il dono di Lisabetta che "*sendo da per sé ricchissima, non evave a bisogno d'uomo ricco, ma d'uomo bene*" (§ 45) ricorda (forse ironicamente) – nell'accettare il denaro datogli - il valore della misericordia per una cristiana (§ 51).

In questo racconto, la *fortuna* non si è manifestata con lo scompiglio, tanto più che quella che avrebbe potuto metterlo, cioè la madre, ne è stata abilmente e intelligentemente impedita dall' "*alleanza obbiettiva*" - e in mente, il loro rispettivo interesse - tra la giovane Lisabetta e il frate Zaccheria. La madre non è affettuosa né attenta, e lo si vede quando la figlia

---

<sup>125</sup> Matteo, 2 13-8.

le vuole raccontare il sogno (§ 17). Rispetto a questo suo comportamento, vengono evidenziati la bontà e la clemenza divina nei confronti delle giovani, caste e che hanno un animo generoso. Significa l'aiuto e la protezione di Dio nel scansare la volontà e la determinazione familiari <sup>126</sup> per cui la donna era *“il veicolo di questo passaggio della proprietà della vecchia alla nuova unità familiare”*<sup>127</sup>.

Tuttavia si vede un capovolgimento del destino tale era concepito dalle famiglie, che per diversi motivi (sbarazzarsene o allearsi con una famiglia influente), volevano a tutti i costi maritare le figlie.

---

<sup>126</sup> Claudia OPITZ, op. cit., p.285.

<sup>127</sup> M. L. KING, op. cit., p.281.

## 2. 3. - All'origine della disgrazia maschile

### 2.3 - 1 – castrazione simbolica

L'illustrazione emblematica di tale asserzione è la *Favola* di Machiavelli, in cui un diavolo Belfegor, prendendo nome Roderigo è mandato sulla terra, uno sperimento che consiste nel verificare il moto secondo il quale le donne farebbero una vita infernale ai mariti. Per ciò dovrà sposarsi anche lui e dopo dieci anni fare un resoconto ai suoi pari infernali.

Quindi, in questa novella la donna esiste solo perché uno ha voluto sposarsi. Da questo punto di vista, la novella tiene anche della favola ed è appunto il titolo, per il suo lato irrealistico, in forma di allegoria. Al contrario della realtà storica, che teneva le donne a buona distanza poiché erano sospette di stregoneria e per ciò, votate al rogo e all'inferno per la loro nocività verso gli uomini.

Il racconto machiavelliano allude alla famiglia fiorentina dei Donati, di grande nobiltà ma anche detti “*malefami*” per le loro turpitudini e spregiudicatezze e la loro arroganza. Nella *Favola*, Onesta Donati, sebbene appartenga ad una famiglia nobile decaduta, ignara della vera identità di Roderigo, manifesta assai rapidamente le sue alte esigenze mondane. Viene così sottolineato il grande interesse manifestato per l'apparenza, nell'ambito aristocratico, la cui sontuosità era un indizio ovvio, non solo di ricchezza, ma interpretato da tutti come un segno di potere e d'influenza nelle sfere economiche e politiche.

In merito di “*Onesta Donati*”, è stato notato quanto l'onomastica era antiteca della personalità del personaggio<sup>128</sup>, che è assolutamente indifferente anzi ritrosa alle manifestazioni amorose del marito e alla sua generosità per lei e per i suoi. In effetti, fedele al dovere di assistenza e solidarietà intra-familiare, Roderigo porge assistenza finanziaria ai tre fratelli che, più o meno ugualmente incapaci di riuscire in affari, gli faranno perdere i soldi. Appare qui un inverosimile paradosso nel fatto che la famiglia nobile di alto

---

<sup>128</sup> Niccolò MACHIAVELLI, *Favola*, in Filippo GRAZZINI, *Machiavelli narratore*, Bari, Laterza, 1990, cap. II, p. 40.

lignaggio, per essere decaduta, e mossa dal calcolo <sup>129</sup>, ha bisogno di uno di chi “ *non si potessino rinvenire le sue condizioni*” <sup>130</sup>.

Dal punto di vista psicologico Onesta si comporta come una donna fallica che intende padroneggiare il marito, verso il quale non manifesta nessun solidarietà, nessun riguardo, comportandosi come fosse uno suo domestico trattandolo con malvagità. Mentre Roderigo si fa molto consigliere “*volendo stare in pace con lei, aiutare al suocero maritare l’altre tre figliuole [...] volendo avere bene con quella*” <sup>131</sup>, *si disgrega mentalmente e finanziariamente per “le insopportabili spese, la insolente natura di lei”* <sup>132</sup>.

Man mano appare un ritratto contro-speculare del marito nei confronti della moglie fallica, fino all’inversione dei ruoli, compresi i ruoli sessuali, in cui l’uomo viene spodestato dalla propria virilità. Diverse illustrazioni di questo aspetto si verificano nella novella I 6, delle *Cene*, § 11 dove sentiamo Mea che per avere il papero, “*se lo cacciò sotto*” [il prete], dopo si ché, il prete rivendicherà il suo ruolo fallico dicendole :

- *No no, voi no ll’avete guadagnato ancora [il papero] ; perciò che quello che io doveva aver da voi, avete voi avuto da me; poiché stando di sopra, sète stato voi l’uomo, e io la donna, trovandomi di sotto, ed ‘essere stato cavalcato’* <sup>133</sup>.

L’inversione dei ruoli può giungere fino alla confusione dei generi, come nella novella firenzuoliana I 2, in cui per introdursi nella casa della giovane Lavinia sposata con il vecchio Cecantonio, e di cui si è innamorato, il giovane Fulvio andrà fino a travestirsi da domestica diventando Fulvia. All’ignoto del sotterfugio, Lavinia l’attirerà nel suo letto, scoprendo così di non essere restia all’omosessualità. Questa confusione dei generi che metaforicamente sfocia sulla transessualità per il giovane (Fulvio/Lucia), e la

---

<sup>129</sup> Ivi, cap II, p. 38,

<sup>130</sup> Ivi, p. 148, 3v.

<sup>131</sup> Ivi p. 149, § 5r.

<sup>132</sup> Ivi p. 149, § 5v.

<sup>133</sup> Expression que l’on retrouvera dans les métaphores empruntées au champ lexical animalier, utilisées pour parler de l’acte sexuel.

bisessualità per Lavinia, si deve anche capire per l'ambiente carnevalesco in cui Firenzuola situa le novelle. Per altro, tali scene illustrerebbero la contorta identità e predilezione psico-sessuale del Lasca, che è diventato oggetto di discussioni. Tra i seguaci dell'interpretazione di queste scene nel senso di un fantasma della madre castratrice che sarebbe del Lasca <sup>134</sup>, mentre altri confutano queste "conturbanti rimozioni della figura virile". È vero che il Lasca ebbe a soffrire della repressione politica esercitata da Cosimo I, e nelle novelle s'identificherebbe al beffato, vittima della crudeltà del beffatore che raffigurerebbe una parodia dell'oppressore<sup>135</sup>.

La fuga di Roderigo, messi da parte gli altri pretesti favolosi (è incalzato dai creditori, deve comunque tornare in Inferno) è una fuga per salvarsi, sfuggire all'aggressione che incarna Onesta e alla castrazione simbolica. Quest'aggressione qualche volta si traduce con una mera evirazione.

### 2.3 - 2. castrazione fisica

La troviamo in alcune novelle associate a vere torture insostenibili, inflitta all'amante reale o putativo. È inflitta anche quando la vittima non è libidinoso, ma per pura vendetta come nell'esempio della novella del giovane nobile che si vendica di un suo ex pedagogo <sup>136</sup>.

Negli altri casi narrati : come l'abbiamo già visto nella novella di Firenzuola I ,4 - con Tonia, il prete verrà castigato dal marito, essendo attaccato ad un forziere dai testicoli, di cui non potrà distaccarsi senza fare altro che auto-castrarsi. Mentre nelle altre due novelle successive nella raccolta grazzianiana, la trama generale si assomiglia molto.

In quest'ultime, l'evirazione viene inflitta ad un uomo (prete o pedagogo) che pretende di avvicinare una giovane nobildonna per sedurla. Il progetto è, una prima volta, contrastato dalla domestica che cortocircuita la

---

<sup>134</sup> Michel PLAISANCE, op. cit., p. 14.

<sup>135</sup> Ivi, p. 16.

<sup>136</sup> *Le Cene*, I, 2, p. 27.

lettera destinata a Fiammetta, il che scatenerà l'ira dei fratelli <sup>137</sup>. Nella novella II 8, sarà la fanciulla a lamentarsi presso i fratelli dell'insistenza del prete. I due "pretendenti" hanno in comune di non essere nobili, forse un aspetto peggiorante per avviarsi in tale avventura.

Colpisce soprattutto l'empietà e l'accanimento della vendetta, presentata come una beffa, ma che in realtà raffigura vere scene di torture, commesse in parecchi, ovviamente senza che nessuno ne subisca nessun rimprovero <sup>138</sup>. Sono il riflesso di un periodo di grande ferocia, di convenzioni sociali in cui la famiglia e "la casa" nel senso del casato, sono il dominio riservato all'uomo insieme che si vuole insieme protettore, difensore della donna ma che così facendo, esercita un controllo ferreo così come la fa l'intera società. In certe novelle la folla che fa da coro come in una tragedia, dice la sua davanti agli avvenimenti occorsi, giudica, condanna, bandisce, come visto nella novella con Mea. In queste condizioni, messe da parte le questioni di moralità che sono un soggetto di per sé, non riesce e forse non vuole avere la propria individualità e la libera capacità di iniziativa. Anzi, vediamo con l'esempio "*della fanciulla che era bella e fresca*" <sup>139</sup> che preferisce chiedere ai fratelli di intervenire presso il prete, "*che era stato prima pedagogo, poi birro e poi frate, il più tristo e il maggior ipocrito che fusse mai*" <sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> Ivi, p. II 7

<sup>138</sup> Ivi, I 7, p. 287, § 52.; I 8 p. 299, § 40.

<sup>139</sup> *Le Cene* II 8, p. 289, § 5.

<sup>140</sup> Ivi, p. 289, § 5.

## CONCLUSIONE

Il ritratto della donna che si può delineare dalle novelle, messo a confronto con la realtà storica, fa emergere un'immagine ambigua della donna. Volitiva, astuta e intelligente, sotto certi aspetti, sembra invece auto-centrata e rinchiusa in preoccupazioni superficiali ed effimere. In un periodo storico difficoltoso, che cercava di consolidare le istituzioni politiche fin ora fragili, non si presentava ancora l'opportunità di rovesciare le convenzioni che facevano da fondamenti per la società e la famiglia. Anzi, più che mai, nei momenti di incertezza, si ha bisogno di verificare che i rapporti di potere sono stabili, e in questo il Rinascimento fu per la donna, piuttosto un momento di regressione.

Sappiamo che il perno delle alleanze matrimoniali era di assicurare il succedersi generazionale, in cui la donna veniva considerata più come un mezzo, che come un elemento essenziale della famiglia.

Quindi, riassumendo si potrebbe dire che la donna se aveva una funzione, eventualmente un ruolo, non aveva uno statuto che le avrebbe permesso di parlare e di essere credibile.

Forse per questo, viene cancellato il ruolo materno dalle novelle, perché nonostante fosse considerato un onore l'essere incinta, soprattutto nelle famiglie aristocratiche che in quest'occasione festeggiava la madre - era comunque concepito all'epoca come una funzione procreatrice e non una fonte di gioia <sup>141</sup>. Di più, veniva negato alla madre, almeno dal punto di vista giuridico, qualsiasi diritto nei confronti dei figli, che doveva qualche volta abbandonare quando si risposava. Quanto a vivere da sola quando si giungeva alla vedovanza, tra la teoria e la realtà effettiva vi era qualche volta un divario <sup>142</sup>.

Il fine delle novelle, era come abbiamo detto, il divertimento *piacevole* che riuniva l'uditorio e unificava il gruppo attorno ad un tema per un momento di convivenza e di scambio. Ne testimoniano i commenti che fanno i narratori alla fine delle novelle grazziane, dando la loro opinione su tale o talaltro comportamento della protagonista. Testimoniano anche dell'interesse che gli scrittori provavano per il genere femminile in sé.

---

<sup>141</sup> Margaret KING, "La donna del Rinascimento" in Eugenio GARIN (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Bari, Laterza, GLF, 2008

<sup>142</sup> Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom, Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, 1990, cap. XII, p. 252.



Abbiamo notato il poco “*spessore*” della personalità dei narratori e delle narratrici, come abbiamo notato l’immagine stereotipata delle protagoniste. Non sono, ad eccezione delle differenze di linguaggio e di modo de fare - che si percepiscono tra i pochi elementi datoci ad intravedere delle loro occupazioni – delle personalità ben distinguibili.

Hanno soprattutto in comune, la volontà di non impegnarsi nelle faccende domestiche, a cui erano votate da la loro funzione in senso alla famiglia, come lo volevano le regole stabilite convenzionalmente. Consumano la loro energia e il loro tempo a godersi la vita, in uno spazio ristretto, che si riassume alla casa, e non cercano di allargarlo, o di usufruire l’ozio.

Le novelle grazzianiani invece, evolvono su un tutt’altro registro, più conturbato, in cui la *beffa* nasconde la ferocia sadica. I tratti grotteschi sono marcati, teatralizzati, l’umorismo affiora. I ritratti delineati dai personaggi femminili di Grazzini sono contrastati, tra donne dominatrici <sup>143</sup> e donne quasi “trasparenti” <sup>144</sup> fino a non avere nome. I fratelli, con l’aiuto degli amici, si mossono per difendere l’onore della famiglia che dipende della condotta della sorella. È quindi, insieme protetta e proprietà della famiglia. Più ambigua è Pippa (I 5) che, da sottomessa diventa dominatrice, e prova di sottomettere il marito nel denunciarlo.

Il ritratto fatto da Machiavelli nella *Favola* con Onesta Donati è tra i più clamorosi. Preoccupata dall’apparenza come segno esteriore di ricchezza è tuttavia sprovvista di femminilità e rappresenta simbolicamente l’incubo degli uomini trasformando la loro vita in inferno.

Insomma, risulta dai ritratti delineati, una donna che ha un ruolo (un bene appartenente alla famiglia da preservare dalla degradazione, un oggetto sessuale), non ha uno statuto.

---

<sup>143</sup> *Le Cene*, op. cit. : Mea I 6; Fiammetta I 10; La Mante II 2

<sup>144</sup> *Le Cene*, op. cit. : la moglie di Gabriele II 1; la moglie di Currado II 5; Fiammetta II 7; la fanciulla II 8; mona Mea II 10.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI

- Giovanni BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, ET Classici, Torino, Einaudi, 1992.
- Agnolo FIRENZUOLA, *Le Novelle*, a cura di Eugenio RAGNI, in *I Novellieri Italiani*, Enrico Malato (dir.), Roma, Salerno Editrice, 1971, vol. 25.
- Antonfrancesco GRAZZINI (Il Lasca), *Le Cene*, a cura di Riccardo BRUSCAGLI, in *I Novellieri Italiani*, Enrico Malato (dir.), Roma, Salerno Editrice, 1976, vol. 27.
- Niccolò MACHIAVELLI, *Favola*, in Filippo GRAZZINI, *Machiavelli narratore*, Bari, Laterza, 1990.
- Serge STOLF, *Boccace, Décaméron, neuf nouvelles d'amour*, Folio Bilingue, Paris, Editions Gallimard, 2005.

### LETTURE CRITICHE

- Romeo DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1987.
- Maria Consiglia DE MATTEIS, *Idee sulla donna nel Medioevo: fonti e aspetti giuridici, antropologici, religiosi, sociali e letterari della condizione femminile*, Bologna, Patròn, 1981.
- Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en Occident, Le Moyen-Age*, Paris, Plon, 1991, vol. 2.
- David HERLIY, Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, 1990.
- Christiane KLAPISCH-ZUBER, *La maison et le nom, Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, 1990.
- Maria Ludovica LENZI, *Donne e Madonne, L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, Torino, Loescher, 1982.
- David HERLIY, Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Toscans et leurs familles*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, PARIS, 1990.
- Maria Ludovica LENZI, *Donne e Madonne, L'educazione femminile nel primo Rinascimento italiano*, TORINO, Loescher, 1982.

## ARTICOLI

- Claudia OPITZ, "Contraintes et liberté (1250-1500)", in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 9, pp. 277-335.
- Margaret KING, "La donna del Rinascimento" in Eugenio GARIN (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Bari, Laterza, GLF, 2008.
- Carla CASAGRANDE, "La femme gardée" in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 3, pp. 83-116.
- José GUIDI, M. F. PIEJUS, A-C. FIORATO, *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*, Ed. Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, Université Sorbonne, Paris, 1987.
- Chiara FRUGONI, "La femme imaginée", in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 11, pp. 357-437.
- Silvana VECCHIO, "La bonne épouse" in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoires des femmes*, Paris, Plon, 1991, vol. 2 : *Le Moyen-Âge*, Christiane Klapisch-Zuber (dir.), Paris, Plon, 1991, chap. 4, pp. 117-145.
- Michel PLAISANCE, "Structure de la *beffa* dans les CENE d'Antonfrancesco Grazzini", in *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, Centre Interuniversitaires de Recherche sur la Renaissance italienne, Paris, CIRRI, n° 1, Sorbonne nouvelle, 1972.
- Cécile TERREAUX-SCOTTO, "Lecture de la Favola de Machiavel", in *Cahiers pédagogiques du département d'italien, Spécial concours 2013*, Université Stendhal-Grenoble 3, Grenoble, Ellug, 2013.

Mémoire M1 – Marguerite CHAMPSAUR  
 LO STATUTO DELA DONNA  
 nelle novelle fiorentine del Rinascimento  
 Tra realismo e realtà storica

MOTS-CLEFS

Adulterio	Grazzini
Amante	Libera
Autonomia	Madre
Castrazione	Marito
Convenzioni sociali	Nobildonna
Cornice	Novella
Domestica	Popolana
Domestiche	Ritratto
Donna	Ruolo
Dote	Matrimonio
Eredità	Spazio di libertà
Firenzuola	Statuto
Fortuna	Vedova

Adultère	Grazzini
Amant	Libre
Autonomie	Mère
Castration	Mari
Conventions sociales	<i>Nobildonna</i>
Récit-cadre	Nouvelle
Domestique	<i>Popolana</i>
Domestiques	Portrait
Femme	Rôle
Dot	Mariage
Héritage	Espace de liberté
Firenzuola	Statut
Fortune	Veuve

## RESUME DU MEMOIRE

“Lo Statuto della donna delle novelle fiorentine del Rinascimento.

Tra realismo e realtà storica.”

Il genere della novella si esaurisce nel XVI secolo quando gli scrittori – tali Firenzuola e Grazzini, mettendosi sulla scia di Boccaccio (soprattutto il secondo), provano tuttavia nelle loro rispettive raccolte, di emanciparsene. Della donna, spesso protagonista dei racconti, vi è data un’immagine contrastante rispetto alla realtà storica. Emerge invece, un ritratto della donna - nei suoi rispettivi ruoli (moglie, madre, amante,...), molto ambiguo e insieme sovversivo. A dispetto di scrupoli, cerca di appropriarsi - in un’organizzazione sociale maschilista che la vuole contenere a tutti i costi - uno spazio di libertà e la propria autonomia.

Le genre de la nouvelle s’épuise au XVIème siècle lorsque les écrivains – comme Firenzuola et Grazzini (surtout le deuxième) - tout en suivant le modèle de Boccace dans leurs recueils respectifs, essaient cependant de s’en émanciper. L’image de la femme (souvent protagoniste des récits) qui y est dépeinte, est en contraste avec la réalité historique. Emerge au contraire, un portrait de la femme – dans ses rôles respectifs (femme, mère, amante, ...) à la fois ambigu et subversif. Sans s’encombrer de scrupules, elle cherche à s’approprier – dans une organisation sociale qui veut à tout prix la contenir – un espace de liberté et d’autonomie.

**DECLARATION**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : CHAMPSAUR ..... PRENOM : Marguerite .....

DATE : 26 juin 2013 ..... SIGNATURE : 