

SANDRA CARAPEZZA

ARCHETIPI MITICI NELLA RAPPRESENTAZIONE DELLE MADRI
IN ALCUNE NOVELLE CINQUECENTESCHE

Nel *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* Giraldi osserva che la rappresentazione di padri o madri che uccidono volontariamente i figlioli non si conviene alla scena perché simili casi risultano incredibili¹. Nell'affermazione generale si iscrive il caso specifico di Medea, più volte riecheggiato nello stesso testo in varie fasi della trattazione, sulla scorta oraziana². Proprio la *Medea* di Ovidio, dispersa, avrebbe potuto offrire forse il modello perfetto della tragedia: eppure, nonostante sia possibile in linea teorica che anche la storia di Medea trovi una declinazione tale da equilibrare compassione e terrore, così da sortire l'effetto morale sul pubblico³, quanto a sé Giraldi sembra propenso a evitare il

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi umanistici, 2002, p. 241. La considerazione deriva da HOR. *Ar.* 188, in cui è citato anche il caso di Medea. Sul *Discorso*, S. VILLARI, *Premessa e Nota al testo*, ivi, pp. V-CLXV.

² La tragedia di Medea sollecita la riflessione sulla morte in scena, cruciale nel pensiero giraldiano. Cfr. D. COLOMBO, *La postilla sulla morte in scena nei «Discorsi» di Giraldi Cinzio*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. MILANINI, S. MORGANA, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 137-47.

³ Tra gli studi sul teatro giraldiano mi limito a citarne alcuni più direttamente pertinenti al discorso qui condotto, rinviando per questo come

modello della madre assassina, tanto nel teatro quanto nella novellistica⁴. Negli *Ecatommiti* alcune novelle hanno tutti i presupposti per convergere nella orrorosa ripetizione del gesto di Medea, eppure questa violenza non si compie mai. Anzi: sembra persino volutamente posta in risalto la sua impossibilità. Già I 1, ovvero la novella che inaugura le dieci decche della raccolta, è proposta come esempio dell'amore che deve legare genitori e figli, dimostrato per contrasto dal caso di una figlia disobbediente che rischia di essere una madre scellerata. La sua scelleratezza però si arresta prima di condurla all'uccisione del figlio, surrogata dall'abbandono, che pure le costa dolore⁵. Filagnia, in II 10, pronuncia esplicitamente il proprio rifiuto di farsi assassina, rivolgendosi al bambino:

per altre opere di Giraldi a I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraladiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (con aggiornamenti sulla pagina web della rivista «Studi giraladiani. Letteratura e teatro»); C. LUCAS, *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984; M. PIERI, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 129-42; W. MORETTI, *Dall'«Orbecche» al «Discorso» sull'uomo di corte*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI, M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 29-39; I. ROMERA PINTOR, *Mots convertis en gestes: Le théâtre de Giambattista Giraldi Cinbio*, «Chroniques italiennes Web», XXXIII, 2 (2017), pp. 116-30.

⁴ Nel primo atto dell'*Orbecche* l'ombra di Selina profetizza il crudele destino della figlia, ma benché la colpa della madre possa essere all'origine della morte di Orbecche, non da lei è compiuto il delitto. Andrà aggiunto inoltre che il motivo di Medea si abbina più propriamente all'assassinio dei figli bambini. Dunque, per quanto la tragedia poggia su una irrisolta relazione materna, non vi si riconosce una memoria del mito di Medea. Orbecche, figlia del re persiano Sulmone, sposa Oronte contro la volontà del padre (GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, a cura di R. CREMANTE, in *Teatro del Cinquecento. I. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261- 448).

⁵ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 246-48.

Vorrei, carissimo figliuolo, che mi sofferisse il core di darti quel fine ch'ora son presta di dare a me infelice, che insieme con esso meco ti leverei della miseria nella quale mi ti veggio lasciare, rimanendoti vivo. Ma non volendo che l'altrui poca fede mi faccia divenir micidiale del mio proprio figliuolo, ti lascerò in arbitrio della fortuna, la quale ti desidero più felice che non l'ha avuta la tua infelice madre⁶.

La memoria del mito tragico di Medea sembra evidente in questa battuta, così come la volontà di contrapporvisi. Coerentemente con le affermazioni del *Discorso*, la novella IX 3 può proporre un caso di assassinio materno, perché non si tratta di azione volontaria, bensì di uno sfortunato errore originato dalla madre nel somministrare la medicina all'amatissimo figlio⁷. A rendere inverosimili i casi come quello di Medea (di madri che uccidono i loro bambini) è la volontarietà. Su questo punto non a caso si soffermano anche i commenti cinquecenteschi alla *Poetica*. Il caso più significativo, per consonanza con l'interpretazione giraladiana della questione, è quello di Vincenzo Maggi⁸. Medea ricorre come esempio di personaggio che compie il male con consapevolezza, a differenza dell'Edipo sofocleo, che apprende la parentela solo dopo aver commesso il patricidio. Aristotele pone questo esem-

⁶ *Ecatommiti*, p. 515.

⁷ Questa è la rubrica della novella (*Ecatommiti*, p. 1569): «Una gentildonna salernitana ha un suo figliuolo, del quale ella è amorevolissima. Egli inferma. La madre, credendo di dargli medicina, l'avelema e, vinta dal dolore, si vuole uccidere. Le è ciò vietato, esce la donna di sé e finalmente, forsennata, se ne more». La perdita della ragione avviene a causa dell'accidentale uccisione del figlio, al contrario di quanto capita a Medea, che invece uccide i figli perché la passione ha la meglio in lei sulla ragione.

⁸ VINCENTII MADII BRIXIANI et BARTHOLOMAEI LOMBARDI VERONENSIS *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, Venezia, Valgrisi, 1550, pp. 165-66.

pio («nec vero temere», commenta Robortello⁹) dopo aver indicato il principio che in latino suona così: «receptas fabulas mutare non licet»¹⁰, dimostrato da due vicende (di Clitennestra e di Erifile) che rinviano al motivo inverso rispetto a quello di Medea: madri uccise da figli. C'è però un margine, che Vincenzo Maggi individua opportunamente, per intervenire anche sulle *fabulae receptae*: il poeta deve usarle bene («recte uti»). Spiega Maggi: «recte autem utemur [*scil.* exitu], si eum ita aptabimus, ut misericordia nostro potius arbitrato, quam priorum more suscitetur. Maior autem misericordia excitabitur, si scelus ob ignorantiam, potius quam ex proposito patretur»¹¹. Il problema, come si intende, è ancora quello della volontarietà del male e non a caso l'esempio è di nuovo quello di Medea: «Vult igitur Philosophus exitum servari, veluti Medeam filios trucidare. Sed nos ea fabula recte utemur, si necis modum immutemus, ac faciamus ut per ignorantiam patretur:

⁹ FRANCISCI ROBORELLI utinensis *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Firenze, Torrentino, 1548, p. 158 (“non a caso”. Qui e di seguito, traduzione mia). Su quest’opera, R. RICCO, S. VILLARI, *Francesco Robortello “In librum Aristotelis De arte poetica explicationes”*, «Studi giraladiani. Letteratura e teatro», II (2016), pp. 153-74.

¹⁰ “Non si possono modificare le storie tràdite”.

¹¹ “Lo useremo bene [il finale della tragedia], se lo adatteremo in modo che la pietà sia suscitata secondo la nostra credenza, piuttosto che secondo il costume degli antichi. Infatti suscita maggiore pietà il delitto commesso per ignoranza di quello commesso di proposito”. Sull’interpretazione del «recte uti» Robortello diverge da Maggi. Le *fabulae receptae* (“storie tràdite”), nella sua lettura, vanno conservate conformi alla prima versione, anche se questa non fosse quella vera (p. 159). Lo dimostra anch’egli con il confronto tra la *Medea* di Euripide e quella di Carcino. In questo modo, comunque, finisce per confermare l’impressione che l’uccisione dei figli rimanga un tema inaccettabile: benché si debba seguire la *fabula* di Euripide, è la versione di Carcino (che non prevede il compimento del delitto) quella corrispondente al vero, perché ricavata dalle storie.

sic enim et metus et misericordia suscitabitur»¹². Carcino, del resto, secondo Aristotele avrebbe sostituito all'assassinio l'allontanamento dei figli¹³, annota sempre Maggi.

La novella di Giraldi, alla luce di queste riflessioni teoriche, si configura dunque quasi come esercizio letterario, poiché propone la sola declinazione possibile dell'assassinio da parte della madre, cioè quella preterintenzionale.

Meno vincolata alle regole della poetica rispetto al teatro tragico, la novella avrebbe potuto permettere di sviluppare l'orroroso nel motivo della madre assassina – come capita effettivamente almeno in due importanti raccolte del XVI secolo, quella di Bandello e quella di Grazzini – tanto più che la modalità narrativa risulta meno immediata e quindi quasi smorzata rispetto a quella della rappresentazione, secondo lo stesso Giraldi. Vero è che anche in difetto di una precettistica di diretta derivazione aristotelica, Francesco Bonciani, il solo a dedicare un trattato specificamente alla composizione delle novelle, come esempio di crudeltà inappropriata cita l'atto della donna che fa strazio del feto per vendicarsi dell'amante che l'ha abbandonata (riferendosi a Bandello, III 52)¹⁴. Rima-

¹² “Il Filosofo vuole che l'epilogo sia conservato, per esempio che Medea uccida i figli. Ma noi useremo bene quella storia se cambieremo la modalità del delitto e faremo in modo che sia commesso per ignoranza: così infatti scaturiranno il timore e la pietà”. Viene poi citato Carcino il Giovane, poeta tragico vissuto tra V e IV secolo a.C., a cui è attribuita una *Medea*.

¹³ Cfr. Aristotele, *Rhet.* II (B) 23, 1400b 9-16.

¹⁴ Il passo è presente soltanto nel ms. Riccardiano 2435, che potrebbe essere anteriore alla versione vulgata della *Lezione* (1574) tradita dal ms. Magliabechiano IX 125: FRANCESCO BONCIANI, *Lezione intorno a comporre delle novelle*, in B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, Bari, Laterza, 1972, p. 167. Sulla *Lezione*: M. JOSÉ VEGA, *Teoría de la «novella» y neoaristotelismo quiniéntista*, «Anuario de Estudios Filológicos», XV (1992), pp. 361-73; A. MANGANARO, *Il «credibile meraviglioso» tra poetiche e novellistica*, in ID., *Tra «imitatio» e «mimesis». Novelle e poetiche del Cinquecento*,

ne un dato significativo: quale caso iperbolico di orrore da respingere anche dal testo novellistico Bonciani sceglie quello di una parossistica Medea, che anzi anticipa persino il compimento della maternità (e infatti «donna» è il sostantivo usato nel testo, non ‘madre’):

come desterà in noi letizia quella buona donna che da un suo amante abbandonata, perché ella volentieri ad ognuno del suo corpo compiace, di lui ingravidata trovò modo anche con pericolo della propria vita di disgravare contro al corso della natura, e di quella creatura non ben formata mille strazii fece, quasi del suo amante si vendicasse?¹⁵

Il quadro delineato da Giraldi, in cui l’uccisione volontaria dei figli è annoverata senza esitazione tra gli eventi inverosimili e perciò inefficaci sul piano morale, non riflette quello che capita nella novellistica dei decenni centrali del secolo. Che tra le storie enormi e disoneste di Matteo Bandello figurino personaggi come Pandora, della suddetta III 52, o la donna che impiccandosi fa morire anche il figlioletto nella culla (II 24) non stupisce¹⁶. Meno evidente potrebbe essere invece il caso delle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, perché la raccolta è notoriamente riservata alle beffe¹⁷. L’infanticidio a opera del-

Soveria Mannelli, Rubettino, 2014, pp. 79-104; R. BRAGANTINI, *Apologie del vero. Poetiche novellistiche da Boccaccio al Cinquecento*, «Italianistica», XLVI, 2 (2017), pp. 29-42.

¹⁵ BONCIANI, *Lezione*, p. 167. È probabilmente un’allusione alla novella III 52: «Pandora, prima che si mariti e dopo, compiace a molti del suo corpo, e per gelosia d’un suo amante che ha preso moglie ammazza il proprio figliuolo».

¹⁶ Cfr. E. MENETTI, *Enormi e disoneste. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005; e EAD., *Morfologia del narrare tragico nelle «Novelle» di Matteo Bandello*, «Matteo Bandello», 2 (2007), pp. 71-90.

¹⁷ Sulla beffa e, in generale, sulle *Cene*, G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Struttura e tecnica delle novelle del Grazzini* (1961), in ID., *La letteratura instabile*,

la madre appare come atto fin troppo scellerato persino per il gusto sadico che informa la narrazione grazziniiana. Medea (non a caso tragedia assoluta per Steiner)¹⁸ inevitabilmente non può vestire gli abiti del comico.

Treviso, Santi Quaranta, 2006, pp. 241-59; M. PLAISANCE, *La structure de la «beffa» dans le «Cene»* (1972), in ID., *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Ecrire dans la Florence des Médicis*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 135-89 (ma il tema ricorre anche in altri capitoli del volume); C. SPALANCA, *A.F. Grazzini e la cultura del suo tempo*, Palermo, Manfredi, 1981; M. COTTINO-JONES, *L'invenzione e il modo» de le «Cene» del Lasca*, in EAD., *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 81-123; A. MAURIELLO, *Tempo, spazio e colori nelle «Cene» del Lasca*, «Studi rinascimentali», II (2004), pp. 49-57; F. DUBARD DE GAILLARBOIS, *De la «beffa» comme l'un des beaux arts ou l'inquiétante esthétique de Lasca*, «LaRivista», 0 (2013), pp. 109-23; F. PALMA, *La manipolazione della brevitatis novellistica nelle «Cene» del Lasca*, in *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. PRADEL e C. TIRINANZI DE MEDICI, Trento, Università degli Studi, 2018, pp. 243-67; A. AMADURI, *Anton Francesco Grazzini e le ombre del Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2023; L. SPALANCA, *The sleep of reason breeds monsters: Antonfrancesco Grazzini and the vertigo of the irrational*, «Forum Italicum», LVIII, 2 (2024), pp. 154-72. Nella prospettiva di questo studio, essenziale è il contributo di R. BRUSCAGLI, *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giralddi*, «Studi giraldiani», 6 (2020), pp. 7-32. Rinvio anche a F. PIGNATTI, *Grazzini, Antonfrancesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2002, pp. 33-40.

¹⁸ G. STEINER, *La tragedia assoluta*, in ID., *Nessuna passione spenta*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 72-85: 73. Nella *Eroide* il delitto è presagito da Medea come qualcosa di troppo grande che sta per accadere («maius», *Ov. Her.* XII 212): anche Ovidio sceglie l'omissione per dare conto dell'inenarrabile.

Nel *corpus* delle ventuno novelle delle *Cene*¹⁹ due hanno un finale propriamente definibile infelice: I 5 e II 5. In entrambe l'esito tragico è avviato da una figura materna che devia dal ruolo convenzionalmente canonico. Il grado di colpevolezza è molto diverso, ma vale la pena di osservare che all'origine delle isolate esperienze di novella tragica di Grazzini c'è il paradigma comune del fallimento materno²⁰; dal punto di vista più schiettamente letterario, l'osservazione si traduce nel rilievo di due archetipi culturali del genere tragico: quello di Medea e quello di Fedra.

Con la prima delle due novelle Grazzini ricorre a una *fabula* tragica declinandola in un contesto borghese. Eccone la rubrica:

Guglielmo Grimaldi una notte, ferito, corre in casa Fazio orrafo, e quivi si muore: al quale Fazio maliziosamente ruba una grossa somma di ducati, e, sotterratolo segretamente, finge, perch'egli era anche alchimista, d'aver fatto ariente, e vassene con esso in Francia; e fatto sembante d'averlo venduto, in Pisa ricchissimo torna. Poi per gelosia della moglie accusato, perde la vita, ed ella doppo ammazza i figliuoli e se stessa (*Le Cene*, p. 58).

L'ascesa economica è un asse portante della vicenda: l'ironia sui pregressi fallimenti del protagonista, le incomben-

¹⁹ L'edizione di riferimento, ANTONFRANCESCO GRAZZINI (IL LASCIA), *Le Cene*, a cura di R. BRUSCAGLI, Roma, Salerno Editrice, 1976, include nella raccolta le prime due cene e la novella decima della terza. Oltre alle novelle incluse nelle *Cene*, disponiamo di tre novelle riportate dal ms. Magliabechiano VI 116, datate 1539, sulle quali si veda anche B. FERRARO, «*Il Frate*» di Antonfrancesco Grazzini e la novella di Bartolomeo degli Avveduti, «*Letteratura italiana antica*», VIII (2007), pp. 459-64.

²⁰ Sulla madre castratrice insiste PLAISANCE, *La structure de la beffa*, p. 146 (ma è una cifra ricorrente nella sua lettura della produzione grazziniiana).

ze richieste dall'impresa commerciale, lettere di cambio e acquisti immobiliari rendono decisamente concreto e urbano il perimetro abitato dai personaggi e ricordano senza possibilità di errore la distanza dalle corti dei re, lo spazio della tragedia per eccellenza, saldamente al riparo da simili affanni di urbana e ordinaria economia.

Se le considerazioni di Giraldi a proposito dei generi teatrali valessero anche per etichettare i filoni della novellistica, allora l'afferenza al tragico dovrebbe essere imputata più che all'epilogo al livello sociale dei personaggi²¹. La novella 15 delle *Cene*, sotto questa prospettiva, non rispetta il precetto, dato che, non solo i protagonisti sono un orafo e sua moglie, ma l'ambientazione cittadina e domestica ha un rilievo tale che non può essere considerata un accessorio trascurabile. Se Grazzini ha in mente il mito di Medea, come non si può escludere²², è evidente che sceglie di trasferire l'eroina in una

²¹ Va osservato comunque che in ambito novellistico per Giraldi non valgono gli stessi vincoli del genere tragico: cfr. S. VILLARI, *Il rovesciamento del comico in tragedia. Silvia e Silla («Ecatommiti» 1 10) e altri spunti esemplari*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 295-319. Anche a proposito del teatro, inoltre, il pensiero giraldiano evolve: cfr. EAD., *Dallo scrittoio al teatro. Considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italique», XVIII (2015), pp. 15-34. Sulla tragedia a lieto fine, rinvio a E. ZANIN, *Pourquoi la tragédie finit mal? Analyse des dénouements dans quelques tragédies de la première modernité*, «Cahiers d'études italiennes», XIX (2014), pp. 45-59.

²² Non è mia intenzione ipotizzare una derivazione diretta dalla *Medea* euripidea. Tra gli altri autori che hanno reso celebre l'eroina ci sono i latini Seneca e Ovidio (*Her.* XII); merita menzione almeno la presenza di Medea nel *De mulieribus claris* di Boccaccio. Sulla continuità del mito, mi limito a rinviare alle quattro varianti (Euripide, Seneca, Grillparzer, Alvaro) raccolte in *Medea*, a cura di M. G. CIANI, Venezia, Marsilio, 1999; e a pochi volumi essenziali che offrono un quadro sintetico sul personaggio e la sua fortuna: E. GRIFFITHS, *Medea*, London-New York, Routledge, 2006; E. ADRIANI, *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova, Eserdra, 2006; *Médée. Versions et interprétations d'un mythe*, éd. A. BERRA, B. CUNY-LE CALLET et C. GUÉRIN, «Cahiers du théâtre antique», XX (2016)

situazione altamente prosaica. Il precedente, in ambito novellistico, è almeno boccacciano e infatti il narratore della novella, Leandro, riecheggia da vicino *Dec.* IV 7, 4, quando osserva che il furore tragico alberga anche nelle case umili, non solo nei superbi palazzi dei re (*Le Cene*, p. 59). L'espressione «furore tragico» vale dunque a contrassegnare la novella come diretta emanazione del repertorio delle *fabulae* con esito drammatico. Anche quanto segue è altamente significativo: viene subito rivelato che un simile esito nasce «per cagione d'una femmina, ancora che ella non fusse né imperadrice né reina né principessa» (p. 59). Chi racconta, insomma, è consapevole che sta riformulando la storia antica della donna (e madre) malvagia, che per tradizione deve essere di sangue reale o addirittura divino²³.

[numero monografico]; M. BETTINI - G. PUCCI, *Il mito di Medea*, Torino, Einaudi, 2017. Di poco posteriore rispetto al contesto qui esaminato, M. FUSILLO, *Medea sulla scena barocca*, in *Teatri barocchi: tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. CARANDINI, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 125-48. Su Euripide nel Rinascimento: A. PERTUSI, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion», XXXIII, 2 (1963), pp. 391-426; A. PORRO, *Volgarizzamenti e volgarizzatori di drammi euripidei a Firenze nel Cinquecento*, «Aevum», LV, 3 (1981), pp. 481-508; P. COSENTINO, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003; G. MASI, *La riscoperta della tragedia greca nella Firenze rinascimentale*, in *Comico e tragico nella vita del Rinascimento*, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2016, pp. 125-45.

²³ Sui personaggi in Giraldi, C. LUCAS FIORATO, *Entre explosions sanguinaires et étouffement des forces vives. Le personnage tragique chez Giraldi Cinzio*, «Arzanà», XIV (2012), pp. 69-91; S. VILLARI, *Giraldi e la teoria del personaggio 'mezzano' tra teatro e novellistica*, «Critica Letteraria», XLI, 159-60 (2013), pp. 401-25. Sulle donne nella tragedia cinquecentesca P. COSENTINO, *Tragiche eroine. Virtù femminili tra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, «Italique», IX (2006), pp. 69-99; A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007; *Eroine tragiche nel Rinascimento*, a cura di S. CLERC e U. MOTTA, Bologna, I Libri

Grazzini anche nella sua produzione teatrale si tiene alla larga dalla tragedia, preferendo sempre la via del comico. Dei suoi testi Giraldis forse potrebbe dire, come dei berneschi, che «sol diletta a' salcicciai» (e infatti a Grazzini si deve persino un *Comento sopra il capitolo della salsiccia*, stampato postumo nel 1589²⁴). Questa novella cala il furore tragico entro pareti gretamente borghesi, ma i rilievi metaletterari disseminati nel testo legittimano il confronto con i grandi miti, pur in presenza di innegabili pulsioni anticlassicistiche.

Il contesto spazio-temporale è il primo evidente segnale di distanza dal mito nel complesso e da quello dell'eroina infanticida in particolare. Però va osservato che Grazzini desublima socialmente i personaggi e li avvicina nel tempo, ma salvaguarda una certa rimozione al passato, veicolata dall'avverbio «anticamente» (p. 59). Leandro – il narratore interno – la introduce così: «Leggesi nelle storie pisane come anticamente venne ad abitare in Pisa Guglielmo Grimaldi, confinato da Genova per le parti» (p. 59). La fonte per il personaggio è dunque scritta. Fino a questo punto i narratori e le narratrici (Ghiacinto, Amaranta, Florido, Galatea) hanno raccontato solo novelle ambientate a Firenze e hanno fatto appello a memorie orali o a conoscenze condivise. La novità nella formula introduttiva non può essere casuale: la novella tragica è ricondotta a un'origine scritta, sia pure valevole in senso stretto soltanto per l'anagrafica del personaggio e sia pure di rilevanza solo locale.

Anche in merito allo spazio la riflessione del narratore è esplicita: «quantunque egli non accadesse né in Grecia né in Roma» (p. 59). All'infrazione della norma del rango sociale si

di Emil, 2019 (in particolare i saggi di V. GALLO, S. VILLARI e I. ROMERA PINTOR).

²⁴ *Ludi esegetici*, a cura di D. ROMEI, M. PLAISANCE e F. PIGNATTI, Manziana, Vecchiarelli, 2005. La citazione di Giraldis contro i berneschi si trova in *Discorsi*, p. 233.

aggiunge quella geografica. Guglielmo si trasferisce da Genova a Pisa per motivi attendibili se non documentabili; Fazio si imbarca a Livorno, salpa a Marsiglia e da qui via terra va a Lione, poi torna per la stessa via su una nave biscaglina carica di grano²⁵: un itinerario che nulla deve al fantastico. Tuttavia, per quanto realistico, questo spazio è comunque esterno ai confini fiorentini entro i quali si sono svolte le vicende riferite fino a questo momento. Non è un'eccezione nel complesso delle *Cene* e, del resto, si rimane in area toscana, ma si evita il coinvolgimento diretto della brigata con questa doppia rimozione: spaziale (Pisa) e temporale (anticamente).

La scelta di Pisa come teatro degli eventi permette inoltre di rivendicare il valore tragico del testo attraverso l'allusione al celebre episodio infernale del pisano Ugolino. La morte di figli innocenti è l'unico nesso tra le due vicende, ma, per il suo connotato patetico, ha un'intensità tale da legittimare la sovrapposibilità. La versione della novella restituita da Brusagli riporta a testo un passaggio che nell'autografo è cancellato:

Ceda Tebe e Siracusa, Argo, Micena e Atene, ceda Troia e Roma
alla infelice e sfortunata Pisa, ricetto, albergo e madre della
crudeltà (pp. 78-79; p. 79 nota 1).

In *If.* xxxiii 79 e 88 la città toscana è «vituperio delle genti» e soprattutto «novella Tebe». Nella conclusione della novella, il narratore riprende il riferimento allo spazio del mito amplificando e menzionando per prima proprio Tebe, antonomasia del lutto anche nel poema dantesco. La geografia

²⁵ E infatti nell'autografo la notazione a proposito della nave «che andava a Vinegia» è energicamente cassata (*Le Cene*, p. 70, nota 8), forse in obbedienza a una più rigorosa verosimiglianza.

della tragedia vale insomma come segnale metaletterario, così come nel passo dantesco²⁶.

A un indirizzo genericamente tragico si devono l'insistenza sullo spettacolo cruento, il contrasto patetico tra la ferocia della carnefice e l'innocenza angelica dei figli e il motivo del pianto collettivo. L'intera città accorre e si commuove, partecipando simpateticamente alla misera fine della famiglia di Fazio. La madre subisce un processo di disumanizzazione, avviata con il gesto di graffiarsi il viso con le unghie e proseguita con la similitudine con la vipera e il raddoppiamento del verbo 'scannare'. Si rimane nel campo semantico animale con la definizione cristologica dei figli come agnelli.

Le affinità tra la moglie di Fazio e l'eroina tragica si arrestano qui, nel gesto scellerato del doppio omicidio dei due fanciulli gemelli²⁷. A questo punto, raggiunto il vertice di una violenza talmente inspiegabile che la cultura ha dovuto affabularla nel mito primitivo della maga della Colchide, lo scrittore ha cura di riportare il racconto allo spazio-tempo realistico e addomesticato. L'epilogo infatti smorza l'eco della vicenda antica assegnando gli infelici personaggi al destino che li attende nell'orizzonte della Pisa di qualche generazione precedente. Fazio e la moglie non possono essere sepolti in terra consacrata, ma la comunità sotterra nella chiesa di Santa Caterina i due bambini, piangendone il triste caso. La precisione di questa nota conclusiva del racconto agisce in direzione della credibilità realistica ma anche della curvatura del tragico verso

²⁶ E. SANGUINETI, *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 115, sottolinea che il riferimento a Tebe ha il significato di una sfida poetica al pari del «Taccia Lucano» di *If.* XXV 94, in cui il termine di confronto è la *Tebaide* «in una gara di *pathos* e di *horror* congiunti».

²⁷ Nella ricerca di echi del mito, si potrà anche evidenziare la prolificità del motivo dei gemelli non solo nella tradizione comica.

il patetico, depotenziando gli effetti dirompenti dell'ancestrale tragedia assoluta di Medea.

La donna, che nella novella ha nome Pippa (oscillante in Pippia), dopo avere compiuto il delitto si uccide. Il marito, che ne aveva scatenato la gelosia e la rabbia, è già stato giustiziato a seguito della delazione di lei. Con Medea, Pippa condivide il furore causato dal tradimento dello sposo e l'astio per la giovane nuova compagna di lui, ma l'assassinio non scaturisce dalla gelosia. Pippa sacrifica i figli sgozzandoli sul corpo del loro padre, ma è evidente persino alla sua fantasia ossessionata che l'uomo non può assistere allo spettacolo, come invece tocca a Giasone, drammaticamente superstite al delitto. Il narratore non offre motivazioni del gesto della donna, negandole così il diritto alla complessità psicologica di cui gode invece la consorella tragica, almeno nelle più celebri scritture. L'unica intenzione che le è assegnata è quella autopunitiva. Non solo il suicidio, ma anche la violenza contro i figli dovrebbe quindi interpretarsi nei termini di una abnorme pena che la madre si infligge. Si può presumere che la donna intenda sottrarre i figli alla misera vita a cui sarebbero destinati dopo la confisca di tutti i beni e l'esecuzione del padre, ma resta una supposizione alla quale il racconto non riserva spazio. L'interesse prevalente sembra quello di connotare in termini spregevoli il personaggio anche enfatizzandone l'illogicità dei comportamenti. Quando rivela alle autorità il segreto che il marito le aveva confidato, Pippa rimane sorpresa dalla conseguenza della sua delazione: il sequestro di tutti i suoi beni. Presentandone il disinganno nel momento in cui si trova cacciata dalla sua casa insieme con la servitù e con i figli, la novella sta condannando il personaggio all'incapacità di comprendere gli effetti delle proprie azioni. La rabbia, passione ferina, la occupa interamente; agisce forse qui il precon-

petto misogino della irrazionalità muliebre, in ragione della “natura” da cui le donne sarebbero interamente dominate²⁸. Non a caso tanto il narratore nella sua premessa quanto la folla attorno al patibolo ricorrono al sostantivo «femmina» non senza una velatura spregiativa.

Va ricordato comunque che le *Cene* includono una novella parallela a questa (II 1), che ne ripete le dinamiche narrative, coronata da una soluzione lieta, grazie alla prudenza della moglie. Il personaggio femminile leale e accorto bilancia il ritratto di Pippa. La *fabula* si articola sulla stessa dinamica narrativa: improvvisa morte di un uomo ricco in assenza di testimoni salvo il protagonista, che è capace di cogliere l'occasione per migliorare le proprie condizioni. Forse il pronto opportunismo lo apparenta lontanamente a Giasone, ma le corrispondenze non vanno oltre. Rispetto all'eroe greco, non solo tanto in I 5 quanto in II 1 imprese e obiettivi appaiono decisamente ridimensionati, ma – quel che conta di più a questo proposito – non si rende necessario l'intervento salvifico della donna. Anzi, la moglie di Fazio è fin dall'inizio un ostacolo al suo progetto, perché, ignara dei piani del marito, si oppone alla partenza per la Francia. Fazio, che si è appropriato dei beni dell'usuraio mortogli accidentalmente in casa, intende simulare di aver fatto fortuna vendendo dell'argento che sarebbe finalmente riuscito a creare con i suoi traffici alchimistici. Il viaggio gli è necessario per legittimare l'improvviso tesoro.

A questo punto si collocano le due uniche battute lunghe pronunciate da Pippa nella novella. Altre due volte prenderà parola per interventi più concisi, ma altrettanto significativi. Il discorso diretto colpisce per il timbro intensamente patetico.

²⁸ Si osserverà però qui di seguito che anche l'uomo è vittima di una simile passione (II 5).

La prima volta che prende la parola, Pippa di fatto ripropone il canonico lamento della sposa abbandonata con i suoi figli²⁹:

Dunque, o marito mio, mi lascerete voi sola con due bambini a questo modo? e andrete consumando quel poco che ci è restato, acciò che i vostri figliuoli e io ci moiamo di fame? Che maledetto sia l'alchimia, e chi ve la mise per lo capo! Quanto stavamo noi meglio, quando voi attendevate a far l'arte dello orafo e a lavorare! (p. 68).

Come eroina tragica, Pippa scaglia una maledizione, che riguarda la pratica dell'alchimia. Trasferita nella Pisa tardo medievale questa Medea ha perso i suoi poteri, conservando soltanto la rabbia devastante della sua lontana progenitrice, ma una traccia della suggestione della magia sopravvive nella pratica alchimistica di Fazio. L'effetto è quello di ironizzare sulla credenza dell'orafo, dal momento che la misteriosa scienza si rivela un pretesto per occultare un furto che, per sovrappiù, consiste in un patrimonio accumulato per usura. Il linguaggio di Grazzini è estremamente concreto nel dare conto sia delle operazioni economiche sia dei materiali e degli strumenti. Una simile insistenza realistica di necessità sottrae alla menzione dell'alchimia le potenzialità di magico e meraviglioso che essa potrebbe veicolare. Fazio è deriso come sciocco per la sua credenza, il cui fallimento è fissato ineluttabilmente dalla prova del martello:

si ridevano la maggior parte degli uomini, come di colui che già due volte s'era affaticato in vano, e aveva gittato via la fatica, il tempo e la spesa, perché al farne il saggio non aveva mai retto al martello. [...] fatto fare una buona cassa nuova e forte con un serrame doppio e gagliardo, vi misse nel fondo tre di quei sacchetti

²⁹ Nel testo di Euripide il confronto tra Medea e Giasone comprende un passo molto simile, in cui la madre enfatizza la solitudine che paventa per lei e i figli (*Med.* 513).

(lasciato l'altro, per i casi che potessero intervenire, in guardia alla sua moglie) e sòpravi dodici o quattordici di quei pani di mestura di piombo, di peltro e di ariento vivo e d'altra materia (pp. 67 e 69).

I segreti composti dell'alchimista mago si annullano nella greve materialità dei pani metallici. Grazzini non aveva bisogno di pensare al mito della strega della Colchide per inserire l'alchimia nel corredo del suo personaggio, tanto più che le suggestioni magiche non sono rare nella sua letteratura³⁰.

La donna qui condivide con la comunità dei parenti e amici la diffidenza verso l'occupazione misteriosa e fallimentare del marito, in nome di una logica economica assai pragmatica. La sua seconda battuta va in questa direzione e rivela un personaggio in grado di condurre un ragionamento logico di buon senso, ma già proiettato nell'ossessione dell'abbandono. Pippa saggiamente osserva che non è necessario andare in Francia, se davvero gli esperimenti del marito hanno prodotto un buon argento. Denuncia quindi il vero motivo che lo spingerebbe al viaggio:

voi ve ne andate per non ci tornar mai più, e logori questi cinquanta ducati che mi lasciate, ne converrà, misera me!, con questi figliolini andare accattando (p. 68).

In questo nuovo intervento il lamento pietoso non si attenua ma lascia il posto anche a qualche notazione pratica (i cinquanta ducati), che ha l'effetto di abbassare il registro. Rimane comunque evidente una certa elevazione stilistica nei discorsi diretti assegnati alla donna, che la avvicina, se non direttamente al personaggio della tragedia, quanto meno a un certo tipo di donna gelosa, incentrata ossessivamente sulla

³⁰ Il motivo del magico ricorre in vari studi su Grazzini; rinvio da ultimo a SPALANCA, *The sleep of reason breeds monsters*.

propria passione. L'attenzione alle battute dirette fa emergere l'affinità con l'eroina mitica, ma al tempo stesso pone in risalto le implicazioni connesse con il genere letterario: la tragedia, in quanto modo mimetico, consente anche al personaggio femminile una maggior potenzialità di sviluppo. Per necessità, la donna deve parlare, svelando in tal modo le proprie capacità e la propria complessità. Lo stesso, e anzi in misura maggiore, capita nelle lettere ovidiane. Il genere novellistico non esclude a priori la possibilità di interventi diretti, ma non li richiede costituzionalmente. Quando vi ricorre, in questa novella, Grazzini sembra quasi sollevare il personaggio di Pippa, come echeggiando le convenzioni espressive di altri generi letterari. Non si arriva mai però al monologo, in cui sia concesso alla protagonista di giustificarsi. In un caso, Pippa dichiara le sue intenzioni punitive parlando solo con se stessa: «In questo modo [...] gastigherò lo ingrato sposo e le nemiche femmine» (p. 74). Il proposito di accusare il marito di avere rubato il patrimonio dell'usuraio e avere ingannato la città simulando il successo dei suoi esperimenti alchimistici è riferito in modalità indiretta, ma l'autore sceglie di dare voce a Pippa per formulare la sua rancorosa motivazione. Il castigo di Medea verso l'ingrato sposo consiste nell'omicidio della sua novella moglie e dei figli già avuti da Medea stessa, cioè nell'estinzione della discendenza dell'uomo. Pippa ripete il gesto di Medea, ma senza averne concepito un analogo disegno. Nella sua ottica, decisamente molto più borghese, la pena sarebbe per lo sposo la condanna per furto e il conseguente disonore, per la sua amante la separazione e, ancora, la pubblica vergogna. A questo punto del racconto, l'assassinio dei figli non è in alcun modo previsto o presagito dalla madre. Se scaturisce da una volontà punitiva, è rivolta alla donna stessa, piuttosto che al marito, ormai impossibilitato a patirne la pena. La suggestione del personaggio tragico (non necessariamente attinto dal dramma) potrebbe, dunque, avere agito

sull'idea di fare enunciare la malvagia intenzione per via di discorso diretto e sullo stile della breve battuta, mentre rispetto alla storia di Medea qui è evidente la differenza nei modi in cui la vendetta si deve compiere, con un deciso abbassamento ai piani dell'economia e della reputazione entro il perimetro cittadino.

Un nuovo momento di contatto con le movenze della madre assassina per eccellenza si ha nell'ultimo dei quattro discorsi diretti. Pippa conduce i figli sul patibolo, dove si trova il corpo di Fazio, e li invita, al colmo del patetismo, a salutare il padre: «Abbracciate e bacciate lo sventurato babbo» (p. 78). Nella versione euripidea ricorre esattamente lo stesso imperativo³¹, mentre Ludovico Dolce traduce un atteggiamento piuttosto di deferenza che di affetto optando per «inchinatevi al padre»³², pur insistendo particolarmente sulla intensità emotiva della scena, dato che i figli intervengono con una battuta

³¹ EUR. *Med.* 895: ἀπάσασθε. La presenza dei bambini sulla scena per intensificare il coinvolgimento emotivo è ampiamente sfruttata nel teatro cinquecentesco, anche giraldiano. Un ruolo importante in questa direzione, euripidea piuttosto che seneciana, si deve alla *Canace* di Giovanni Falugi, cfr. V. GALLO, *Da Trissino a Giraldo. Miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 218-19.

³² LUDOVICO DOLCE, *Medea*, a cura di O. SAVIANO, Torino, Res, 2005, III, 1329, p. 59. Su questa tragedia, F. SPERA, *Nota critica*, ivi, pp. 111-27. Segnalo anche A. NEUSCHÄFER, *Dolce as übertrager und bearbeiter antiker Theaterstücke*, in EAD., *Lodovico Dolce als dramatischer Autor im Venedig des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2004, pp. 189-381; S. GIAZZON, *Venezia in coturno. Ludovico Dolce tragediografo*, Roma, Aracne, 2011; R. DELLI PRISCOLI, *La «Medea» di Lodovico Dolce fra tradizione e innovazione*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di B. ALFONZETTI, G. BALDASSARRI e F. TOMASI, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-9, *online*; G. CAPOZZA, *Lodovico Dolce e la «tragedia nova»*, «Annali del Dipartimento Jonico», VII (2019), pp. 91-99. La prima edizione della *Medea* di Dolce è pubblicata da Giolito nel 1557.

ciascuno e rivolgendosi a loro Giasone dichiara il suo amore e addirittura pronuncia il suo riconoscimento in quanto padre. Per Grazzini il patetico deriva dalla situazione: l'abbraccio congiunge i bambini con il cadavere del padre, preconizzando icasticamente il destino che si compirà tra breve.

L'aggettivo «sventurato», con cui è contrassegnato Fazio, riflette il giudizio di Pippa per cui l'esito tragico sia da imputarsi alla ventura, che inizialmente sembrava provvidenziale ma si è poi ritorta contro la famiglia. Questa personale lettura degli eventi si contrappone a quella di cui è latrice la comunità cittadina, soprattutto nei parenti più prossimi ai due. Poche righe prima infatti si colloca una battuta di discorso diretto formulata dal coro dei presenti, in cui è esplicitato il verdetto di inappellabile condanna per la donna: «Pessima femmina! Ella piange ora quello ch'ella ha voluto, e da se stessa procacciatosi» (p. 77). Per chi ascolta il racconto, il padre è sventurato non per un fatale destino, ma per la sposa sconsiderata che gli è toccata, unica responsabile di avere indirizzato al tragico il corso degli eventi.

L'idea di sventura richiama il motivo dei radicali mutamenti di condizione su cui è imperniata la novella. La *fabula* è bipartita: a una prima fase di ascesa, segue il declino. Si può quindi affermare, dal punto di vista narrativo, che si segue dapprima un registro comico, verso l'arricchimento e il lieto vivere, e poi un'evoluzione tragica, che culmina con l'estinzione dell'intero gruppo familiare. Nella prima fase l'attivazione della vicenda dipende innanzi tutto dalla sorte: per un caso del tutto accidentale il ricco usuraio si trova a passare proprio dalla casa di Fazio orafo dopo essere stato mortalmente ferito; per caso la porta dell'abitazione è aperta; per caso Fazio è solo – e qui anzi la casualità della coincidenza sfiora il limite dell'incoerenza, dato che l'assenza del resto della famiglia si spiega con il fatto che il padre della Pippa sta per morire; più avanti però si torna a parlare dello stesso padre,

evidentemente ristabilito. Infine, per caso la notte, benché sia estate, si scatena un temporale tale che la città risulta deserta. A questo punto, sull'occasione provvidenzialmente capitata si inserisce l'azione pronta dell'orafo. Il merito del successo va dunque a lui, che ha saputo approfittare della circostanza, avendo anche l'accortezza di appropriarsi solo del denaro senza cedere alla tentazione di mettere le mani sui beni materiali, che avrebbero potuto comprometterlo. L'ostacolo rappresentato dall'azione della donna per impedire il viaggio è rimosso, con la condivisione del segreto. Pippa recita bene la parte della sposa afflitta, concorrendo alla realizzazione del piano del marito. Vista la riuscita del suo inganno, Fazio oculatamente amministra le sue ricchezze con ragionevoli investimenti.

Se la novella si chiudesse qui sarebbe un caso esemplare di buona sorte toccata a persone ingegnose e intraprendenti. Comincia invece la seconda parte, nella quale le fasi del progressivo peggioramento sono sempre attivate dalla donna benché poi l'esito dipenda anche dalla sorte. Pippa, insuperbita per il mutato stato sociale, decide di prendere in casa una vecchia con la figlia. La fortuna fa sì che il marito si invaghi-sca della giovane, ma all'origine, a creare la circostanza, c'è una decisione della donna. Poi Pippa caccia di casa le due, provocando l'allontanamento del marito: «per dar luogo al furor di lei e al suo cocentissimo amore, se ne andò in villa» (p. 73). Il testo non pone l'accento sull'inarrestabile forza d'amore, ma piuttosto sull'insostenibile fastidio della moglie gelosa. La vicenda precipita, infine, per la denuncia della donna. La narrazione tragica insomma non esclude l'intervento della imperscrutabile fortuna (l'innamoramento di Fazio), ma sicuramente poggia per massima parte sul personaggio femminile, vero e proprio motore che spinge verso la catastrofe. Solo l'ultima azione di Pippa però è intenzionalmente finalizzata all'esito che sortisce. Tutto ciò che Pippa fa prima di portare con sé i figli sul patibolo ha conseguenze che lei non ha

previsto, in una progressione da un minimo a un massimo di colpa: inizialmente (ancora nella prima fase della vicenda) si oppone al commercio del marito, perché non ne conosce la vera ragione e dunque è scusabile; quando assume in casa le due donne comincia a sbagliare, perché avrebbe potuto prevedere il rischio del tradimento del marito; con i suoi rimproveri è responsabile diretta della separazione; e, da ultimo, con la denuncia alle autorità, commette un vero e proprio errore di valutazione, dettato dal furore ormai impadronitosi di lei. Con la decisione finale Pippa prende il controllo delle proprie azioni, al punto di ingannare la gente attorno a lei. L'epilogo tragico dipende soltanto da lei, è interamente responsabilità del personaggio femminile: anche in questo si può intendere un legame con l'archetipo dell'eroina classica, con la quale però Pippa non condivide mai lo statuto di salvatrice, o di motore verso l'esito positivo. Nella novella, non ci sono momenti in cui la moglie favorisce la progressione verso un temporaneo esito felice.

Pippa non è salvatrice come Medea, non ne condivide né l'ingegno né la condizione di straniera. La differenza si misura facilmente in due momenti della vicenda. Il primo riferimento alla donna nella novella è una evocazione di lei assente, perché è andata a casa del padre che sta per morire. Si configura la funzione assistenziale della figlia verso il genitore: è l'opposto del tradimento compiuto da Medea ai danni del padre per amore di Giasone. È possibile che l'autore non intendesse conferire rilievo a questa annotazione, che figura né più né meno come un dettaglio realistico, per motivare l'assenza della moglie da casa, tanto irrilevante da condurre poi all'incoerente ritorno di questo padre. Tuttavia, se Pippa nelle battute e nella funzione narrativa sembra ripetere il tipo dell'eroina classica, anche l'accostamento con la figura paterna acquista un significato, dato il valore di cui la relazione padre-figlia si carica nello schema mitico. Qui, quel valore è annulla-

to in ragione di una ordinaria amministrazione familiare: doverosamente la figlia raggiunge il padre malato, così come in nome di logiche pragmatiche e di buon senso il padre interviene nella vicenda, dapprima opponendosi a un viaggio irragionevole del genero, poi biasimando la rovinosa denuncia della figlia (e dunque implicitamente avallando il tradimento del marito).

Un ultimo elemento del racconto induce al confronto per differenza con il mito di Medea, confermando l'impressione che le sopravvivenze dei modi del tragico si innestano in un contesto decisamente borghese, con il soffocamento delle potenzialità eversive del mito. Medea, tra le tante cose, è anche l'eroina che viaggia: una anti-Penelope, su più fronti, tra cui anche lo spostamento. Entrambe si collegano a eroi del viaggio, ma mentre la prima partecipa dell'avventura per mare e approda in una terra straniera, la seconda è radicata nello spazio domestico, inamovibile come il letto d'ulivo che attende di tornare a occupare insieme con lo sposo. Se si guarda al rapporto con lo spazio, Pippa è molto più simile a Penelope che a Medea, perché fino alla fine è presentata nella propria casa. Il fatto che nella novella sia raccontato il viaggio dell'orafo rende meno incongruo il paragone con gli eroi mitici. Fazio viaggia per un'impresa commerciale fittizia: non solo il tema della avventura è sostituito dalla ragione commerciale, ma neppure di vero commercio si tratta qui, bensì solo di un pretesto per motivare l'arricchimento. Il viaggio ha dunque perduto ogni connotazione mitica. La partenza dell'orafo permette comunque di osservare per contrasto la fissità della moglie (fatto salvo il passaggio alla casa del padre, non a caso: la dimora paterna e quella dello sposo sono i luoghi abitabili per lei). La rovina si materializza per Pippa proprio nella perdita della casa. La collocazione del personaggio femminile entro lo spazio casalingo è prioritaria nella novellistica rinascimentale; il motivo del viaggio della donna non è

assente, ma si abbina a un intreccio avventuroso che qui a Grazzini non interessa esplorare. La sua Medea è attaccata alla proprietà così come lo è allo sposo; ogni sua azione e ogni suo pensiero si inscrivono nel perimetro casalingo, per il mantenimento di quello che ha e per il passaggio a uno stato superiore, comunque basato sui medesimi pilastri: casa e marito. Una volta perduti questi, non le resta che privarsi anche dei figli, l'ultimo altro legame con la vita domestica che è rimasto irrelato e perciò impossibile.

Il principio, ben marcato da Giraldi, che la tragedia richiede i palazzi dei re³³ nella novella di Grazzini avrebbe dovuto essere smentito, secondo la premessa del narratore. Il dramma, infatti, qui esiste non malgrado l'ambientazione borghese, ma proprio a causa di questa. Le motivazioni dell'agire di Pippa sono pienamente iscritte nel sistema sociale a lei contemporaneo (casa, marito, reputazione, onore) e dalle azioni di lei discende l'esito della vicenda.

Nell'unica altra novella tragica della raccolta, Grazzini rispetta il criterio della nobiltà dei personaggi. La protagonista femminile è anch'essa pisana, figlia di un cittadino romano incaricato dal Senato di Roma di reggere la città di Pisa; il marito è principe di Fiesole. Insieme con l'elevazione sociale c'è anche la rimozione a un passato lontano, coincidente con un tempo genericamente antico. Il personaggio femminile potrebbe essere accostato a Fedra per l'amore verso il figlio di primo letto del marito, ma le analogie si arrestano qui. La relazione tra i due non solo è corrisposta, ma comincia con l'innamoramento del giovane. La donna si distingue fin dall'inizio per essere onestissima (p. 234) e induce subito alla

³³ Ma si osservi che Epizia, protagonista dell'omonima tragedia giraldiviana, non è una principessa, né una regina. Cfr. *Epizia. An Italian Renaissance Tragedy by G. B. Giraldi*, by P. HORNE Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996.

commiserazione perché, giovane e bella, si trova sposa di un uomo vecchio. Commiserazione e orrore – i due termini chiave della riflessione sul tragico che Giraldis ricava da Aristotele – si addicono perfettamente a questo racconto. Sergio, il figliastro, si ammala fino a essere prossimo alla morte per l'amore verso la matrigna; è consapevole della sua colpa ma è vinto dalla forza del sentimento amoroso. La donna si adopera con sincero zelo per la salute di lui. Perché gli amanti si rivelino i reciproci sentimenti occorre la comprensione e la mediazione della balia (non a caso personaggio anche tragico), e anche questo è segnale del loro timore, che induce alla simpatia chi ascolta. Nel finale l'orroroso raggiunge accenti tra i più raccapriccianti leggibili nelle pagine della letteratura del tempo, accostabili non casualmente proprio alla novellistica di Bandello e di Giraldis³⁴. Un simile spettacolo è indirizzato, in questa versione grazziniana, alle donne, su un doppio livello: sul piano intradiegetico l'intenzione del marito è quella di punire la moglie prima di tutto costringendola a vedere il supplizio a cui è sottoposto il figlio-amante; nella storia cornice, la narratrice si rivolge con un insolito appello alle «pietose donne» (p. 251), che costituiscono la metà della compagnia, insistendo sull'eccezionale ferocia del caso raccontato.

La novella ha un epilogo politico, che contrasta con l'esito tutto privato e borghese dell'altra storia tragica³⁵: il marito, ti-

³⁴ MANGANARO, *Tra «imitatio» e «mimesis»*, p. 100, richiama questa novella, insieme con I 5, accostandola alla narrazione della storia di Orbecche negli *Ecatommisti* (annotando anche il correttivo oraziano all'orroroso: la non rappresentabilità in scena dell'assassinio di Medea, *ivi*, nota 108).

³⁵ Riporto il passo, perché oltre ai fatti, l'abbassamento stilistico è ottenuto con una prosa referenziale e concreta: «Quivi alcuni amici e parenti di Fazio e della Pippa, con licenza della Giustizia, il marito e la moglie fecero mettere in una bara; e perché essi erano morti disperati, non in luogo sagro, ma lungo le mura gli mandarono a seppellire; ma i due

ranno di Fiesole, è lapidato dal popolo e la città diviene una repubblica. L'adulterio della sfortunata donna quindi è origine di un rivolgimento di stato, come il suicidio di Lucrezia, benché qui non sia questione di virtù. Piuttosto che sulla morale femminile, il racconto indugia sulla violenza, recuperando a questo scopo un altro motivo comune con la storia di Medea: quello dello smembramento dei corpi. Animato da gelosia, rabbia e odio (p. 247), è l'uomo qui a essere preda di un furore degno di Medea che si rovescia prima di tutto sul figlio (letteralmente infantilizzato in «figliolo», p. 249). Di una potenziale Fedra, Grazzini fa un'amante elegiaca che inconsapevolmente scatena la violenza e conduce alla rivolta, ma l'interesse non sembra appuntarsi su di lei. Il motivo dell'eroina tragica non trova nelle *Cene* gli sviluppi né del teatro né di altra novellistica contemporanea: Pippa (I 5) e Tiberia (II 5) non hanno avuto la fortuna di incontrare Shakespeare, ma è vero che anche il loro autore non sembra averle curate con la stessa attenzione che Bandello e Giraldi riservano a Giulietta e a Disdemona, «eroine del nostro tempo»³⁶.

fratellini, con dolore inestimabile di tutti i pisani in Santa Caterina sotterrati furono» (*Le Cene*, p. 79).

³⁶ E. MENETTI, *Giulietta e Disdemona eroine del nostro tempo*, in *Eroine tragiche nel Rinascimento*, pp. 141-58.

Archetipi mitici nella rappresentazione delle madri in alcune novelle cinquecentesche

Eroine dalla passione sregolata, Medea e Fedra incarnano due tabù tra i più radicati nella cultura occidentale. La narrazione novellistica, libera dai vincoli pratici e teorici che regolano la tragedia, non rimuove né la rappresentazione della violenza della madre sui figli, né quella dell'incesto. Le due novelle propriamente tragiche delle *Cene* di Grazzini (I 5 e II 5) si reggono sul motivo dei due miti di maternità tragicamente distorta. Il saggio si concentra prioritariamente sulla novella I 5 delle *Cene*, per confrontare la protagonista femminile con la figura mitica della madre infanticida, anche alla luce delle considerazioni di Giraldi sulla rappresentabilità del caso di Medea; estende poi la riflessione alla novella II 5 che rievoca il personaggio di Fedra.

Mythological archetypes in the representation of mothers in some sixteenth-century novellas

Heroines of unruly passion, Medea and Phaedra embody two of the most deeply rooted taboos in Western culture. The novella, free from the practical and theoretical constraints that govern tragedy, removes neither the depiction of the mother's violence on her children nor that of incest. The two properly tragic novellas of Grazzini's *Cene* (I 5 and II 5) stand on the motif of two tragically perverted myths of motherhood. The essay focuses primarily on the novella I 5 of the *Cene*, in order to compare the female protagonist with the mythical figure of the infanticidal mother, also in the light of Giraldi's considerations on the representability of Medea's murder; it then extends the reflection to the novella II 5, which evokes the character of Phaedra.