

AGNESE AMADURI

IL MITO DI ERMAFRODITO NE
LE PIACEVOLI NOTTI DI STRAPAROLA

Il mito di Ermafrodito ha avuto ampia fortuna nella letteratura per le innumerevoli possibilità interpretative che offre; esso è stato a più riprese piegato per rappresentare fenomeni afferenti alla sfera simbolica, poetica, psicologica¹. Esigua è,

¹ Marie Delcourt (*Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958), ad esempio, collega il mito di Ermafrodito ad antichi rituali di passaggio dall'età adolescenziale a quella adulta, particolarmente connessi al percorso verso la vita coniugale; riti che sarebbero stati segnati dall'ibridismo tra genere maschile e femminile attraverso il travestimento. Si può, a questo proposito, almeno accennare alla significativa presenza dell'ambiguità tra natura maschile e natura femminile anche nel teatro del tempo, quanto avviene ad esempio ne *Gli Ingannati* dell'Accademia degli Intronati di Siena o ne *I Parentadi* di Anton Francesco Grazzini e nella celebre commedia shakespeariana *Twelfth Night, or What You Will*. Per quanto riguarda, in generale, la fortuna dell'elemento mitologico, tra medioevo ed età moderna, essa va ricondotta in prima istanza alla funzione allegorica assegnata: «È l'allegoresi a permettere al mito di entrare nella cultura europea, in progressiva ma relativa secolarizzazione, nei secoli XI e XII, prima in Francia e poi in Italia, sdoganando le favole grazie alla convinzione che i poeti antichi, profeti ignari o vati consapevoli, abbiano ricoperto con un velo allegorico (*integumentum*) verità teologiche o morali» (P. GIBELLINI, *La sirena del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I, a cura di G. C. ALESSIO, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 5-31: 6).

tuttavia, la sua presenza all'interno del panorama novellistico del XVI secolo, soprattutto se si considera l'ampia fortuna di cui godevano le *Metamorfosi* di Ovidio, mentre il Quattrocento aveva assistito soprattutto al trionfo di Luciano, Plutarco ed Esopo². Nonostante la prima metà del secolo manifesti, poi, una certa resistenza all'utilizzo del mito nella novellistica, probabilmente grazie a un più vincolante rapporto col modello decameroniano, dalla seconda metà del secolo in poi, e in alcune aree geografiche in particolare, il racconto breve si mostra disponibile al riutilizzo del materiale mitologico³.

Con Straparola, in particolare, assistiamo a una commistione tra il genere della novella e quello della fiaba popolare, in una fase in cui la novella sta inesorabilmente mutando e declinando. Nondimeno, ne *Le piacevoli notti* (1550 il libro primo, 1553 il libro secondo), piuttosto che assistere a una virata del genere novellistico verso la fiaba, secondo Pirovano, «si attua diffusamente la volontà e si esercita concretamente lo sforzo di dare forma letteraria alla fiaba popolare, trasfigurandola artisticamente secondo gli schemi e i moduli tradizionali della novella decameroniana»⁴.

Una influenza determinante sull'ibridismo di Straparola è offerta dall'ambiente editoriale veneziano che accoglieva un

² Fu soprattutto la prosa latina a recuperare il mito, come fece ad esempio Leon Battista Alberti (V. GALLO, *La narrativa del Quattro e del Cinquecento. L'argenteo Mercurio e il ligneo Priapo*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I, pp. 479-504: 480). Si ricordi anche che in Italia, all'inizio del XVI secolo, furono composti i tre manuali di mitografia di Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti e Vincenzo Cartari che ebbero un impatto fondamentale sulla letteratura europea (cfr. GIBELLINI, *La sirena del mito*, p. 8).

³ In precedenza «il contenitore novellistico impone[va] un decurtamento sostanziale dell'elemento mitologico che caratterizzerà per lungo tempo la sinapsi racconto breve-dèi pagani» (GALLO, *La narrativa del Quattro e del Cinquecento*, p. 488).

⁴ D. PIROVANO, *Introduzione* a GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA, *Le Piacevoli notti*, Roma, Salerno editrice, 2000, t. I, p. IX.

gran numero di poligrafi, inclini alla sperimentazione e, nello specifico, a promuovere l'uso della novella all'interno di opere appartenenti alla trattatistica o all'epistolografia come, a titolo di esempio, era già avvenuto nel *Cortegiano* di Castiglione, modello al quale, secondo Bragantini e Carapezza, Straparola sembrerebbe guardare⁵; tuttavia, prosegue anche la fortuna della spicciolata, che in Toscana aveva raggiunto l'acme nel Quattrocento e primo Cinquecento per poi essere abbandonata in favore del libro di novelle forgiato sull'archetipo decameroniano; quanto avviene in Agnolo Firenzuola, in Anton Francesco Grazzini o Pietro Fortini⁶. La struttura decameroniana mostra allo stesso tempo la propria fragilità, così la sua riproposizione appare anacronistica ad esempio a Bandello, che rifiuta, infatti, di esemplare la propria cornice su quella proposta dal certaldese.

Le piacevoli notti si collocano, dunque, in una fase di grande fermento e incertezza, in cui ancora tardavano a sopraggiungere i tentativi di normalizzazione e cristallizzazione del *genere novella* attuati solo dopo più di due decadi da Francesco Bonciani, con il suo trattato *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574)⁷. Il libro di Straparola risponde evidentemente a una

⁵ Per alcune osservazioni generali cfr. R. BRAGANTINI, *Giovan Francesco Straparola, Le piacevoli notti*, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al tardo Cinquecento*, a cura di P. GUARAGNELLA e S. DE TOMA, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 301-06; a Straparola ha dedicato studi specifici Carapezza, con una particolare attenzione per la dimensione spaziale e per la riflessione teorica sul genere: S. CARAPEZZA, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto, 2011 (in particolare il capitolo IV, *La fiaba in cornice di Giovan Francesco Straparola*).

⁶ Per quanto riguarda la cornice grazziniiana, cfr. A. AMADURI, *Anton Francesco Grazzini e le ombre del Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2023, pp. 27-37.

⁷ F. BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle (1574)*, in *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di B. WEINBERG, vol. III, Bari, Laterza, 1972, pp. 135-73.

esigenza di ampliamento dell'offerta di prose "dilettevoli" e non conformi a una impostazione strettamente decameroniana, assecondando i gusti di un vasto pubblico, «soprattutto di area veneta, ormai sazio degli sclerotizzati schemi narrativi della tradizione realistica di derivazione toscana»⁸. Il successo immediato garantì, poi, all'opera una costante attenzione da parte degli editori, per cui si contano dal 1550, data della pubblicazione del primo volume, al 1608, più di venti edizioni⁹. La collocazione della *princeps* in area veneta non esaurisce ovviamente la spiegazione sulla fortuna editoriale de *Le Piacevoli notti*, né la semplice distanza geografica dall'area toscana può spiegare del tutto l'inclinazione ad abbandonare progressivamente il canone di una rappresentazione realistica *stricto sensu*. Viceversa, bisognerebbe riflettere su quanto esso fosse prossimo a esaurire la propria forza anche nel contesto più ossequioso rispetto al modello boccacciano; un esempio può essere rappresentato da *Le Cene* del fiorentino Grazzini, in cui soluzioni sempre più macchinose sono messe in atto per suscitare la meraviglia del lettore, focalizzando spesso la narrazione intorno al notturno, all'insolito o al macabro¹⁰. Emerge

⁸ PIROVANO, *Introduzione a STRAPAROLA, Le Piacevoli notti*, p. XV; ma sull'interesse dell'area veneta in generale, e veneziana in particolare, per il genere novella cfr. anche M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 21, il quale ricorda che in un breve volgere di anni a Venezia furono pubblicati: *I diporti* di Girolamo Parabosco (1550), *Le Piacevoli notti* (1550-1553), i *Vari componimenti* di Ortensio Lando (1552).

⁹ Cfr. D. PIROVANO, *Una storia editoriale cinquecentesca: «Le piacevoli notti» di Giovan Francesco Straparola*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVII (2000), pp. 540-69.

¹⁰ Non a caso Cottino Jones lega la sperimentazione di Straparola proprio all'opera grazziniiana: «Quella stretta correlazione fra il realismo e il fantastico o l'insolito, tipica della tradizione popolare degli *exempla* e della novellistica medievale, che avevamo già individuato ne *Le Cene* del Lasca, diventa elemento essenziale nel testo de *Le Piacevoli notti* di Giovan

l'esigenza di tenere legati i lettori al testo attraverso l'irruzione di casi sempre più stravaganti, eccezionali, tragici o comici, in cui la necessità di stupire il pubblico consente pure l'irruzione del raccapricciante, della violenza gratuita, come avveniva nel teatro del periodo, influenzato dalla fortuna seneciana. La strada scelta da Straparola sembra essere quella dell'appropriazione e del conferimento di dignità alla fiaba popolare proprio per tale proliferazione del desueto, dell'eccentrico, del magico, senza escludere l'ibridazione con quei generi che avevano alimentato la *narratio brevis* nella sua forma ancora più magmatica: dai *lais* all'aneddotica, dalla *facetia* all'*enimma* che chiude le *favole* de *Le Piacevoli notti*, un genere del tutto estraneo alla tradizione novellistica. Quest'ultimo, presentato come parte integrante dell'opera sin dalla lettera dedicatoria, non di rado era osceno; tuttavia, importa sottolineare che esso riconduce il lettore al senso criptico e magico della "parola", portatrice di significati plurimi e disvelatrice di immagini inconsuete; si consolida così la scelta dell'estremizzazione del polimorfismo, mantenendo però salda l'impostazione della cornice, non solo come struttura organizzativa e regolatrice della narrazione, ma anche come varco verso luoghi, tempi, eventi in cui i rapporti con il reale si fanno più incerti o addirittura inconsistenti¹¹. Significativa è

Francesco Straparola. Opera in parte tradizionale, ma fondamentale molto più trasgressiva di quanto non ci si aspetterebbe» (M. COTTINO JONES, *Il «picciol dono» di Giovan Francesco Straparola: «Le piacevoli notti»*, in EAD., *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno editrice, 1994, p. 129-95: 129).

¹¹ Sugli *enimmi* di Straparola cfr. M. DE FILIPPIS, *Straparola's Riddles*, in «Italia», vol. XXIV, 2 (1947), pp. 134-46; più di recente ha trattato l'argomento R. IOUNES-VONA, *Résoudre des énigmes ou jouer avec l'illusion dans les «Piacevoli notti» (Venise, 1551-1553) de Giovan Francesco Straparola*, «Italia», XXIV (2020), pp. 49-62, collocando l'uso dell'enigma all'interno di un gioco metaletterario che coinvolge l'intero volume; infine, si legga anche CARAPEZZA, *Novelle e novellieri*, p. 146.

pure la presenza di Orfeo dalla Carta, autore appunto della dedica dell'opera alle «piacevoli ed amoroze donne» che precede il Proemio¹². Presentandosi in veste di editore, Orfeo dalla Carta inquadra il volume come opera di “trascrizione”, da parte di Straparola, di quel variegato e ancora non “disciplinato” settore della *narratio brevis* rappresentato dalle favole. Nel farlo addebita anche «il basso e rimesso stile dell'autore» al dettato delle «donne che le [favole] raccontarono»¹³; tuttavia, il periodo sembra voler riecheggiare l'*excusatio* decameroniana dell'Introduzione alla IV giornata (§3 «de presenti novelle [...], le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono»), con una precisa intenzione evocativa. Non si può neanche escludere che l'autore della dedica abbia tenuto in considerazione l'*incipit* delle *Metamorfosi* di Apuleio:

En ecce praefamur ueniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa uovis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet (I 1)¹⁴.

¹² STRAPAROLA, *Le piacevoli notti, Lettera dedicatoria*, t. I, p. 3. Pirovano ritiene plausibile l'ipotesi che si tratti di un personaggio appartenente alla famiglia Danza, originaria della riviera di Salò e dedita alla lavorazione della carta, secondo le indicazioni fornite da Steno Zanandrea; a Battista Danza (morto prima del 1537), forse fratello di Paolo Danza, veniva infatti assegnato di frequente l'attributo “dalle carte (*a chartis*)” (cfr. PIROVANO, *Introduzione a STRAPAROLA, Le Piacevoli notti*, p. XIII e S. ZANANDREA, *Danza, Paolo e Prospero*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori. Il Cinquecento*, diretto da M. MENATO, E. SANDAL e G. ZAPPELLA, vol. I A-F, Milano, Editrice Bibliografica, 1997, pp. 362-64: 362).

¹³ STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, t. I, pp. 3-4.

¹⁴ «Ed ecco che la mia prefazione chiede venia se, rozzo parlatore, incapperò in qualche termine esotico o preso in diretta dal foro. Ma simili sbalzi di linguaggio sono in linea con lo stile dell'arte acrobatica, cui mi accosto, di sfoggiare salti da una cavalcatura all'altra» (APULEIO, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di A. FO, Torino, Einaudi, 2015, pp. 2-3).

Gli “sbalzi di linguaggio”, per i quali lo scrittore di Madaura invoca la comprensione del lettore, imputabili probabilmente «alle manovre di salti e adeguamenti che lo “spostano” dall’originale greco all’adattamento latino»¹⁵, rendono lo sforzo della manipolazione e traduzione. I due riferimenti potrebbero così concorrere a restituire al lettore l’arditezza della proposta narrativa straparoliana, in cui le principali difficoltà risiederebbero in primo luogo nel mutare il codice linguistico dell’oralità popolare in una versione letteraria che non mortifichi la ricchezza delle fonti, e allo stesso tempo nel tradurre una materia disorganica e composita come quella della fiaba in un racconto sottoposto al costante confronto con l’ingombrante e imprescindibile modello decameroniano¹⁶.

L’occasione del novellare, innanzitutto, rappresenta un recupero, e al contempo un tradimento, della struttura proposta da Boccaccio; Straparola, infatti, imputa a una iniziale situazione di pericolo le vicende che conducono al radunarsi della brigata: Ottaviano Maria Sforza, direttamente coinvolto nelle lotte familiari per il dominio su Milano, è costretto a rifugiarsi a Venezia, ospite di Ferier Beltramo e poi a Murano, in un palazzo preso in affitto, insieme alla figlia Lucrezia, rimasta precocemente vedova di Francesco di Giovanni Gonzaga, cugino del marchese di Mantova, Federico¹⁷. In questo caso, però,

¹⁵ FO, *Note a APULEIO, Le metamorfosi*, p. 571.

¹⁶ D’altronde, Igor Candido ha messo in luce il profondo debito, a livello stilistico, retorico e filosofico che Boccaccio *in primis* aveva nei confronti di Apuleio e ha sottolineato come il certaldese abbia postillato, nel ms. della Biblioteca Laurenziana, Cod. Pluteo 29.2, proprio l’*incipit* delle *Metamorfosi* dello scrittore di Madaura ricavandone espressioni che riutilizza in tre lettere latine del 1339 (cfr. I. CANDIDO, *I codici di Apuleio nella Biblioteca di Boccaccio*, in ID., *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo editore, 2014, pp. 13-27: 17).

¹⁷ Cfr. E. ROSSETTI, *Sforza, Ottaviano Maria*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, vol. XCII, 2018, pp. 451-54.

il pericolo non coinvolge una comunità intera, come nel *Decameron*: esso riguarda solo un ristretto nucleo familiare, che non “sceglie” l’esilio, ma è costretto a farvi ricorso. Intorno alle due figure di esuli «per lo ravoglimento de’ malvagi tempi, per gli acerbi odii, per le sanguinolenti battaglie e per lo continuo mutamento de’ stati»¹⁸, si raduna nel magnifico palazzo di Murano, nella piacevolezza della laguna veneziana, la brigata composta da dieci damigelle, due matrone e una compagnia maschile che comprende, fra gli altri, Pietro Bembo.

Interessante è anche la scelta del numero di novellatrici e di notti in cui si svolgerà la narrazione. In questa sede non si prenderà in considerazione il libro secondo per quanto attiene all’impostazione strutturale – quella della cornice – poiché esso presenta alcune incongruenze che necessiterebbero di ulteriori approfondimenti¹⁹. Restando dunque al primo volume,

¹⁸ STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, t. I, p. 5.

¹⁹ Per quanto riguarda l’allestimento del primo libro cfr. D. PIROVANO, *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, «Rivista di letteratura italiana», XXIV, 1, 2006, pp. 51-64, il quale ritiene che autore ed editore abbiano voluto licenziare il volume per saggiare la reazione del mercato al prodotto e solo successivamente abbiano scelto, sulla scorta del successo ottenuto ed attestato dalla ristampa del 1551, di pubblicare un secondo volume. Proponendomi di ritornare, in un ulteriore contributo, sulla vicenda editoriale, in questa sede mi limito a sottolineare che il lasso di tempo intercorso tra la pubblicazione del primo e quella del secondo volume (circa tre anni) può essere considerato abbastanza lungo, tenendo conto della velocità dei tempi della stampa nelle tipografie veneziane, le quali marciavano a ritmo molto sostenuto (si pensi alla realizzazione del volume delle *Rime* di Gaspara Stampa pubblicato appena sei mesi dopo la morte della poetessa, su cui cfr. F. SCARAMUCCIA, *Edizione critica delle «Rime» di Gaspara Stampa*, Tesi del dottorato di ricerca internazionale in italianistica, ciclo XXIV, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Italianistica, 2012, e A. AMADURI, *Gaspara Stampa*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015, pp. 31-41; per uno sguardo approfondito sull’ambiente editoriale veneziano, cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani*

l'autore sceglie di ridurre i tempi della narrazione a cinque notti comprese nel periodo del carnevale (una scelta molto simile a quelle del fiorentino Grazzini, il quale ne *Le Cene*, circoscrive gli incontri della brigata a tre, sempre nel periodo del carnevale e sempre nelle ore tarde della giornata); inoltre, il cinque ricorre anche nel numero delle donne chiamate a narrare, per un totale di venticinque racconti. Nelle intenzioni iniziali dell'autore, palesate nel 1550 nell'allestire il libro primo, al dieci decameroniano si sostituirebbe così il cinque, e non il tredici, numero che risulterebbe, invece, dalla somma delle notti del primo e del secondo libro²⁰. Il cinque è un numero

(1470-1570), Bologna, il Mulino, 1991, pp. 241-97). Si ricordi poi che la raccolta del 1553 contiene più di venti novelle estratte e tradotte dall'opera di Morlini (come quella dell'*Ermafrodito* oggetto del presente contributo). Bisogna infine considerare che la pubblicazione di un volume nel Cinquecento era di frequente frutto del lavoro di più attori: «quattro sono le persone – autore, curatore, tipografo, compositore – che in vari modi e in varia misura agivano, o potevano agire, sulla veste linguistica di un'edizione cinquecentesca in lingua volgare» (C. FAHY, *Introduzione alla "bibliografia testuale"*, «La bibliofilia. Rivista di storia del libro e bibliografia», LXXXII (1980), pp. 151-81: 175), e che nella tipografia di Comin da Trino, in particolare, stampatore dei volumi straparoliani, lavoravano molti individui; così come non si può ignorare che allo stesso Comin da Trino i più importanti librai-editori veneziani affidavano spesso le opere da stampare in propria vece, rendendo complesso identificare con precisione tutti gli "attori" coinvolti nella pubblicazione di uno specifico volume (cfr. V. DONVITO, *Comin da Trino*, in *Dizionario dei tipografi e degli editori*, pp. 307-14). Queste e altre osservazioni relative all'intricato ambiente della tipografia veneziana riteniamo debbano spronare una approfondita riflessione appunto sul secondo libro che, quindi, potrebbe presentarsi come *giunta* non perfettamente integrata e omogenea rispetto all'iniziale progetto editoriale.

²⁰ Nel secondo libro le notti sono, infatti, otto; in ognuna si raccontano cinque *favole* ad eccezione dell'ultima in cui se ne raccontano tredici, per un totale di settantatré racconti nel complesso dei due volumi. Pirovano attribuisce la fragilità ed evanescenza della cornice a uno scarso interesse dell'autore stesso per l'organizzazione del materiale narrativo, per cui i-

che ha un alto valore simbolico, certo ben presente agli uomini del Cinquecento, associato dai pitagorici all'aura magica, al pentagramma, così come a Hermes, messaggero degli dei, protettore dei viaggi, del movimento, del trapasso da una vita all'altra, in veste di psicopompo: un numero non casuale²¹.

Il racconto dell'ermafrodita, tuttavia, si trova nel secondo volume della raccolta, il quale contiene materiali eterogenei e meno vincolati alla tradizione della fiaba popolare. Il mito dell'essere umano che riassume in sé l'elemento maschile e quello femminile non era mai scomparso dal panorama letterario, magari attraverso cenni e fugaci rievocazioni, pur rimanendo generalmente confinato al piano parodistico e al contesto comico-erotico.

Nel Cinquecento, gli esempi più significativi del recupero della condizione dell'ermafroditismo nella novellistica sono rappresentati dal racconto *De hermofrondita* (1520), che fa parte delle *Novellae* del giurista napoletano Girolamo Morlini, pubblicate dall'editore francese, ma attivo a Napoli, Jean Pasquet de Sallo²², e che è la fonte diretta di Straparola; e dalla seconda novella della Prima Giornata de *I Ragionamenti* (1523-1524/25)

potizza che essa fosse stata collocata da Straparola in un momento successivo rispetto a quello della stesura delle novelle (cfr. PIROVANO, *Introduzione* a STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, pp. XVIII-XIX).

²¹ A Hermes rimanda anche la figura di Ermafrodito il cui nome è sintesi di quello dei genitori, Hermes e Afrodite. Per un approfondimento sul tema della magia nel Rinascimento, si rimanda a uno studio ormai classico: E. GARIN, *Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento*, in ID., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954; ma anche a V. PERRONE COMPAGNI, *La magia ermetica tra medioevo e Rinascimento*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*. Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003) a cura di F. MEROI con la collaborazione di E. SCAPPARONE, Firenze 2007, pp. 3-23.

²² Cfr. GIROLAMO MORLINI, *Novelle e favole*, a cura di G. VILLANI, Roma, Salerno editrice, 1983.

di Agnolo Firenzuola, rimasti incompiuti²³. In quest'ultima l'autore toscano narra di una giovane della famiglia Coronati di Tivoli, Lavinia, che era stata data in sposa all'anziano Cecc'Antonio Fornari; di lei si innamora il romano Fulvio, il quale si introduce in casa Fornari facendosi passare per una fanciella di nome Lucia, e una sera in cui il padrone di casa era fuori città, Fulvio/Lucia palesa la propria virilità a Lavinia, la quale avendo probabilmente «in fantasia qualcuno che meglio le scoteva la polvere del pelliccione che'l suo marito, cominciò con grandissimo disio ad abbracciarla e baciarla»²⁴. Lucio e Lavinia diventano amanti, ma nascondono per molti mesi questa relazione, finché il marito accidentalmente li scopre, però gli vien fatto credere che Lucia/Lucio fosse un ermafrodita e che avesse mutato sesso dopo aver fatto ingresso in casa²⁵.

Nella novella di Morlini, invece, una giovanissima ragazza di Salerno è mandata nel monastero di San Iorio per tutelarne l'onestà fino al momento di darla in sposa. La fanciulla, purtroppo, ben presto si ammala: è assalita da febbre e atroci dolori dovuti a un anomalo rigonfiamento del pube che è inizialmente trattato con vari rimedi naturali da erboristi o donne esperte di malanni femminili. Finché i genitori, molto preoccupati, mandano dei chirurghi a visitare la giovane e questi incidono la massa, dalla quale fuoriesce, tra lo stupore genera-

²³ Per le ipotesi di datazione dell'opera, cfr. G. FATINI, *Per un'edizione critica delle opere di Agnolo Firenzuola*, «Studi di filologia italiana», XIV (1956), pp. 21-175.

²⁴ AGNOLO FIRENZUOLA, *I Ragionamenti*, in *Opere*, a cura di A. SERONI, Firenze, Sansoni, 1958, p. 107; la battuta è utilizzata nel *Decameron* in più occasioni (IV 10 46, VIII 7 103 e, la più nota, X 10 69).

²⁵ Un riferimento alla novella II 2 de *I Ragionamenti* è presente nel contributo di A. PRIVITERA, *Declinazioni del conflitto. Per un'analisi tematica dei «Ragionamenti»*, in *Scenari del conflitto. Atti del XXV Congresso dell'Adi - Associazione degli Italianisti* (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. VALERIO, A. R. DANIELE e G. A. PALUMBO, Roma, AdI Editore, 2024, pp. 1-10.

le, un grosso membro virile. Da quel momento in poi, la ragazza vivrà al di fuori del monastero – con grande afflizione delle monache che avrebbero voluto restasse con loro – indossando abiti maschili.

Fonte del racconto morliniano, secondo Villani, sulla scorta di Wesselski, potrebbe essere un aneddoto di Battista Fregoso²⁶ e non solo per la cittadinanza salernitana dei protagonisti²⁷.

Villani riconosce, comunque, che il tema era diffuso in letteratura (con riferimento alla novella di Firenzuola), e proba-

²⁶ Cfr. *Die Novellen Girolamo Morlinis*, zum ersten Male übersetzt, eingeleitet und erläutert von A. WESSELSKI, München, Georg Müller, 1908, pp. 265-329: 279-80 e VILLANI, commento a MORLINI, *Novelle e favole*, XXII, p. 102 e nota. L'aneddoto («De Carolo et Francisco Guarnis civibus salernitanis») si legge in BAPTISTAE FULGOSI *De dictis factisque memorabilibus collectanea: a Camillo Gilino latina facta*, Mediolani, Iacobus Ferrarius impressit, 1509, libro I, c. f[5]v (non trovo traccia, invece, dell'edizione del 1508 citata da Villani).

²⁷ Oltre a questo elemento segnalato da Villani se ne potrebbero aggiungere altri; anzitutto l'ambientazione, anche in Fregoso, nell'età contemporanea: «Miranda quoque res aetate nostra contigit Neapoli regnante Ferdinando primo» («Anche nella nostra età accadde a Napoli un evento straordinario, regnante Ferdinando primo»), con riferimento a Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli, nato nel 1424 e morto nel 1494; inoltre l'improvviso prorompere della sessualità maschile nel quindicesimo anno di vita (Morlini scrive di una fanciulla di quattordici anni). Ma nel brevissimo aneddoto di Fregoso si registra anche una vistosa differenza: le giovani coinvolte nel caso di ermafroditismo risultano infatti essere due, le sorelle Francesca e Carola, figlie del salernitano Ludovico Guarna, simultaneamente e repentinamente divenute uomini, vestite in abiti maschili e «rinominate» («nuncupati») Francesco e Carlo. Il genere aneddotico riduce la narrazione all'essenziale e affronta la transizione in modo sbrigativo; soprattutto, esso non restituisce alcuna ambiguità: la comparsa dell'organo maschile comporta *de facto* il passaggio da una condizione all'altra, non essendo riconosciuta socialmente e giuridicamente la possibilità di conservare entrambe.

bilmente anche nella trasmissione orale²⁸. Un'ulteriore fonte plausibile, sin qui mi pare non individuata, potrebbe ravvisarsi in un racconto di Guido da Pisa, contenuto nelle sue *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, nell'*expositio lictere* al canto XX dell'*Inferno* e, segnatamente, nel passo in cui l'autore commenta i versi dedicati a Tiresia (vv. 40-44). Guido da Pisa spiega, infatti, sulla scorta delle *Metamorfosi* di Ovidio (III e IV), che l'indovino «Masculus autem et femina ideo dicitur vel quia utrunque sexum habebat»²⁹, e aggiunge che egli stesso può testimoniare la plausibilità di questo tipo di evento:

Exempla etiam manifesta videmus: nam temporibus meis accidit Florentie id quod narro. Nata est enim, in quadam non ignobili domo, una, ut videbantur, puella; sed sexum femineum habebat ita

²⁸ Cfr. VILLANI, commento a MORLINI, *Novelle e favole*, XXII, p. 102 e nota.

²⁹ «Maschio ma anche femmina perciò è detto, poiché aveva entrambi i sessi» (mia la traduzione) (GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's «Inferno»*, edited with Notes and Introduction by V. CIOFFARI, Albany, New York, State University of New York Press, 1974, p. 387); l'autore fa riferimento a Ovidio, *Met.* III 316-38, in cui è narrata, nello specifico, la vicenda di Tiresia, e *Met.* IV 285-388, con riferimento al mito di Ermafrodito, per spiegare l'origine del nome dato a coloro che sono stati dotati dalla natura sia degli organi femminili sia di quelli maschili. Nelle sue *Expositiones*, limitate alla prima cantica della *Commedia*, Guido da Pisa traduce e parafrasa in latino diversi passi danteschi e inframmezza il lavoro esegetico con osservazioni, come nel caso in questione, tratte dal proprio vissuto. Per una riflessione sull'uso specifico di questa narrazione cronachistica, e del commento al passo di Tiresia, in ambito teologico, filosofico e sociologico cfr. L. JACOBOWITZ EFRON, *Hermaphrodite Trouble: Gender, Sex and Sexuality in Fourteenth-Century Italian Commentaries to the Divine Comedy*, «Gender & History», XXV, 1 (2013), pp. 65-85: 77-80. Per la datazione dell'opera si rinvia invece a F. FRANCESCHINI, *Per la datazione delle «Expositiones et glose» di Guido da Pisa tra il 1335 e il 1340 (con documenti su Lucano Spinola)*, «Rivista di studi danteschi», I (2002), pp. 1-40.

crossum³⁰, atque tumentem, quod omnes dicebant istam, dum etatem haberet, in monasterio recludendam, non matrimonio coniungendam. Cum autem ad etatem nubilem pervenisset, ipsam in monasterio recluserunt. Sed cum quadam nocte cum una sua socia iaceret in lecto, in libidinem concitata, de isto sexu femineo sic tumentis exivit membrum virile, sicut gladius de vagina; et cum ipsa carnaliter iacens, filium generavit³¹.

I punti di contatto tra l'aneddoto citato e il testo morliniano sono da rintracciare innanzitutto nella categorica conferma da parte di entrambi gli autori della presenza in natura del fenomeno dell'ermafroditismo che, sia Guido da Pisa sia Morlini, testimoniano come verificabile anche nel loro tempo; in secondo luogo, entrambe le ragazze vengono rinchiusa, pur se per motivi opposti, in un convento femminile; infine, assistiamo al racconto, abbastanza simile, dell'inaspettata e improvvisa fuoriuscita del membro virile dalla tumescenza che affliggeva le due giovani. Diverso è il finale, in cui Morlini pare correggere in senso moralistico – pur se con una buona dose di ironia – il commentatore dantesco: l'amplesso consumato dall'ermafrodita fiorentina sarà, infatti, negato alla salernitana e alle sue consorelle. Soprattutto, divergente è la conclusione: nelle *Expositiones* avviene un passaggio dallo stato femminile a quello maschile (già evidentemente presente ma nascosto dalla malformazione dei genitali) e tale passaggio appare certificato

³⁰ Forse storpiatura del latino tardo *grossum*.

³¹ Ivi, pp. 387-88: «Vediamo anche degli esempi manifesti: infatti nei miei tempi accadde a Firenze ciò che racconto. Era invero nata, in una famiglia famosa, una che sembrava una bambina; ma aveva il sesso femminile così grosso e gonfio, che tutti dicevano che questa fanciulla, appena avesse raggiunto l'età, avrebbe dovuto essere rinchiusa in un monastero e non si sarebbe dovuta unire in matrimonio. Così quando fu in età da marito, fu rinchiusa in monastero. Ma una notte, giacendo a letto con una sua compagna, presa dall'eccitazione, da questo sesso femminile così gonfio uscì fuori un membro virile, come la spada dalla guaina; e, giacendo carnalmente con la compagna, generò un figlio» (mia la traduzione).

in tutta la sua compiutezza dalla capacità di rendere gravida un'altra donna; il transito da donna a uomo appare, quindi, inconfutabile e irreversibile.

Morlini, invece, ribadisce l'ambiguità della condizione della giovane salernitana, non assegnandole un genere definito e continuando ad appellarla «illam» nonostante la presenza di questo vistoso membro maschile e nonostante l'abitudine di utilizzare, da allora in poi, abiti da uomo: una scelta che sarà confermata da Straparola.

Lo scrittore di Caravaggio, recuperando il testo morliniano si appropria, così, di una vicenda mitologica che aveva trovato eco in una pluralità di opere, suscitando un intenso dibattito in ambito medico, filosofico e teologico³²; non a caso, probabilmente, la novella dell'ermafrodito occupa ne *Le Piacevoli notti* un posto di rilievo³³. La vicenda è presentata da Antonio Molino, detto il Burchiella, e mantiene l'ambientazione a Salerno, città che dà i natali – come specificato dal narratore – a molte bellissime donne, tra le quali si trovava anche la giovane Filomena, della famiglia «di Porti», «che era nel fiore de la sua bellezza, né passava il decimosesto anno»³⁴. La trama del racconto si sviluppa esattamente come in Morlini, di cui è tradotto il testo con poche variazioni. La novella ha un esito chiaramente comico, ben reso dalla testimonianza del dolore delle monache che avrebbero voluto che questo caso straor-

³² Cfr. L. DASTON - K. PARK, *The Hermaphrodite and the Orders of Nature. Sexual Ambiguity in Early Modern France*, in *Premodern Sexualities*, a cura di L. FRADENBURG e C. FRECCERO, New York-London, Routledge, 1996, pp. 117-36; nel contributo si evidenzia un crescente interesse per l'ermafroditismo tra XVI e XVII secolo.

³³ Cfr. S. MAGNANINI, «*Con l'uno e l'altro sesso*»: *Straparola's Frame Tale*, in EAD., *Fairy-Tale Science. Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile*, Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2008, p. 52: «It is a single, marvellous case history of monstrous physical transformation among many fairy tales of astounding metamorphosis».

³⁴ STRAPAROLA, *Le Piacevoli notti*, XIII 9, t. II, p. 765.

dinario restasse segreto, così da consentire loro di godere («Or quanto l'averebbono carissimamente dentro conservata!»³⁵). Straparola, però, accentua l'ambiguità del finale morliniano attraverso una traduzione che lascia un margine di dubbio: «E referisco per bugia quello che è la verità: che dipoi la vidi con gli occhi miei vestita da uomo con l'uno e l'altro sesso»³⁶; «con l'uno e l'altro sesso» traduce il termine «androginum» ma gli conferisce una sfumatura più incerta: l'autore avrebbe potuto mantenere *androgino*, vocabolo perfettamente intelligibile, o utilizzare *ermafrodita*, viceversa, preferisce usare la preposizione «con» che può rimandare non soltanto alla compresenza delle due nature in un unico soggetto ma anche all'*accompagnarsi* all'uno e all'altro sesso.

Tale accentuazione dell'effetto enigmatico, passibile di più interpretazioni, è fondamentale per comprendere una importante funzione narrativa della metamorfosi: il passaggio da uno stato biologico “definito” a uno stato ibrido comporta il collocarsi di Filomena al di là di ogni esplicitazione di genere e dunque di ogni categorizzazione morale. La transizione ha un effetto liberatorio: consente alla ragazza – rinchiusa in precedenza in convento per tutelarne l'onestà – di vivere una vita più libera e spregiudicata di quanto normalmente consentito a una donna. La condizione fisiologica e sociale liminare in cui si trova la autorizza ad acquisire una posizione unica, un potere di autogestirsi assolutamente inconsueto poiché svincolato da qualsiasi norma imposta *all'uno e all'altro sesso*³⁷.

³⁵ Ivi, p. 767.

³⁶ *Ibidem*. Cfr. MORLINI, *Novelle e favole*, XXII, pp. 104-05: «Et mendacium refero quod evangelium est: me meo gemino obtutu illam virilibus laciniis indutam androginumque inspexisse» («E riferisco come menzogna quello che è vangelo: che io con i mei due occhi l'ho vista androgino e vestita con abiti maschili»).

³⁷ In linea generale, tale possibilità di oscillazione, in ambito erotico, era probabilmente percepita come stigmatizzabile. Si rammenti il *Com-*

D'altronde, che questo aspetto fosse particolarmente rilevante agli occhi sia di Morlini sia di Straparola è evidente anche dallo sbilanciamento delle sequenze del racconto: tutta la breve novella declina velocemente verso l'*explicit* finale, il cui acme è certamente rappresentato dalla scoperta del membro virile, ma in cui solo il resoconto della nuova vita dell'ermafrodita potrà conferire spessore al personaggio di Filomena, la quale non è caratterizzata in alcun modo nelle sequenze precedenti. La ragazza era stata segnalata, infatti, fino alle battute finali, solo per la sua bellezza: sarà la scoperta della propria ambivalente natura sessuale a consegnarle anche una inedita opportunità di autodeterminazione.

La narrazione, per entrambi gli autori, non ha poi una connotazione "fantastica", anzi ne viene ribadita l'assoluta verosimiglianza. La fonte che attestava, sin dall'antichità, la possibilità che una donna sviluppasse a un certo punto il membro virile era rappresentata da Plinio, il quale nel settimo libro della sua *Naturalis historia*, al capitolo IV, introduce proprio una serie di esempi che chiariscono come «Ex feminis mutari

mento di Francesco da Buti alla *Commedia* di Dante, composto tra il 1385 e il 1395, in cui analizzando *Purg.* XXVI 82 («nostro peccato fu ermafrodito») afferma: «io mi ricordo che, essendo garzone, mi fu mostrato uno che andava vestito come omo e stava in sul sullieri co la rocca e filava e chiamavasi mona Piera; e sono potenti alquanto all'uno e all'altro atto; e però la legge vuole che a questi così fatti si dia elezione, secondo qual costume volliano vivere e secondo quello denno vivere. E se si trovano vivere altramente debeno essere puniti come sodomiti» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, a cura di CRESCENTINO GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1860, t. II, p. 628); l'episodio testimonia la censura dell'ambiguità sessuale e di costumi nel pieno XIV secolo e la necessità che persino chi ricadeva all'interno di una condizione fisiologica complessa si collocasse all'interno di una categoria (maschile o femminile) riconoscibile e riconosciuta dalla società (per una lettura di questo commento dantesco orientata agli studi di genere, cfr. JACOBOWITZ EFRON, *Hermaphrodite Trouble*, pp. 77-80).

in mares non est fabulosum»: un testo ben noto che è tenuto presente in modo esplicito o implicito nei racconti sull'ermafroditismo del XVI secolo.

Le osservazioni significative sui minimi disallineamenti tra il testo morliniano e quello di Straparola, tuttavia, possono offrire spunti di riflessione³⁸. Talune aggiunte sembrano soprattutto dettate dal desiderio di accentuare la comicità del racconto; come quando Morlini asserisce solo che dall'escrescenza «inmensus priapus exivit»³⁹, mentre Straparola inserisce *in cauda* una ulteriore osservazione: «ne uscì un certo grosso membro il quale le donne desiderano e di vederlo si schifano»⁴⁰: una appendice maliziosa probabilmente funzionale a sottolineare che la vicenda è raccontata da un narratore maschile. Forse in linea con una diversa percezione della maturità sessuale in area veneta, vi è poi la scelta di aumentare l'età della ragazza: dai quattordici anni di Morlini ai sedici di Straparola.

Una maggiore riflessione merita, invece, la scelta di dare un nome proprio, Filomena, all'anonima ragazza morliniana, della quale conoscevamo solo l'appartenenza alla famiglia «de domo de Porta». L'autore potrebbe aver cercato di conferire

³⁸ In generale, anche nella raccolta di Morlini possiamo osservare un interesse verso il tema delle metamorfosi, filtrato soprattutto attraverso Apuleio, autore che potrebbe rappresentare una ispirazione comune (sul rapporto tra Straparola e Apuleio cfr. M. GUGLIELMINETTI, *La cornice*, in *La cornice e il furto*, pp. 1-2). Cottino Jones, ritiene che il *plagio* attuato da Straparola nei confronti di Morlini non sia casuale bensì frutto di una precisa riflessione, di un rispecchiamento del primo nella visione complessiva del secondo, ipotizzando così una «scelta di materiale sotto molti aspetti vicino a quello delle favole di magia già sfruttate ampiamente nel *Primo libro* e rivelatrici di una concezione limitata e pessimistica del destino umano» (COTTINO JONES, *Il «picciol dono» di Giovan Francesco Straparola*, p. 157).

³⁹ MORLINI, *Novelle e favole*, XXII, p. 104.

⁴⁰ STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, XIII 9, t. II, p. 767.

spessore a questa figura bidimensionale e scarsamente tratteggiata da Morlini e, allo stesso tempo, potrebbe aver voluto incrementare la veridicità del racconto. Il nome scelto, però, riecheggiando la tragica vicenda delle Pandionidi, sembra funzionale a rinforzare l'idea del recupero del materiale mitologico, e in particolare dei miti di transizione da uno stato di natura all'altro⁴¹.

In un racconto dall'esito comico-grottesco, come quello straparoliano, tale recupero ha evidentemente un effetto parodico rispetto ai tradizionali usi del mito di trasformazione nella letteratura classica⁴²; ciononostante, tutta la prima parte della novella non suggerisce il risvolto comico dell'*explicit*, anzi essa sembra creare una tensione che prepara un eventuale finale funesto:

⁴¹ Si ricorderà il mito della trasformazione delle due sorelle, Filomela (Filomena) e Procne, figlie di Pandione, re di Atene, in rondine e usignolo, dopo la sanguinosa vendetta ai danni di Tereo, re di Tracia e marito di Procne, a cui fu servito in pasto il figlio Iti per vendicare la violenza attuata da Tereo nei confronti di Filomela. Il mito, tramandato da Ovidio (*Met.* VI 424-674), era presente anche in Igino (*Favole* XLV). Le due figure femminili erano particolarmente care alle petrarchiste del Cinquecento quali simboli della difficile condizione della donna, della sopraffazione maschile, ma anche della lacerazione dovuta a sentimenti contrastanti: quanto esperisce Procne, divisa tra la furia per l'oltraggio subito dalla sorella e la pietà materna per l'innocente Iti.

⁴² L'allontanamento dall'orizzonte poetico legato al personaggio mitologico di Ermafrodito si palesa anche nell'assenza di quel senso di profondo dolore di cui, viceversa, nell'antichità la vicenda era intrisa: il giovane è custode di una radicale sofferenza dovuta al persistere della memoria di ciò che era stato e che non sarebbe stato più. Narra, infatti, Ovidio (*Met.* IV 285-388) che il bellissimo e schivo ragazzo, avendo rifiutato la vanitosa Salmace, ninfa della Caria, fu da lei forzatamente stretto in un abbraccio mentre nuotava nelle acque di un limpido stagno. La ninfa, per non consentirgli di fuggire, implorò gli dèi affinché li unissero eternamente e così i due corpi si fusero in uno solo che mantenne entrambi i sessi.

Costei, che Filomena si chiamava, era da molti per la sua bellezza molestata e addimandata in moglie. Il padre, vedendo il pericolo grande della figliuola, e temendo che non le avvenisse qualche scorno per esser così stimolata, deliberò di porla nel monasterio di San Iorio della città di Salerno, non già che facesse professione, ma che le donne la tenessero fino ch'ella si maritasse. A costei, essendo nel monasterio, sopravvenne una violente febbre, la qual era curata con ogni sollecitudine e diligenza. Andorono al principio alla cura di lei alcuni erbolai, che con gran giuramenti promettevano in breve tempo farle recuperare la pristina sanità; ma nulla faceano. Il padre le mandò medici pratici ed eccellenti e alcune vecchie che promettevano darle rimedii presentanei che subito guarirebbe⁴³.

L'uso di un narratore maschile potrebbe aver coadiuvato la scelta di un racconto declinante verso esiti comico-erotici, come d'altronde apparirebbe anche nella novella quarta della Sesta notte del secondo libro, narrata da Antonio Bembo, il quale conclude con un finale osceno una favola ambientata in un convento e incentrata intorno a una lite tra tre suore. Bembo però avverte il lettore sin da subito che la vicenda che si appresta a raccontare «alquanto ridicolosa sia e disonesta», dunque, la narrerà con «convenevoli e oneste parole»⁴⁴, per non offendere il pubblico femminile. A differenza della favola di Bembo, non priva di risvolti paradossali e grotteschi per l'eccentricità delle prove indecenti alle quali le tre religiose si sottopongono, quella di Filomena, narrata da Molino, presenta il comico all'interno di un contesto di verosimiglianza, poiché l'Permafroditismo è presente in natura. Magnanini sottolinea come questo dato sposti l'asse dell'"eccentricità" dal piano scientifico-narrativo a quello metaletterario, incrociando così la *questione di genere* con quella dei *generi letterari*⁴⁵.

⁴³ STRAPAROLA, *Le Piacevoli notti*, XIII 9, t. II, p. 766.

⁴⁴ Ivi, p. 461.

⁴⁵ MAGNANINI, «*Con l'uno e l'altro sesso*»: *Straparola's Frame Tale*, p. 60: «Because Filomena's spontaneous exchange could easily be explained according to widely accepted theories of sexual difference, it appears that

La studiosa ipotizza che la favola dell'Ermafrodita sia, in effetti, funzionale a rappresentare la "mostruosità", l'anomalia, di uno scrittore che si assume per primo il ruolo di *auctor* di un genere, quello fiabesco, che era tradizionalmente appannaggio delle donne, secondo quanto afferma lo stesso Straparola per bocca dell'ambasciatore, uno dei pochi narratori maschili: «Grave è il carico che mi ha dato la Signora in raccontar favole, perciocché è più tosto ufficio di donna che di uomo» (XIII 1)⁴⁶.

Per quanto riguarda la *fiaba* in generale, se è condivisa l'opinione che «è nata sul terreno di civiltà orali primarie, cioè che non conoscevano l'uso della scrittura, e ha proliferato sino all'Ottocento in culture a oralità secondaria e residua»⁴⁷, il dibattito resta aperto per quanto concerne la figura del *narratore*. Nella seconda metà dell'Ottocento, Giuseppe Pitré ricorda come fossero soprattutto le donne le principali narratrici di fiabe e che moltissimo materiale raccolto nei suoi volumi era stato attinto dalla viva voce della palermitana Agatuzza Messia; inoltre, alcuni studi sostengono che la fiaba «sia stata prodotta dalle donne come tentativo di ricostruzione di quei riti iniziatici da cui erano escluse: compromessa tra il sapere e il non sapere, il silenzio e la parola, la fiaba nascerebbe dunque da una separazione e uno sradicamento»⁴⁸. Si tratta, tuttavia,

Molino wishes to make a literary, rather than a scientific point. When considering Molino's tale in the context of the entire work, it becomes clear that his caso figures in what has been an ongoing discussion of gender and genre in *Le Piacevoli notti* that extends into the paratexts, appearing first in the dedicatory letter of the first volume. [...] It is by locating Molino's tale of the hermaphrodite in this broader discussion of genre that we are able to perceive how Straparola utilizes the scientific representation of the generation of Filomena's monstrous body to define the contours of the literary fairy tale».

⁴⁶ STRAPAROLA, *Le Piacevoli notti*, XIII 1, t. II, p. 731.

⁴⁷ S. CALABRESE, *Fiaba*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 47.

⁴⁸ Ivi, p. 48.

di ipotesi che si scontrano con altre che non evidenziano uno specifico legame tra il genere della fiaba e la narrazione ad opera delle donne⁴⁹.

Ne *Le Piacevoli notti*, Magnanini osserva che nei casi, minoritari, in cui sono gli uomini a narrare, come avviene appunto nella vicenda di Filomena, essi tendono a discostarsi dal genere della “favola” per rimarcare la veridicità del racconto; un accorgimento che le donne della brigata non praticerebbero mai, come se queste non intendessero svincolare il proprio narrato da quello della *fiaba* in senso proprio, intesa come racconto in cui il “fantastico” può entrare in qualsiasi momento in gioco. L’ancoraggio con la *realtà* da parte del narratore, in questa specifica novella è, però, frutto della indicazione data da Morlini («Et mendacium refero, quod evangelium est»), perfettamente ripresa e tradotta dall’autore di Caravaggio nella parte conclusiva della propria novella e con un rinforzo nell’*incipit* («mi ho pensato di raccontarvi un caso, il quale non è favola»); non sembra nascere, dunque, da una distinzione, volutamente impressa da Straparola, ravvisabile nell’intera raccolta, tra *reale*/narratori maschili e *fantastico*/narratrici femminili⁵⁰. Resta, comunque, valida l’esemplare funzione metaletteraria di questo racconto evidenziata da Magnanini, la

⁴⁹ In ambito gaelico pare fossero gli uomini a rivestire il ruolo di narratori, mentre esso era appannaggio delle donne nella cultura slava; nell’Europa continentale non sembra vi fossero particolari distinzioni di genere (cfr. *ivi*, p. 47).

⁵⁰ Cfr. le premesse della v 3 (Antonio Molino) e della v 4 (Benedetto Trivigiano), narrate in dialetto e definite da Trivigiano «noele», ma senza particolari connotazioni realistiche o puntuali appigli storici; o la «favola non men arguta che bella» (VI 4) narrata da Antonio Bembo; la «favoluzza» e la «favola» (IX 5 e XIII 7) di Ferrier Beltramo. Fa eccezione la XIII 11, narrata da Benedetto Trivigiano, il quale sottolinea: «voglio raccontarvi un caso, non da burla, ma da dovero, a’ giorni nostri avvenuto».

quale ritiene che questa favola si presti a essere assunta per definire «the hallmarks of the literary fairy tale»⁵¹.

L'interesse verso il mito della metamorfosi in generale e dell'ermafroditismo in particolare, infatti, si inquadra nel contesto di trasformazione o decadenza del genere novellistico allora in atto. L'insistenza sul polimorfismo e la fluidità nel passaggio da uno stato di natura all'altro, da una condizione sociale all'altra e, infine, da un genere sessuale all'altro, rimanda alla fluidità della raccolta stessa e alla sua attitudine, innanzitutto, all'accoglienza di una pluralità di fonti, che sembra voglia andare alla radice del genere "novella" o racconto breve.

È stato osservato come, nella proteiforme operazione editoriale condotta da Straparola, compaiono anche «novelle nel senso più tradizionale del termine cioè riconducibili alla tradizione decameroniana»⁵², in cui l'autore di Caravaggio conser-

⁵¹ MAGNANINI, *Con l'uno e l'altro sesso: Straparola's Frame Tale*, p. 52.

⁵² PIROVANO, *La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, p. 51. Si danno anche esempi di favole che recuperano alla memoria, attraverso citazioni quasi puntuali, alcune novelle decameroniane; un caso esemplare è quello della celebre favola di Doralice (I 4) che tiene presente la novella di Tancredi e Ghismunda (IV 1) e quella di Gualtieri e Griselda (X 10), su cui cfr. I. NARDI: *Straparola e il testo "scambiato": «Le Piacevoli notti», notte I, favola IV*, «Studi rinascimentali», III (2005), pp. 65-75. Bisogna in ogni caso ricordare quello che è un dato acquisito da parte degli studiosi del genere *fiaba*: essa, pur presentando eventi e personaggi fantastici, mantiene uno stretto legame con il reale e il contingente: «La fiaba vede il mondo così come lo disegna [...]. Non intende inventare quello che in realtà non esiste, né mai potrebbe esistere, bensì vede la realtà divenire trasparente e chiara. Non simula innanzi ai nostri occhi un bel mondo nel quale, per alcuni attimi, possiamo ristorarci lo spirito, dimenticando ogni altra cosa; al contrario crede che il mondo sia così come lo vede e lo descrive» (M. LÜTHI, *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia, 1996, p. 110); la sua peculiarità è però quella di restituirci questa realtà organizzata secondo un *principio di ordine* e con uno sguardo poetico: «In altri termini, portata a imitare la storia e insieme a immunizzarsi da essa, la

va, soprattutto nel secondo libro, la collocazione geografica precisa e attendibile (città ben riconoscibili, nomi di luoghi, chiese, monasteri), i nomi di famiglie, la descrizione minuziosa di ambienti domestici, l'attenzione insomma al dato concreto e individuabile che sembrerebbe ancorare il narrato al reale⁵³. In effetti, all'interno della raccolta Straparola sembra non assegnare al termine *novella* e a quello di *favola* una specifica connotazione formale⁵⁴: tale mancata separazione con-

fiaba rinvierebbe alla realtà molto più di quanto le sue immaginose avventure farebbero credere» (CALABRESE, *Fiaba*, p. 62).

⁵³ Nel primo libro le ambientazioni esotiche, la maggiore insistenza su protagonisti che appartengono al mondo dell'alta aristocrazia o che affondano nell'epoca classica, la presenza di viaggi di lunga percorrenza che si risolvono in un breve lasso di tempo, gli spostamenti agili dei personaggi, la frequenza della punizione del malvagio, una veloce risoluzione dei moti interiori dei protagonisti (si pensi a Doralice, nella I 4, alla quale il padre spietato uccide i due piccoli figli, e il cui dolore è risolto con poche battute, mentre il narratore si concentra sull'ansia di giustizia/vendetta del marito, il re) e, soprattutto, la presenza del "fantastico" che fa irruzione in modo esplicito, indirizzano i racconti in modo più deciso verso la *fiaba*. Se andiamo, infatti, a osservare con quale frequenza l'incredibile fa il suo ingresso nei racconti del libro primo, notiamo che esso dà una svolta ad almeno quattordici vicende sulle venticinque in totale narrate (I 4; II 1 e 3; III 1, 2, 3, 4, 5; IV 1, 2, 3 e 5; V 1 e 2). Nel secondo libro, invece, aumentano i racconti di ambientazione urbana e privi di elementi fantastici narrati anche dalle donne della brigata: X 5; XI 3 e 4 (in cui, peraltro, Isabella sostiene che narrerà una "novella"); XI 5; XII 1; XII 2 (ambientata a Pisa e nella contemporaneità, per cui la novellatrice, Lodovica, ritiene più consono tacere i nomi dei protagonisti, secondo il principio della tutela dell'onestà esemplato sull'Introduzione alla I Giornata del *Decameron*); e ancora si osservi la XII 5, narrata da Isabella, e ispirata, come dichiarato dalla novellatrice stessa, proprio dal modello boccacciano (X 1, la novella di messer Ruggieri e del re Alfonso di Spagna), pur se la fonte diretta è ancora una volta Morlini (V, la novella di Papa Sisto IV, genovese).

⁵⁴ Si ricorderà d'altronde che anche Bonciani non assegnerà particolare valore alla distinzione tra i due termini nel proprio trattato: «Sono le

ferma la precarietà di qualsiasi tentativo di identificare a monte del novelliere straparoliano una chiara riflessione teorica sullo statuto del genere; piuttosto la pietra di paragone restava il centonovelle decameroniano che costituiva ancora l'*exemplum* da cui prendere le mosse o per tentarne l'emulazione o per discostarsene apertamente⁵⁵.

In questa fase di passaggio in cui, dunque, una reale distinzione tra i due generi non è giunta a maturazione, il tema della metamorfosi assume un particolare valore. Non a caso essa compare in numerose altre novelle di Straparola, come il principe-porco (II, 1) e la biscia-fata (III, 3). Questi personaggi stentano ad abbandonare la loro componente ferina e, anche quando ciò avviene, tendono a mantenere il ricordo, o un vago aspetto, che li riconduce alla propria condizione animale-

favole, le quali più propriamente novelle addomandiamo, [...] tragica, eroica e comica», salvo distinguere le novelle soprattutto per il legame con ciò che è verosimile, inteso come avvenimento plausibile nella realtà, e con ciò che può educare il lettore, in particolare attraverso la funzione pedagogica del riso (BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, pp. 138 e 141). Cfr. D. PEROCCO, *Trascrizione dell'oralità: il gioco delle forme in Straparola*, in *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), a cura di G. ALBANESE, L. BATTAGLIA RICCI, R. BESSI, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 465-81: 476.

⁵⁵ Pirovano (*La fiaba letteraria di Giovan Francesco Straparola*, p. 54) sottolinea la mancanza di una precisa consapevolezza da parte dell'autore delle potenzialità implicite nella scelta di scartare il genere *novella* per prediligere nettamente la *fiaba*: «Le potenzialità narrative del materiale fiabesco furono solo intuite, cosicché invece di proporre un progetto veramente tutto innovativo, imponendo la fiaba come espressione letteraria alternativa, Straparola tentò di trasfigurare la fiaba entro i moduli e gli schemi della novella realistica di tradizione decameroniana e, inoltre, canalizzò quella materia, così fluida e magmatica, all'interno di una sclerotizzata tradizione attraverso la presenza di una cornice in cui si innestano le singole "favole"».

sca pregressa⁵⁶; in ogni caso, il tema della metamorfosi implicitamente allude alla compresenza dell'unità e della pluralità, del mutamento che però sottende una necessaria prossimità: «sono [le fiabe], prese tutte insieme, nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita» e in questo vasto repertorio che determina il destino e in cui i personaggi agiscono per autodeterminarsi, vi è «soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste»⁵⁷.

Al di là, pertanto, del dato fisiologico e sessuale, o di quello magico e mostruoso, il tema della metamorfosi, della transizione, dell'ibridismo o della compresenza di nature diverse all'interno della stessa entità si offre come spunto per una riflessione metatestuale, inerente in particolare alla transizione da una novella ancora vincolata all'impostazione decameroniana verso una *narratio brevis* disponibile a conferire valore a fonti plurime ed eclettiche senza avvertire l'esigenza di strutturarle all'interno di una *forma* omogenea e senza avvertire questo ibridismo come un vizio. Proprio la compresenza di due nature, equivalenti e simultanee, nell'ermafrodito straparoliano, ma già in quello morliniano, può leggersi come meta-

⁵⁶ Questa tendenza sarebbe espressione di una esigenza cinquecentesca di recuperare un più forte legame con la natura, come osserva A. MAURIELLO, *Usi del magico nella tradizione letteraria del secolo XVI*, «Esperienze letterarie», XLIII, 1-2 (2018), pp. 33-52: 41. Sulla metamorfosi umano-animale e viceversa, si veda anche il contributo di FLAVIA PALMA, *Changing Shapes: Human and Animal Metamorphoses in Straparola*, in *Bestiarium. Human and Animal Representations*, a cura di M. DIMINO, A. POLATTI e R. ZANONI, Sesto S. Giovanni (Milano), Mimesis International, 2018, pp. 117-36 (che si focalizza in particolare su un gruppo di racconti finalizzati a testare la tenuta dell'ingegno, come elemento caratterizzante l'umano e necessario per una risoluzione positiva degli eventi all'interno del contesto narrativo).

⁵⁷ I. CALVINO, *Introduzione* (1956) a *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 2009 [1993], vol. I, pp. VII-LIV: XV.

fora di una contaminazione di generi positivamente intesa che ha una matrice filosofica e che contrasta con la lettura del fenomeno fisiologico dell'ermafroditismo registrabile nel medioevo. Infatti, già nel *Simposio* di Platone tale condizione, lì definita *androgina*, era considerata simbolo di perfezione, di una unità che gli uomini istintivamente desiderano: «L'androgino era, allora, una unità per figura e per nome, costituito dalla natura maschile e da quella femminile accomunate insieme, e nella forma e nel nome, mentre ora non ne resta che il nome, usato in senso spregiativo»⁵⁸; la successiva divisione, la dualità, rappresentata dal filosofo come incompiutezza, parzialità e, dunque, come un male, sarebbe solo il frutto della punizione degli dei che non tollerarono l'arroganza degli androgini. La compresenza delle due nature in un unico essere era pertanto associata all'idea di perfezione, equilibrio e completezza; una idea che traslando il discorso dall'ambito fisiologico a quello letterario potrebbe ritrovarsi anche in questo esperimento combinatorio attuato da Straparola. Una commistione realizzata conferendo dignità alla fiaba popolare, la cui tradizione orale ne aveva lungamente salvaguardato la malleabilità; in quest'ottica la libertà morale concessa alla protagonista del racconto, Filomena, dalla propria corporeità ibrida, ben rappresenta la natura della narrazione proposta da Straparola, non categorizzabile entro codici stabiliti e dunque libera di sperimentare.

L'ermafroditismo, confondendo le categorie sessuali definite e binarie, mette in crisi qualsiasi illusione normativizzante⁵⁹;

⁵⁸ PLATONE, *Simposio*, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. REALE, Milano, Bompiani, 2000, p. 500.

⁵⁹ Restando in ambito fisiologico, con importanti ricadute filosofiche e sociali, dato il fondamentale apporto della sessualità nella costruzione dell'identità del soggetto, si ricorderà che Michel Foucault assunse come esempio negativo l'imposizione di una connotazione sessuale maschile al caso dell'ermafrodita "Alexina" Herculine Barbin, morta suicida nel XIX

sul piano letterario, all'interno de *Le Piacevoli notti*, esso può incarnare l'idea di una forma narrativa che sfugga a ogni tentativo di definizione univoca e inevitabilmente parziale, se non fuorviante, nel contesto di una fase così magmatica per il racconto europeo⁶⁰.

L'opera di Straparola, dunque, si mantiene vincolata alla struttura ben riconoscibile della cornice decameroniana, predisponendo positivamente i lettori, ma, sotto il *manto* canonico, può mescolare e confondere i generi letterari senza stabilire l'irreversibilità della trasformazione né la perfetta distinzione tra *novella* e *favola*. L'effetto *trasgressivo*, sul piano morale, del personaggio di Filomena veicola, così, anche l'idea di una possibile infrazione rispetto alla tradizione ormai consolidata che legava le raccolte di racconti a modelli riconoscibili, quasi sempre collegati al *realismo* boccacciano. La fiaba, viceversa, poteva accogliere anche quel vasto materiale liminare rispetto all'archetipo del certaldese, e alle numerose raccolte successive, in cui l'universo fantastico e quello naturale possono coesistere e interagire⁶¹, e in cui l'economia del racconto non è

secolo. All'ermafrodita era stato assegnato il genere femminile alla nascita ma, dopo la pubertà, le fu imposta l'assegnazione del genere maschile. Per gran parte della propria esistenza, nonostante le sofferenze fisiche, lo stato di incertezza e fluidità era stato percepito da Alexine come caratteristica unica e quasi divina («Io mi libro al di sopra di tutte le vostre innumerevoli miserie, partecipando della natura degli angeli»); viceversa, la categorizzazione sessuale maschile, non compatibile con la propria natura ibrida, causò ad Alexina-Herculine una sofferenza tale che la condusse al suicidio (cfr. HERCULINE BARBIN, *Una strana confessione. Memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, traduzione e nota introduttiva di B. SCHISA, Torino, Einaudi, 1979; la citazione si legge a p. 83).

⁶⁰ Per quanto riguarda il declino del racconto realistico e l'ascesa della fiaba, soprattutto in ambito francese, tra XVI e XVII secolo, cfr. CALABRESE, *Fiaba*, pp. 54-66.

⁶¹ Ancora Mauriello imputa questa compresenza alla volontà di opporre a una realtà sempre più mercificata e disavvezza a coltivare valori

piegata al rispetto dell'equilibrio e della coerenza interna. D'altronde, la scelta di mescolare modelli narrativi differenti non avviene solo a livello strutturale, ovvero nella presenza di una cornice che rievoca la matrice boccacciana e al suo interno di novelle, fiabe ed enigmi; è soprattutto nel testo dei singoli racconti che si registra una contaminazione con le funzioni che tendono a omologarsi a quelle della fiaba e a contribuire alla percezione di una fusione tra i due generi.

antichi, un mondo in cui la gentilezza, la disponibilità, la lealtà siano ancora presenti e determinanti (cfr. MAURIELLO, *Usi del magico*, p. 40). Secondo Cottino Jones (*Il «picciol dono» di Giovan Francesco Straparola*, p. 144), la deviazione verso il fantastico è utile però all'individuo che vive al tempo una condizione di impotenza e per il quale si offre «una via d'uscita nell'irrazionale e nel magico». Peculiare della fiaba è proprio l'agilità e la naturalezza con cui avviene il contatto tra i due mondi, come già evidenziato da LÜTHI, *La fiaba popolare europea*, p. 12: «La fiaba [...] resta enigmatica poiché – apparentemente senza averne l'intenzione, e quindi come se ciò fosse assolutamente normale – mescola il meraviglioso col naturale, ciò che è lontano con ciò che è vicino, elementi comprensibili con altri incomprensibili».

Il mito di Ermafrodito ne «Le piacevoli notti» di Straparola

L'articolo si propone di analizzare la novella XIII 9 de *Le Piacevoli notti* di Straparola, rielaborazione del mito di Ermafrodito. Se la novellistica delle prime decadi del Cinquecento si mostra ancora riluttante a recuperare il discorso mitologico, probabilmente per una più stretta osservanza del modello decameroniano, dalla metà del secolo il genere mostra una maggiore disponibilità, soprattutto nei confronti delle narrazioni delle *Metamorfosi* di Ovidio. Nella novella in esame, tuttavia, la possibilità della transizione dal femminile al maschile è dapprima declinata in chiave drammatica e quindi risolta con una chiosa comica a sfondo erotico; il mito, tuttavia, mantiene intatto il primigenio discorso sulla necessità di assecondare il dinamismo e la mutevolezza come parte integrante della natura umana e delle norme sociali, inoltre si coniuga con una riflessione sul genere letterario della fiaba.

The Mith of Hermaphrodite in Straparola's «Le Piacevoli notti»

The article aims to analyse novella XIII 9 of *Le Piacevoli notti* by Straparola, a reworking of the myth of Hermaphrodite. If the novella's production of the first decades of the 16th century is still reluctant to recover the mythological discourse, probably due to a stricter adherence to the Decameronian model, from the middle of the century the genre shows a greater willingness, especially towards the narratives of Ovid's *Metamorphoses*. Nevertheless, in the novella under consideration, at first the possibility of the transition from female to male is declined in a dramatic key, while later is resolved with a comic coda with an erotic background; the myth, however, keeps intact the primal discourse on the need to indulge dynamism and mutability as an integral part of human nature and social norms. Also, it is combined with a reflection on the literary genre of the fable.