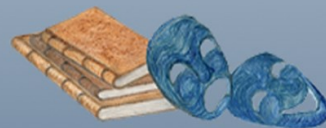




Studi giraldiani

Letteratura e teatro



Rivista internazionale *on line, open access*
diretta da
Irene Romera Pintor e Susanna Villari



Annuale

Anno X

2024

Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne
(DICAM) Messina

ISSN 2421-4191



DIREZIONE: Irene Romera Pintor, Susanna Villari

Vicedirettrice: Alessandra Tramontana

COMITATO SCIENTIFICO: Riccardo Brusca (Firenze), José Luis Canet (Valencia), Renzo Cremante (Pavia), Gabriele Fattorini (Firenze), Giulio Ferroni (Roma), Giorgio Forni (Messina), Rosanna Gorris Camos (Verona), Margareth Hagen (Bergen), Bernhard Huss (Berlin), Stefano Jossa (Palermo), Corinne Lucas Fiorato (Paris), Carla Molinari (Firenze), Marzia Pieri (Siena), Irene Romera Pintor (Valencia), Francesco Sberlati (Bologna), Alessandra Tramontana (Messina), Susanna Villari (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE: Antonino Antonazzo (Messina), Andrea Artusi (Valencia), Riccardo Benedettini (Verona), Francesco Galatà (Messina), Anderson Magalhães (Verona), Paola Megna (Messina), Giacomo Pedini (Bologna), Renato Ricco (Salerno), Fabio Ruggiano (Messina), Dario Stazzone (Catania).

Responsabilità scientifica per la sezione storico-artistica: Roberto Cobianchi (Messina), Gabriele Fattorini (Firenze), Giovanni Giura (Messina).

Responsabilità scientifica per i censimenti: Giorgio Forni (*Tragedie*); Alessandra Tramontana (*Poetica aristotelica*).

Revisione a “doppio cieco” (double-blind peer review)

ANVUR - Classificazione di scientificità Area 10

Classe A per settori 10/ F1 e 10/ F3 dal 2017 (elenco ANVUR 11/10/2021).

Editor: Dipartimento di Civiltà antiche e moderne (DICAM), Università di Messina, Polo Universitario dell'Annunziata, 98168 Messina.

Comitato tecnico: Cettina Cosenza, Nunzio Femminò, Dario Orselli (Università degli Studi di Messina, Sistema Bibliotecario di Ateneo (SBA) - cab@unime.it).

Realizzazione editoriale e tipografica a cura di Susanna Villari; logo della rivista e del sito web con ritratto di Giralda eseguiti da Susanna Villari

Consulenza editoriale: Antonino Antonazzo, Francesco Galatà

Curatori di grafica: José Luis Canet, Cettina Cosenza, Nunzio Femminò, Dario Orselli

Consulenza linguistica:

francese, spagnolo: Irene Romera Pintor; inglese: Andrea Artusi

Al centro del sito web e della copertina:

Bernardino Orsi, *Storie degli Argonauti. Fuga dalla Colchide* (dettaglio), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Contatti principali: studigiraldiani@unime.it irene.romera@uv.es svillari@unime.it

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/> www.studigiraldiani.it

SOMMARIO

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI, <i>Il mito nella narrativa del Cinquecento: premessa per un sondaggio nella produzione giraldiana</i>	5
SANDRA CARAPEZZA, <i>Archetipi mitici nella rappresentazione delle madri in alcune novelle cinquecentesche</i>	25
PAOLA COSENTINO, <i>La lucerna e il coltello. La favola di Amore e Psiche fra volgarizzamenti, rielaborazioni, novelle</i>	53
CHIARA CASSIANI, <i>Il riuso del mito nell'«Orlando furioso». Duplicazione, differimento e disseminazione</i>	83
AGNESE AMADURI, <i>Il mito di Ermafrodito ne «Le piacevoli notti» di Straparola</i>	115
ILENIA DEL GAUDIO, <i>Ilceo, Sifilo e il castigo divino. Il mito nella «Syphilis» di Fracastoro</i>	145
UT PICTURA POESIS Responsabilità scientifica: Roberto Cobianchi, Gabriele Fattorini, Giovanni Giura	
GABRIELE FATTORINI, <i>Breve scheda descrittiva di un'immagine di Medea</i>	181

IRENE ROMERA PINTOR - SUSANNA VILLARI

IL MITO NELLA NARRATIVA DEL CINQUECENTO
PREMESSA PER UN SONDAGGIO
NELLA PRODUZIONE GIRALDIANA

La “verità” delle favole antiche si irradia in tutta la letteratura moderna: lo scrittore, come afferma Aristotele, può anche modificare i nomi dei personaggi tradizionali (*Poetica* 1451b 20-23), ma la sostanza verosimile di un racconto non cambia. Dietro le dinamiche surreali del mito e la forza poetica delle sue variazioni, al di là delle barriere spazio - temporali, si nasconde la realtà della natura umana, dei sentimenti individuali e collettivi, delle relazioni fra individui e fra popoli, fra esseri viventi e natura, fra genitori e figli, fra mariti e mogli. La vitalità e l’attualizzazione dei miti nelle epoche moderne si spiegano così, come aveva già dichiarato Boccaccio, il quale, scagliandosi polemicamente contro i gretti sostenitori della vanità della poesia¹, aveva ribadito più volte e rivendicato con forza la valenza culturale dei contenuti velati dall’artificio poetico:

¹ Boccaccio, con argomentazioni che risuonano di grande attualità, aveva lucidamente attribuito la perdita di una parte consistente del patrimonio classico pagano non soltanto all’azione dei cristiani, ma anche al disinteresse di potenti e alla miope politica culturale dei governi, come si legge nel *Proemio*, dedicato al re di Gerusalemme e di Cipro, delle sue *Genealogie deorum gentilium*. «[...] clamantibus in infaustam religionem Christi nuntiis ac eam in exterminium pellentibus, nulli dubitandum est quin secum multos deleverint libros huius materie referitissimos, dum non multos esse deos, nec deorum filios, sed unicum Deum patrem et filium Dei

IRENE ROMERA PINTOR – SUSANNA VILLARI, *Il mito nella narrativa del Cinquecento: premessa per un sondaggio nella produzione giraldiana*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», X (2024), pp. 5-23.

Et forsán legens latentes nuper sub rudi cortice sensus nunc productos in lucem, non aliter quam si ex igneo globo recentes scaturire latices videas, mirabundus aspicias, teque ipsum modesta quadam delectatione laudabis, quod iam dudum de poetis vera arbitratus sis, eos scilicet non fabulosos simpliciter fuisse homines, ut invidi quidam volunt, sed eruditissimos quidem atque divino quodam animo et artificio preditos².

L'affermazione dello straordinario potere della poesia, che suscita la meraviglia dei lettori svelando i suoi significati nascosti (come una fonte d'acqua scaturita dal fuoco), vale a sottolineare l'importanza di una ricerca mirata al recupero e alla valorizzazione delle funzioni pedagogiche e morali delle favole classiche. Si trattava di una lezione destinata non solo a gettare

unicum tam vera quam pia predicatione monstrarent. Insuper avaritiam, cui non parve sunt vires, concedes habuisse hostem; facultas enim poetica scientibus nil afferre lucris certissimum est, et apud eam nil preciosum est preter quod afferat aurum [...]» («[...] mentre gli annunciatori del Cristo protestavano contro la religione nefasta e la sterminavano, nessuno può dubitare che essi molti libri distrussero pieni di questo materiale, mentre mostravano con una predicazione, tanto vera quanto pia, che non sono molti gli dei e i figli degli dei, anzi che uno è il Dio padre e unico il figlio di Dio. Dovrai inoltre ammettere che le opere degli antichi ebbero come nemica l'avarizia, che ha non poche forze. È infatti cosa ben certa che l'arte poetica, a coloro che la conoscono, non apporta alcun guadagno, mentre per l'avarizia nulla è prezioso all'infuori di ciò che porta denaro»). Citiamo da GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, vol. VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998, t. I, *Proemio* I 28-29, pp. 54-55.

² BOCCACCIO, *Genealogie*, XIV 1 2 [«l'autore si rivolge al re»]: «E forse, leggendo i significati che poc'anzi erano nascosti sotto rozza cortecchia – ed ora sono stati messi in luce – pieno di meraviglia li osserverai, non altrimenti che se da un globo di fuoco vedessi scaturire nuove fonti d'acqua; e con certo moderato diletto ti compiacerai per aver già prima dato un giudizio vero sui poeti; che essi, cioè, non sono semplicemente dei cantafavole – come alcuni invidiosi vorrebbero – ma dottissimi e dotati di anima e di arte quasi divine» (t. II, pp. 1358-59).

le basi della ricerca di età umanistica (che sul solco di Boccaccio continuò a produrre esiti di grande spessore filologico e culturale³), ma anche a potenziare un'elaborazione letteraria fortemente intrisa della simbologia dei miti dell'antichità.

³ Si pensi almeno alle opere seguenti, composte tra il XV secolo e la fine del XVI, per le quali si dispone solo in parte di edizioni moderne: LUDOVICO LAZZARELLI, *De gentilium deorum imaginibus*, a cura di C. CORFIATI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006; NATALIS COMITIS *Mythologiae, siue Explicationum fabularum libri decem. In quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur. Cum locupletissimis indicibus*, Venetiis, al segno della Fontana, 1567 (l'opera fu composta nel 1520); ANDREA ALCIATO, *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*. Introduzione, traduzione e commento di M. GABRIELE, Milano, Adelphi, 2015; LILII GRAEGORII ZIRALDI ferrariensis *Syntagma de Musis*, Argentorati, Matthias Schurerius, 1511 e LILII GREGORII GYRALDI *De deis gentium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginib(us) et cognominib(us) agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur, et pleraque clarius tractantur [...]*, Basilea, Oporino, 1548 (entrambe confluite in LILII GREGORII GYRALDI ferrariensis *Operum quae extant omnium*, tomi duo, per Thomam Guarinum, 1580, t. I, pp. 1-544, da cui si cita); VINCENZO CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*. Prefazione di A. GROSSATO, Milano, Luni Editrice, 2004; CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di S. MAFFEI, Torino, Einaudi, 2012. Tali opere sono volte da un lato a decodificare e ordinare il patrimonio mitologico classico, dall'altro a illustrare le iconografie delle arti figurative e a offrire spunti e strumenti di lavoro per poeti e artisti (pittori e scultori). Della ricchissima bibliografia sul tema ci limitiamo a segnalare V. COSTA, *Natale Conti e la divulgazione della mitologia classica in Europa tra Cinquecento e Seicento*, in *Ricerche di antichità e tradizione classica*, a cura di E. LANZILLOTTA e M. ACCAME, Tivoli (Roma), Edizioni Tored, 2004, pp. 257-311; S. GAMBINO LONGO, *La fortuna delle «Genealogiae deorum gentilium» nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, «Cahiers d'études italiennes», VIII (2008), pp. 115-30; *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*. Atti del Convegno di Studi (Università di Roma Tre, 17-19 febbraio 2010), a cura di G. IZZI, L. MARCOZZI e C. RANIERI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012; *L'iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi (3-4 maggio 2012), a cura di M. GABRIELE, C. GALASSI e R. GUERRI-

Negli studi critici più recenti sulla ricezione dei classici è evidente, d'altra parte, la tendenza a svelare, attraverso costanti riletture e rinnovate interpretazioni, nessi prima impensati fra le concezioni filosofiche umanistico-rinascimentali e le tematiche delle favole antiche. Si tratta di un'operazione ormai divenuta imprescindibile in un approccio ai testi, che, superata la mera cortecchia retorica e formale classicheggiante, sia finalizzato a cogliere gli aspetti ideologici più profondi di cui gli autori si fanno più o meno apertamente sostenitori e promotori. E non si vuole, ovviamente, tralasciare il forte riverbero dei miti classici nella letteratura post rinascimentale, di cui gli esempi, dall'*Adone* di Giovan Battista Marino alla contemporaneità, sono innumerevoli; la stessa arte di raccontare è connessa, come osserva Italo Calvino, ai miti di Minerva e di Aracne:

L'abbiamo visto con Aracne, che per aver spregiato la Dea viene trasformata in ragno [Ovidio, *Met.* VI 1-145]; ma lo vediamo anche nel caso opposto, d'un culto eccessivo per Pallade, che porta a misconoscere gli altri dèi. Anche le figlie di Minia, infatti (libro IV [*Met.* IV 32-415]), colpevoli in quanto troppo sicure nella loro virtù, troppo esclusive nella loro devozione (*intempestiva Minerva* [IV 33]), saranno punite orrendamente, con la metamorfosi in pipistrelli, dal dio [Bacco] che non conosce il lavoro ma l'ebbrezza, che non ascolta i racconti ma il canto travolgente e oscuro⁴.

È inoltre il rapporto tra autore e lettore ad essere chiamato in causa quando le potenzialità polisemiche dei miti e le artico-

NI, Firenze, Olschki, 2013; *Vincenzo Cartari e le direzioni del mito nel Cinquecento*, a cura di S. MAFFEI, Roma, Ginevra Bentivoglio Editoria, 2013.

⁴ Le citazioni sono estratte dalla prefazione di Calvino (*Gli indistinti confini*) all'edizione delle *Metamorfosi* ovidiane (a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI: XI), poi confluita con diverso titolo (*Ovidio e la contiguità universale*) in I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 29-40: 34.

lazioni delle loro molteplici tradizioni impongono uno sforzo interpretativo per riconoscere i nuclei originari di favole rimodulate nelle loro forme e adattate ai canoni e ai modelli sociali del presente e alle mutate finalità diegetiche⁵.

Lo dimostrano tutti i saggi raccolti in questo fascicolo, dedicato, appunto, allo studio dell'incidenza dei miti classici nella narrativa cinquecentesca.

Come evidenziato da Sandra Carapezza (*Archetipi mitici nella rappresentazione delle madri in alcune novelle cinquecentesche*), nelle uniche novelle “tragiche” (I 5 e II 5) delle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, le vicende di Pippa (moglie dell'orafo Fazio), che uccide i propri bambini e poi si suicida, e di Corrado (signore di una leggendaria Fiesole), che uccide la moglie Tiberia e il figlio Sergio sorpresi in adulterio, lasciano trasparire rispettivamente i miti di Medea e di Fedra⁶. La perdita delle originarie connotazioni dei due miti, ma la possibilità di riconoscerli, pur riassorbiti nelle nuove ambientazioni delle novelle, conferma l'universalità dei caratteri descritti.

⁵ Il meccanismo è già implicito all'interno delle *Metamorfosi* ovidiane, come dimostra F. BESSONE, *L'illusione del lettore. Aretusa e i suoi racconti in Ovidio, «Metamorfosi» 5*, «Dictynna. Revue de poétique latine», XVII (2020) [en ligne] <https://journals.openedition.org/dictynna/2461>. Ulteriori esempi delle modalità di ricezione, “trasformazione” e diffusione dei miti si desumono anche dal saggio di A. COTUGNO, *Tra fuso e telaio: la terminologia di Anguillara traduttore delle «Metamorfosi» ovidiane negli episodi delle Minieidi e di Aracne*, in *Lessico colto, lessico popolare*, a cura di C. MARCATO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 1-37.

⁶ ANTONFRANCESCO GRAZZINI (IL LASCA), *Le Cene*, a cura di R. BRUSCAGLI, Roma, Salerno Editrice, 1976. Il richiamo al mito è peraltro esplicito nella seconda novella, dove Grazzini sottolinea il divario fra l'accondiscendenza di Sergio e il casto rifiuto di Ippolito (II 5 32, p. 242): «Non fece Sergio come già Ipolito alla sua bella matrigna; anzi, poiché il cielo largo e benigna la fortuna li avevano posto inanzi tanto e così fatto bene, non meno di lei desiderandolo, sdimenticandosi de l'onore del padre, aperse le braccia [...]».

Nel ripercorrere le tappe della fortuna umanistica del mito di Amore e Psiche contenuto nelle *Metamorfosi* di Apuleio, Paola Cosentino (*La lucerna e il coltello. La favola di Amore e Psiche fra volgarizzamenti, rielaborazioni, novelle*) sottolinea la preminente incidenza delle *Genealogie* boccacciane nello sviluppo di due importanti chiavi di lettura accolte nelle varie riscritture della *fabula*: da un lato quella allegorico-morale, filtrata da Fulgenzio, che identifica Psiche con l'anima razionale (*Genealogie* V 22 11-13), dall'altro quella del potere consolatorio della letteratura (ivi, XIV 9 13), avallata dal fatto che nella finzione apuleiana la storia è raccontata da un'anziana signora per confortare la disperata Carites. Dal volgarizzamento di Boiardo al poemetto di Niccolò da Correggio (*Favola di Psiche*) fino al dramma di Galeotto del Carretto (*Nozze di Psiche e Cupidine*), sulla scia di tali interpretazioni figurali e di altri sovrasensi, la favola acquista nuova vitalità, trovando terreno fertile durante il Cinquecento nelle arti figurative e anche nella letteratura; lo attestano le rivisitazioni di Agnolo Firenzuola (nel suo *Asino d'oro*), di Niccolò Granucci nell'operetta *L'eremita, la carcere, il diporto*, e persino di Bandello (*Novelle*, I 59). L'ipotesto apuleiano in quest'ultima novella, peraltro, sarebbe passato inosservato, se la studiosa non avesse colto le significative convergenze concettuali e soprattutto se lo stesso scrittore non avesse segnalato (nella dedica a Giorgio Beccaria, volgarizzatore della favola apuleiana) la rilettura della favola di Psiche come occasione del suo racconto⁷.

⁷ L'indagine sulla fortuna di Apuleio si presenta come ottimo viatico anche per l'auspicata verifica della presenza di tessere apuleiane nel contesto dell'*Orlando furioso*. Rinvio in proposito a A. SEVERI, *L'«Asino d'oro» nel «Furioso». Primi appunti*, in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'«Orlando furioso»*, a cura di C. CASSIANI, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 37-55 (alle pp. 44-46, per gli elementi che accomunano la favola di Amore e Psiche e la storia di Isabella e Zerbino, *Fur.* XII-XIII).

Il poema ariostesco è oggetto del contributo di Chiara Casiani (*Il riuso del mito nell'«Orlando furioso». Duplicazione, differimento e disseminazione*), con particolare attenzione ai miti di Cerere e Proserpina, di Circe, di Perseo e di Dafne, che si frantumano e si riverberano con i loro significati simbolici in vari episodi dell'opera, diventando essi stessi una funzione del racconto. La trama delle mediazioni erudite e la contaminazione delle fonti classiche emergenti dalla puntuale analisi del testo ariostesco contribuiscono così a illustrare la tecnica narrativa e gli obiettivi dell'autore.

L'attualizzazione del mito di Ermafrodito⁸ in una novella di Straparola è stata analizzata da Agnese Amaduri (*Il mito di Ermafrodito ne «Le piacevoli notti» di Straparola*) anche in una specifica prospettiva metaletteraria, per l'ipotizzata allusiva identificazione della “fluidità” sessuale con il polimorfismo del genere della novella, sfuggente alla codificazione cui erano sottoposti gli altri generi letterari.

Di notevole interesse è, infine, l'analisi (condotta da Ilenia del Gaudio, *Ilceo, Sifilo e il castigo divino: il mito nella «Syphilis» di Fracastoro*) delle modalità con cui il mito si presta alla divulgazione scientifica. Il medico, filosofo e poeta Girolamo Fracastoro, autore nel contempo del poema *Syphilis* (completato nel 1525) e del trattato *De contagione et contagiosis morbis* (composto intorno al 1530, sebbene pubblicato sedici anni più tardi), tra-

⁸ Il tema aveva trovato sviluppo nella letteratura comica ed erotica, ai confini tra la concezione platonica dell'Afrodite “pandemia” (che accoglie in sé la natura femminile e maschile, Platone, *Simposio* 181c, 1-2), la tradizione classica e le tradizioni popolari. Viene spontaneo ricordare l'*Hermaphroditus* di Antonio Beccadelli, detto il Panormita, raccolta di epigrammi divulgati tra il 1425 e il 1426, il cui contenuto scurrile, giustificato dall'autore sulla scorta di certa produzione poetica antica, risulta veicolato da stilemi classici. Cfr. ANTONII PANHORMITAE *Hermaphroditus*, a cura di D. COPPINI, Roma, Bulzoni, 1990 e IL PANORMITA, *Ermafrodito*, a cura di N. GARDINI, Torino, Einaudi, 2017, anche per l'essenziale bibliografia di riferimento.

spone contenuti medico-scientifici in un linguaggio poetico⁹. Nel suo originale poema personaggi e storie di nuova invenzione sono plasmati attraverso un processo di fusione, ricreazione, emulazione dei miti classici, con l'esito della fondazione di nuovi miti (Sifilo e Ilceo) legati a eventi del mondo moderno: in particolare l'epidemia della sifilide (alla quale il mito stesso di Sifilo fornisce un nome, la cui etimologia può essere solo ipoteticamente ricostruita¹⁰) e la scoperta del nuovo continente (con la conseguente importazione di materie prime necessarie a innovativi interventi terapeutici).

In questo fascicolo, casualmente tutto al femminile, nessuno dei contributi raccolti riguarda direttamente Giraldi, citato solo in apertura del primo saggio¹¹ e dell'ultimo, quasi a fare

⁹ È opportuno ricordare che negli stessi anni Trenta del Cinquecento, presumibilmente tra il 1537 e il 1540, Giovan Battista Giraldi, anch'egli medico e filosofo, oltre che letterato, perseguiva lo stesso impegno di conciliazione di poesia e medicina, elaborando un carme sulle funzioni degli organi del corpo umano (*De usu partium sive de partibus corporis humani carmen*). Un'edizione critica del carme è in corso di stampa a cura di Renato Ricco nella collana «*Arbor inversa. Studi e testi giraldiani*» (Roma, Aracne).

¹⁰ Cfr. DEL GAUDIO, *Ilceo, Sifilo e il castigo divino*, p. 152, nota 19. Fracastoro stesso, nel suo trattato *De contagione et contagiosis morbis et curatione*, nel definire il morbo e nell'indicare le varie terminologie adottate in Europa, rinvia per il termine sifilide al proprio poema: HIERONYMI FRACASTORII *De sympathia et antipathia rerum liber unus. De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, Venetiis, apud heredes Lucaeantonij Iuntae Florentini, 1546, libro II, cap. 11, c. 49r («De syphilide morbo, seu gallico»): «[...] Nos syphiliden in nostris lusibus appellavimus» (“noi nelle nostre finzioni poetiche lo abbiamo chiamato sifilide”).

¹¹ La citazione di Sandra Carapezza relativa alle riserve di Giraldi sul personaggio tragico di Medea, consegnata dalla tradizione come infanticida, ha peraltro suggerito, per antifrasi, l'immagine di copertina, tratta da un ciclo pittorico di Bernardino Orsi, di cui Gabriele Fattorini ci ha generosamente offerto una scheda descrittiva (in questo stesso fascicolo, alle pp. 181-83): una Medea incinta, serena con Giasone e gli argonauti.

da cornice di una ricerca che vede nell'umanista ferrarese il perno intorno al quale ruota l'asse di questa rivista.

Nella Ferrara estense, dove nel XV secolo Ludovico Lazzarelli aveva concepito per Borso d'Este una prima redazione delle sue elegie *De gentiliū deorum imaginibus*¹², e dove Lilio Gregorio Giraldi era dedito alla ricostruzione della storia delle divinità pagane con una rinnovata e ragionata disamina "filologica" e storico-antropologica delle fonti¹³, Giovan Battista Giraldi maturò la sua esperienza di poeta e letterato, in un clima intriso di erudizione classica, cui aveva dato una forte impronta anche Celio Calcagnini, suo ideale maestro¹⁴. Non è

¹² Cfr. CORFIATI, *Nota al testo* premessa a LAZZARELLI, *De gentiliū deorum imaginibus*, pp. LIV-CVII: LXV.

¹³ Ci limitiamo qui a ricordare, per suggerire le linee operative di Lilio Gregorio, la rigorosa confutazione dell'esistenza di un Demogorgone, secondo Boccaccio capostipite della stirpe degli dèi pagani (*Genealogie*, *Proemio* II, 15, pp. 67-68). Lilio Gregorio (*epistola nuncupatoria* a Ercole II d'Este, in GYRALDI *Operum quae extant*, t. I, c.) (4r) dichiara infatti di aver compulsato tutte le sue fonti per approdare alla conclusione di una mera svista boccacciana, imputabile alla carente competenza del certaldese nelle lingue antiche, nel confondere δημιουργός ('demiurgo') con *demogorgone*. Sul tema, sulle implicazioni e sulle suggestioni prodotte dal falso mito di Demogorgone: M. BARSACCHI, *Il mito di Demogorgone. Origine e metamorfosi di una divinità oscura*, Venezia, Marsilio, 2014.

¹⁴ È sufficiente consultare il ricco catalogo delle opere di Calcagnini in gran parte raccolte in CAELII CALCAGNINI *Opera aliquot*, Basilea, Froben, 1544, per rendersi conto, peraltro, dello straordinario repertorio di competenze classiche ed erudite che attende ancora di essere minutamente esplorato. Sulla cultura di Calcagnini si vedano almeno i contributi più recenti: A. GHIGNOLI, «*Chartacea supellex*». *L'inventario dei libri di Celio Calcagnini*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2016; E. CURTI, *Una cavalcata con Ariosto. L'«Equitatio» di Celio Calcagnini*, Ferrara, Ferrara Arte, 2017, pp. 9-14; N. GARDINI, *Introduzione* a CELIO CALCAGNINI, *L'ombra o sul cammino della virtù*, a cura di N. GARDINI. Note di N. GARDINI e I. OTTRIA. Testo latino a cura di I. OTTRIA e L. ZIPOLI, Lucca, Pacini Fazzi, 2017, pp. 5-16; S. VILLARI, *Gli «Opera aliquot» e l'eredità di Cal-*

un caso, peraltro, che Giraldi, appena ricevuto l'incarico di docente di retorica presso lo Studio ferrarese (prendendo il posto rimasto vacante alla morte di Calcagnini, nel 1541), avesse individuato come oggetto del suo primo corso universitario il *De natura deorum* di Cicerone. Nella superstita lezione inaugurale¹⁵, infatti, egli motivava la sua scelta insistendo sullo stretto rapporto tra retorica e filosofia realizzato dall'Arpinate e sugli evidenti presupposti filosofici impliciti nella disquisizione sulle divinità pagane. Cicerone è a un tempo filosofo e maestro di oratoria, e la sua opera filosofica, nell'inscindibile connubio tra le due discipline, poteva diventare oggetto e strumento per una lezione di retorica (in un rapporto utilmente reciproco)¹⁶. Con un discorso di sapore umanistico contro la barbarie dello stile medievale, Giraldi si ergeva in cattedra per invitare gli allievi a considerare gli esiti di quelle opere di contenuto metafisico, fisico o etico¹⁷ composte sen-

cagnini. La testimonianza di Giraldi Cinthio, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», IV (2018), pp. 5-94.

¹⁵ Si legge nell'autografo conservato a Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea, ms. Classe I 377, 1 (cc. 1r-6v), ed è stata edita da L. DONDONI, *Una pagina inedita di filologia umanistica: la «Praelectio in De Natura Deorum Ciceronis libros» di G. B. Giraldi*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche, filologiche», XXIX, 7-12 (1974), pp. 557-69 (alle pp. 564-69 il testo latino, da cui citiamo, secondo la paragrafatura della curatrice, aggiungendo le nostre traduzioni). Questa prolusione, per le sue notevoli implicazioni ai fini di una piena ricostruzione dell'itinerario culturale giraldiano, meriterebbe di essere oggi ripubblicata in edizione critica e con i necessari approfondimenti.

¹⁶ GIRALDI, *praelectio* 6 (ed. Dondoni, p. 566): «[...] vix enim fieri posse mihi persuadeo ut quisquam vel eloquentis nomine sine sapientia vel sapientis sine eloquentia dignus haberi possit» (trad.: «Difficilmente infatti mi convinco che qualcuno possa essere stimato degno del nome di eloquente senza la sapienza o del nome di sapiente senza l'eloquenza»).

¹⁷ *Ibidem*: «de rebus quae vel de divinis naturis, vel de natura ipsa, vel de moribus sunt» («sulle cose che riguardano o la natura divina, o la natura stessa o i costumi»).

za cure formali¹⁸ o al contrario retoricamente elevate ma vuote di contenuti, e in entrambi i casi prive di qualsiasi attrattiva e utilità pedagogica e morale¹⁹.

Nell'incoraggiare i suoi uditori a perseguire il successo congiungendo eloquenza e conoscenza, Giraldi dichiarava di aver accolto come modello esemplare il *De natura deorum* di Cicerone²⁰, i cui argomenti, veicolati dall'eccellenza della forma e adeguatamente interpretati nelle loro profonde implicazioni etico-filosofiche, rimandavano alla cognizione del vero Dio, del sommo bene e dell'autentica felicità²¹. Non resta altro di

¹⁸ *Ibidem*. «posthabita dicendi facultate» (“trascurata l'arte del dire”).

¹⁹ *Ibidem*. «[...] clarius erit philosophiam optimarum omnium artium caput et vitae magistram, a dicendi arte seiunctam adeo agrestem esse, adeo horridam atque incultam, ut [...] in quoddam sui fastidium et satietatem plaeciaros animos induxerit. Eloquentiam vero, sine bonarum artium atque disciplinarum cognitione, inanem existere tenuem et exiguam, nullius propemodum commodi, nullius utilitatis» (“[...] sarà più evidente che la filosofia, principio di tutte le arti eccellenti e maestra di vita, disgiunta dall'arte del dire, risulta così rozza, così oscura e incolta, da [...] aver indotto gli animi illustri a un certo fastidio e una certa noia verso se stessa. Ma l'eloquenza, senza la cognizione delle buone arti e discipline, risulta vana, insignificante e debole, quasi di nessun vantaggio, di nessuna utilità”).

²⁰ Ivi, 11, p. 568: «Ut aditus hic laudis vobis faciliior sit, nos eos Ciceronis libros, quos *De natura deorum* inscripsit, vobis hoc anno enarrare curabimus. Ab iis autem facile cognoscetis quantum venustatis ac dignitatis philosophiae accedat, si cum eloquentia iuncta fuerit» (“affinché questo accesso al merito sia per voi più facile, avremo cura quest'anno di commentare per voi quei libri di Cicerone che [egli] intitolò *Sulla natura degli dei*. Da essi ricaverete d'altra parte con facilità quanta bellezza e dignità si aggiunga alla filosofia se sarà congiunta all'eloquenza”).

²¹ Ivi, 11-12, p. 569: «Nihilque mihi, qui a philosophia ad humaniores litteras modo accessi, magis aptum afferri poterat quod enarrarem, quam illud ipsum, quo nihil magnificentius, nihil sublimius, nihil in quo omnes philosophi magis elaborarunt, in universa philosophia potest reperiri. Quid vero aptius vobis afferri poteram ad animos vestros ab iis terrenis sordibus ad felicitatem, quae actionum nostrarum terminus esse debet

quel corso universitario, a parte questa prolusione, ma possiamo immaginare Giraldi impegnato per l'intero anno accademico a leggere e commentare il *De natura deorum* e a ravvisare nella trattazione ciceroniana sulle figure dell'antichità una *summa* filosofica utile al presente, la stessa che aveva offerto la materia prima per le altre opere sui miti classici sopra citate.

Questa esperienza di lettura e di studio, che si innestava in un terreno fertile a Ferrara, non restò senza traccia nella produzione letteraria giraldiana. Riferimenti ai miti pagani sono visibilmente presenti nel tessuto delle sue poesie latine (ma anche nel suo canzoniere in volgare)²². Alla figura di Ercole Giraldi aveva dedicato il suo incompiuto poema, in cui non solo venivano evocati i significati filosofici sottesi all'allegoria

excitandos, ipsa Dei Optimi Maximi cognitione?» («Nulla, a me che da poco ero passato dalla filosofia alle lettere, più confacenti alla dignità umana, poteva presentarsi di più adatto da commentare quanto quello stesso [libro], del quale nulla di più grandioso, nulla di più sublime, nulla, in relazione a ciò su cui tutti i filosofi si sono impegnati, si può ritrovare nella totalità della filosofia. In verità cosa potevo presentarvi di più adatto a sollevare i vostri animi da quelle bassezze terrene alla felicità, che deve essere il fine delle nostre azioni, che questa stessa cognizione di Dio ottimo e massimo?»).

²² La produzione poetica di Giraldi, in parte sommersa in miscellanee manoscritte coeve, è attestata dalle opere seguenti: CINTHII IOANNIS BAPTISTAE GYRALDI ferrariensis *De obitu divi Alfonsi Estensis principis invictiss. epicedion. Hercules Estensis dux salutatus. Sylvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Caliginini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lili Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima, Ferrariae, ex Francisci Roscii ferrariensis libraria officina, 1537* (riedita con varianti in ID., *Poematia*, Basilea, Robert Winter, 1540); GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Le fiamme*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547 (e 1548). Per queste raccolte e per la bibliografia pregressa rinvio a G. FORNI, *Primi accertamenti per l'edizione delle «Fiamme»*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», VIII (2022), pp. 37-61 e a S. VILLARI, *Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldi (Ferrara, Rosso, 1537)*, ivi, IX (2023), pp. 41-82.

delle fatiche e del bivio²³, ma si realizzava la perfetta attualizzazione del mito erculeo, a Ferrara associato ai due duchi omonimi (Ercole I e II d'Este), in un connubio stringente tra *fabula e historia*²⁴.

²³ Su cui si veda da ultimo S. VILLARI, *L'«Ercole al bivio» di Domenico Beccafumi e l'«Ercole» giraldiano*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», I (2015), pp. 69-110.

²⁴ Il poema *Hercole* fu pubblicato in una stesura parziale: *Dell'Hercole [...] canti ventisei*, in Modena, nella stamperia de Gadaldini, 1557 (si attende l'edizione critica a cura di Marco Dorigatti e Carla Molinari). Non fu mai portata a termine, invece, la stesura definitiva, di cui restano alcuni canti inediti, che si leggono ora in GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Canti dell'«Hercole» (Classe I 406 della BCAFè)*, edizione critica a cura di C. MOLINARI, Ferrara, Edisai, 2016. Ampia la bibliografia, di cui segnaliamo: D. RASI, *Tra epica classica e tradizione romanzesca: introduzione all'«Ercole» di G. B. Giraldi Cinzio*, «Schifanoia», IV (1987), pp. 73-83; R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe: l'«Ercole»*, in Atti delle Giornate di Studio dedicate a G. B. Giraldi Cinzio (Tortona, 27-29 aprile 1989), «Schifanoia», XII (1991), a cura di R. BRUSCAGLI e U. ROZZO, pp. 9-19; D. RASI, *L'«Ercole» «cortese» di G. B. Giraldi Cinzio*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro. I. Da Dante al Manzoni*, a cura di B. M. DA RIF e C. GRIGGIO, Firenze, Olschki, 1991, pp. 223-45; S. JOSSA, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'«Ercole» di G. B. Giraldi Cinzio*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese. Atti del Convegno internazionale di Studi nel V centenario della nascita di G. B. Giraldi Cinzio* (Ferrara, 1-2 dicembre 2004), a cura di P. CHERCHI, M. RINALDI e M. TEMPERA, Firenze, Olschki, 2008, pp. 145-56; C. MOLINARI, *«Corretto et rescritto in forma grande»: note sul codice classe I 406 della Biblioteca Comunale Ariostea. I canti undici dell'«Ercole» di G. B. Giraldi Cinzio*, «Studi italiani», XXXIV (2005), pp. 139-98; G. BALDASSARRI, *Sull'«Ercole» del Giraldi Cinzio*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia: studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M. A. TERZOLI, A. ASOR ROSA e G. INGLESE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, t. II, pp. 311-37; S. JOSSA, *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in *Nello specchio del mito*, pp. 219-48: 238-45 (per i canti XIV-XV dell'Hercole giraldiano); C. MOLINARI, *L'«Hercole» di G. B. Giraldi Cinthio tra scartafacci autografi e editio princeps durante il pontificato di Paolo IV*, «Schifanoia», XLIV-XLV (2013), pp. 73-86; C. MOLINARI, *I canti dell'«Hercole» secondo l'autografo Classe I 406 della BCAFè: note sulla vicenda redazionale del poema*

Nessuno studio specifico è stato fatto ancora, tuttavia, sulla funzionalità dei miti all'interno degli *Ecatommiti*, per sondare sistematicamente le modalità con cui le favole antiche, pur in una dimensione realistica, vengano adattate a illustrare caratteri o situazioni. Fin dalle soglie del testo, in quella sezione che Giraldi intitola *Introduzione agli Ecatommiti*, i miti occupano esplicitamente lo spazio intradiegetico per accompagnare il dibattito sull'amore sensuale e sulle negative conseguenze delle relazioni con le prostitute²⁵. Uno dei narratori (Ponzio), ad esempio, fa uno strumentale ricorso al racconto omerico dell'erba donata da Mercurio a Ulisse per difendersi da Circe (*Odissea*, X 275-347) e dello scudo di Atena usato da Perseo per uccidere Medusa (Ovidio, *Met.* IV 772-803):

Ulisse il saggio, colla radice dell'erba che gli die' Mercurio, superò in guisa tutti gl'inganni di donne tali ch'egli fu di loro signore, e che Perseo il forte, coprendosi collo scudo di Pallade, uccise Medusa, che per la singolare e maravigliosa sua bellezza era detta trasformare chi la mirava in sasso (*Ecatommiti, Introd.*, nov. 2 4).

giraldiano, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giraldi Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 503-32; S. VILLARI, «Passando un giorno...». *Divagazioni cavalleresche: Orlando e Olimpia, Ercole e Eufimia*, in *España e Italia: el Siglo de las Luces. Homenaje a Giulio Ferroni*, a cura di I. ROMERA PINTOR, Madrid, Fundación Updea, 2017, pp. 137-73; e infine i saggi raccolti in *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari*, a cura di I. ROMERA PINTOR e S. VILLARI, Roma, Aracne, 2018.

²⁵ *Ecatom.*, *Intr.* 1: «Comincia la Introduzione agli *Ecatommiti* nella quale si dimostra che solo fra gli amori umani è quiete in quello il quale è fra marito e moglie, e che ne' disonesti non può essere riposo». Citiamo da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, secondo la paragrafatura ivi adottata (cfr. VILLARI, *ivi*, *Introduzione*, vol. I, pp. XXV-XXIX, per le implicazioni di questa sezione dell'opera).

In questo ragionamento l'erba e lo scudo (di solito allegorie della ragione) diventano strumenti per un impunito abbandono alle passioni. E ancora il mito del mutevole Proteo («Protea [...] ambiguum», Ovidio, *Met.* 1 9) viene richiamato per suggerire la strategia di simulazione necessaria ad arginare gli effetti disumanizzanti delle azioni di Circe o Medusa:

ciascuno di noi si mostri più tosto ad esse [le prostitute] un Proteo, che noi proviamo loro Circi o Meduse, sì che quelle ci facciano divenir fiere e queste insensibili sassi (*Ecatommiti, Introd.*, nov. 3 6).

Tuttavia, contrariamente alle intenzioni del personaggio Ponzio, che nella finzione novellistica assume il ruolo di ingenuo e superficiale promotore della liceità degli amori mercenari, Proteo stesso diventa metafora della disumanizzazione, dell'opportunismo, della simulazione e dell'inganno, come il capo della brigata di novellatori (Fabio, *alter ego* dell'autore) fa notare a commento della storia (raccontata dallo stesso Ponzio) di un certo Vico (*Intr.* nov. 2), il quale tiene a bada le meretrici con comportamenti moralmente riprovevoli:

gli disse egli [Fabio]: – E che quiete ebbe, Ponzio, questo vostro Vico in tali amori, sendo egli sempre stato su l'ingannare e su il simulare? Nelle quali due cose non è, né può essere, riposo in modo alcuno – (*Ecatommiti, Intr.* nov. 3 11).

La metamorfosi, sia per effetto di attitudini camaleontiche (Proteo), sia quale conseguenza di una trasgressione punita o del superamento di un limite (gli individui trasformati in bestie o sassi da Circe e Medusa), segnala in ogni caso una perdita di sé e di umanità. E pertanto il parallelismo tra le favole mitiche citate e la concretezza dei fatti descritti nelle novelle (truffe, raggiri, danni, umiliazioni, in contesti di ordinaria quotidianità) consente di stimolare la riflessione critica e di potenziare il messaggio morale. Nella stessa sezione introduttiva

degli *Ecatommiti*, del resto, prima delle novelle, lo stesso personaggio Fabio aveva descritto gli aspetti negativi dei rapporti con le prostitute puntellando il discorso con altrettanti richiami mitici: la paura di Tantalò²⁶, per alludere alla perenne condizione di precarietà e timore in cui versano gli amanti, la trasformazione dei compagni di Ulisse in animali e di Pico in uccello²⁷ per sottolineare la perdita di se stessi:

L'amore di tali donne è agli amanti, Ponzio, come quel sasso che fingono i poeti che si sta nell'Inferno continuamente su il capo di Tantalò, ond'egli, temendone il tomo, se ne vive sempre in continuo timore di morte. A questo si aggiunge che traggono gli uomini queste malvagie di lor medesimi, e di uomini che dianzi erano gli trasformano elle in animali senza ragione, e fanno che, come elle niente altro hanno di donna che il viso, così essi non hanno altro d'uomo che la faccia. E molte fiato perdono anco la sembianza dell'uomo, come si legge di Circe appresso Omero, dalla quale furono mutati tutti i compagni di Ulisse in sozzi animali, e appresso Vergilio la medesima mutò Pico, re d'Italia, in augello del suo nome, lasciandogli solo il manto e i fregi quasi come un trofeo de la sua vittoria e come aperto testimonio della sciocchezza di lui (*Ecatommiti*, *Intr.* 109-10).

E inoltre, quasi a chiudere il cerchio del ragionamento sugli amori non regolati dalla ragione, il significato metaforico del mito di Circe ritorna nella canzone conclusiva della giornata introduttiva, con la descrizione topica della forza di una passione forte e straniante, che porta alla perdita di se stessi, e con l'identificazione della donna amata con la stessa Circe:

Non son, non son piú quegli

²⁶ Secondo la versione piú antica del mito Tantalò sta nell'inferno continuamente minacciato dalla caduta di un sasso. Cfr. Pindaro, *Olimpiche*, I 55-58; Lucrezio, *De rerum natura*, III 980-81; Cicerone, *De finibus bonorum et malorum*, I 18 60 e *Tusculanae Disputationes*, IV 15 35.

²⁷ Omero, *Odissea*, X 233-43; Virgilio, *Eneide*, VII 187-91.

ch'io mi dimostro in vista,
che trasformato mi ha la Circe mia (*Ecatommiti*, *Intr. concl.* 15).

Il richiamo si svela tuttavia incongruo, quando un altro dei narratori intradiegetici (Sempronio) manifesta criticamente la situazione del suo compagno Flaminio, autore della canzone: la donna da lui amata è solo nella sua percezione una “Circe”, poiché respinge legittimamente le pretese sessuali dell'amato e difende la propria pudicizia²⁸:

Sempronio disse: – Vi dolete, Flaminio, a torto della donna vostra, perché so io che tutto quello che potete avere uno spirito gentile da bella e onesta giovane l'avete voi dalla vostra, così onestissima, come bellissima. E se forse la sua onestà vi è cagione di questi ramarichii, è che troppo ardente appetito vi fa più bramare di quello che l'onestà altrui vi può dare. E se ciò a così dolervi vi mena, doletevi di voi, che non sapete amare e non sapete a quai termini contenti si stiano gli onesti amanti – (*Ecatommiti*, *Intr. concl.* 17).

La trasfigurazione dei personaggi mitici nei protagonisti dei racconti, anche in una direzione antifrastica, è peraltro frequente nelle novelle giraldiane²⁹, secondo procedimenti che nella narrativa sono più comuni di quanto risulti in apparenza, come si evince, del resto, da tutti i contributi pubblicati nel presente fascicolo. Lo stesso mito di Proteo, pur evocato per i suoi tratti negativi, può assumere un valore metaletterario proprio in quanto citato nella soglia introduttiva degli *Eca-*

²⁸ Sulla concezione giraldiana della donna rinviamo a un volume di prossima pubblicazione: S. VILLARI, «Io sono donna di me». *Giraldi e il mondo femminile tra novelle e tragedie*. Postfazione di G. FORNI, Roma, Aracne. E va pure rinviata ad altra sede la riflessione sulla demistificazione delle figure topiche della poesia amorosa ad opera delle narratrici (*Ecatommiti*, II concl. 13-15). Sui diversi significati del mito di Circe si sofferma Chiara Cassiani, in questo stesso fascicolo, pp. 83-113.

²⁹ Ai miti classici si possono aggiungere quelli biblici, in un comune patrimonio che lega la classicità alla cristianità.

tommiti, quasi ad alludere alla multiforme varietà di favole, che pur nel loro diverso aspetto, raccontano sempre la stessa storia, quella dell'uomo di tutti i tempi, con i suoi pregi e difetti. Ripartiamo dunque da dove eravamo partite, dalla *Poetica* aristotelica: cambiano i nomi dei personaggi, ma non la sostanza dei racconti. La sfida è riconoscere sotto i nuovi nomi gli archetipi delle favole antiche.

Il mito nella narrativa del Cinquecento: premessa per un sondaggio nella produzione giraldiana

La riflessione sulle tematiche affrontate nel presente fascicolo monografico di «Studi giraldiani» (X, 2024), dedicato al mito nella narrativa cinquecentesca, è occasione per tracciare le prime risultanze di una disamina dei richiami alla mitologia nella produzione letteraria (in specie novellistica) di Giraldo Cinthio.

Myth in fiction in the 16th century: foreword for a research of giraldian production

Reflection on the themes addressed in the present monographic issue of «Studi giraldiani» (X, 2024), dedicated to myth in sixteenth-century fiction, is an opportunity to outline the first results of an examination of the references to mythology in Giraldo Cinthio's literary production (especially in novellas).

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 Cinthio*, «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 poggi 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 MADI 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 arbitratu, 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 giraldiviani. Letteratura e teatro», II (2016), pp. 153-74.

¹⁰ “Non si possono modificare le storie tradite”.

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 tradite”), 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 quíenientista*, «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 Giraldi forse potrebbe dire, come dei berneschi, che «sol diletmano 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 Giraldi 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 Bruscagli 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 seguita 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 giraldiana, 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 grazzianiana, 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.

PAOLA COSENTINO

LA LUCERNA E IL COLTELLO
LA FAVOLA DI AMORE E PSICHE
FRA VOLGARIZZAMENTI, RIELABORAZIONI, NOVELLE

La fortuna cinquecentesca del mito di Amore e Psiche si colloca all'interno della diffusione dell'*Asino d'oro* di Apuleio, la cui *editio princeps* data 1469¹: il romanzo latino, letto e quindi impiegato come fonte da Boccaccio², poi volgarizzato da Boiardo³, infine commentato da Filippo Beroaldo il Vecchio⁴,

¹ Un punto di riferimento imprescindibile per le pagine che seguiranno è il lavoro di U. DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana* (Bologna, Zanichelli, 1899): sebbene datato, ancorato com'è a una prospettiva multidisciplinare tipica di certa critica tardo-ottocentesca, il volume offre numerose suggestioni e spunti ancora validi per un'indagine che deve tener conto della fortuna della favola all'interno della poesia come della prosa cinquecentesca.

² Sui codici impiegati dal certaldese, si veda M. FIORILLA, *La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti Laur. 29,2 e 54,32*, «Aevum», LXXIII (1999), pp. 635-68.

³ Si tratta dell'*Apulegio vulgare*, realizzato dal Boiardo per Ercole I d'Este nel 1470 (e stampato dallo Zoppino nel 1518). Sull'importanza strategica di questa edizione, che inaugura, per la tipografia ferrarese, la stagione dei volgarizzamenti e ribadisce la «continuità tra la cultura estense», di cui la traduzione di Apuleio è «prodotto primario», e la «cultura letteraria del momento», cfr. la monografia di L. SEVERI, *Sitibondo nel*

aveva fornito spunti essenziali al racconto in terza rima del Machiavelli (*L'asino d'oro*) e alle ottave del *Furioso* ariostesco⁵. Tuttavia la favola, anche in virtù dell'interpretazione allegorica offerta da Marziano Capella come pure della rilettura in chiave neoplatonica contenuta all'interno dei *Mythologiarum libri* di Fulgenzio⁶, aveva in seguito trovato una sua strada autonoma, grazie ancora al Boccaccio delle *Genealogie deorum gentilium*, il cui V capitolo è dedicato proprio alla storia di Psiche.

Rispetto alla lunga narrazione contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio (libro IV 28-35; libro V 1-30; libro VI 1-24), il certaldese sintetizza gli snodi essenziali e valorizza i passaggi più significativi del racconto, soprattutto utili ad illuminare il si-

stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua, Manziana (Rm), Vecchiarelli, 2009, *ad indicem* (la cit. è a p. 283).

⁴ Rimando a M. GILMORE, *Beroaldo Filippo, senior*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, vol. IX, 1967, pp. 382-84. Più di recente, Andrea Severi ha dedicato al grande umanista, esaminato quale poeta e oratore di fama internazionale, oltreché commentatore di classici, il suo *Filippo Beroaldo il Vecchio. Un maestro per l'Europa*, Bologna, il Mulino, 2015.

⁵ Rinvio ancora a A. SEVERI, *L'«Asino d'oro» nel «Furioso». Primi appunti*, in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'«Orlando Furioso»*, a cura di C. CASSIANI, Firenze, Franco Cesati, 2022, pp. 37-55.

⁶ Alla lettura che, dell'*Asino d'oro* (e in special modo della novella di Psiche), realizza l'erudito di origine africana ha consacrato un importante contributo S. MATTIACCI, *Apuleio in Fulgenzio* («Studi italiani di filologia classica», IV, I, 1-2, 2003, pp. 229-56): al di là della ricerca volta a ricostruire un capitolo della fortuna del madaurense nella tarda antichità, la studiosa sottolinea, proprio all'interno delle *Mitologiae*, la funzione assunta dalla favola di Psiche, che non solo si presta all'interpretazione allegorica ormai nota (Psiche=anima; Amore=desiderio), ma viene eletta dall'autore a simbolo di *curiositas*, motivo fondante delle stesse *Metamorfosi*. Anche alla luce di quanto si dirà più avanti, non sarà di scarso rilievo che, nell'esordio del trattato, la fanciulla sia associata alla «lucerna, strumento fatale con cui Psiche, disobbedendo alle promesse e obbedendo alla sua innata curiosità, scoprirà che il suo alato marito è Amore, determinandone l'alata fuga» (p. 235).

gnificato morale ad esso sotteso⁷. Vengono dunque rievocati la nascita della bellissima Psiche, l'omaggio dei concittadini e degli stranieri nei confronti della giovane, la gelosia di Venere, che intima al figlio una punizione esemplare per tanta umana irriverenza. A seguito del vaticinio dell'oracolo di Apollo, la fanciulla viene condotta in cima a un alto monte: di lì, in preda al più profondo sgomento, è trasportata da Zefiro in una valle amena, cui segue l'apparizione di un meraviglioso palazzo, poi i tesori copiosi ivi conservati, infine le gioie notturne procurate da uno sposo misterioso (Cupido). Con l'intervento malevolo delle sorelle di Psiche, assai invidiose della buona sorte di lei, si arriva alla scena più nota della favola: la fanciulla è indotta infatti a trasgredire il divieto del marito, che appunto le aveva proibito di scoprirne le divine sembianze. Significativamente, proprio su questo snodo narrativo (siamo nei cap. 21-24 del V libro delle *Metamorfosi*) si sofferma Boccaccio:

Que credula, eis cum donis remissis, novaculam paravit et lucernam abscondit sub modio, nocte sequenti visura quisnam esset cuius uteretur concubitu, occisura eum si esse tilli forma verbis so-

⁷ Di un «capitolo» fra i «più complessi e impegnativi» delle *Genealogie* parla A. BETTINZOLI, *Boccaccio, Apuleio e le «Genealogie deorum gentilium»*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di M. MARCHIARO e S. ZAMPONI, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 365-79; la cit. è a p. 374. Delle due redazioni del capitolo dell'opera boccacciana – rispettivamente A (ovvero Firenze, *Biblioteca Laurenziana*, Plut. 52.9) e la cosiddetta *Vulgata* – si è occupato I. CANDIDO, *Amore e Psiche dalle chiose del Laur. 29.2 alle due redazioni delle «Genealogie» e ancora in «Dec.» X, 10*, «Studi sul Boccaccio», XXXVII (2009), pp. 171-96: come rileva lo studioso, a Boccaccio interessa soprattutto sottolineare la valenza simbolica della storia e quindi enfatizzare l'importanza della scena centrale del mito, quella della scoperta, da parte di Psiche, della vera identità dell'amante. Nel connubio fra i due, il certaldese riconosce «l'unione dell'anima razionale con la divinità», cui si associa il divieto connesso all'«impossibilità [sempre per l'anima] di comprendere i segreti divini» (p. 19), se non attraverso la fede.

rorum conformis. Intrat igitur more solito lectum Cupido, et in somnum solvitur. Psyche vero, aperto lumine, vidit illum miram formositate conspicuum iuvenem, alis pernicipibus, et ad eius pedes arcum et pharetram sagittis confertam; e quibus cum unam mirabunda eduxisset, experta aciem, adeo digito impressit suo, ut aliquantulum scaturiret e vulnere sanguis. Quo facto, miro dormientis adhuc amore flagravit⁸.

L'attenzione posta a questo assai suggestivo passaggio – la credulità di Psiche, la violazione del segreto, l'innamoramento della protagonista per l'incantevole fanciullo – costituisce il preludio dell'esegesi della favola fornita alla fine del capitolo, che si conclude rapidamente con la fuga di Cupido e la disperazione della giovane sposa, poi rimproverata da Venere e costretta a misurarsi con imprese straordinarie, prima della definitiva assunzione, di lei e del compagno Amore, nelle sfere celesti. Rivolgendosi al sovrano di Cipro (al quale è dedicata l'intera opera), Boccaccio si rifà a Fulgenzio per ritrovare, nelle caratteristiche di Psiche, quelle dell'anima razionale. Che si unisce a Cupido, ovvero a Dio: il certaldese sottolinea il potere del «superbo desiderio»⁹, fautore di una curiosità negativa

⁸ Cfr. G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, vol. VII-VIII, 1998, pp. 560-69: 564-65 («Credula, Psiche le [le sorelle] licenziò con doni e si preparò rasoio e nascose sotto il moggio una lucerna per vedere la notte seguente chi fosse colui col quale giaceva nel letto, coll'intenzione di ucciderlo se avesse una forma simile a quella descritta dalle sorelle. Entra dunque Cupido secondo il solito nel letto e si addormenta. Ma Psiche, acceso un lume, vide che era un giovane di straordinaria bellezza, ornato di ali aguzze e che ai suoi piedi aveva l'arco e la faretra piena di frecce; meravigliata, ne tolse fuori una, per provarne la punta e vi impresso il dito con tal foga che dalla ferita sgorgò alquanto sangue. Ciò fatto, arse di meraviglioso amore per il fanciullo ancora dormiente»).

⁹ Cfr. BOCCACCIO, *Genealogie*, pp. 568-69: «id est superbo desiderio, per quod inobediens facta, et sensualitate credula, bonum contemplationis amittit, et sic a divino separatur coniugio» («cioè col superbo desiderio,

nei confronti della manifestazione di una divinità cui è impossibile accostarsi, e tuttavia valorizza l'esito della favola, che porta all'unione dei due amanti e alla generazione del Piacere¹⁰.

Boccaccio tornerà sulla vicenda di Amore e Psiche nel quattordicesimo capitolo delle *Genealogie*, quando vorrà sottolineare il potere consolatorio dei racconti: nelle *Metamorfosi*, infatti, la storia dei due amanti è posta in bocca a un'anziana donna che decide di rallegrare la fanciulla Carites, prigioniera di certi malviventi e quindi in preda alla più cupa disperazione. Su questo riflette il certaldese:

Fabulis laborantibus sub pondere adversantis fortune non nunquam solamen inpensum est, quod apud Lucium Apuleium cernitur. Quem penes Carithes, generosa virga, infortunio suo apud predones captiva, captivitatem suam depolorans, ab anicula fabule Psycis lepiditate paululum refocillata esta¹¹.

per il quale si è fatta disobbediente, e ha creduto alla sensualità, e quindi perde il bene della contemplazione; e così è separata dall'unione con Dio»).

¹⁰ Silvia Cavicchioli sottolinea le differenze esistenti fra l'interpretazione della favola di Fulgenzio e quella contenuta nelle *Genealogie*: se ci sono delle analogie, in realtà, «nella conclusione esse si distinguono nettamente. Boccaccio infatti valorizza la conclusione positiva della vicenda, sottolineando come le prove affrontate da Psiche le permettano di unirsi di nuovo e per sempre a Dio, generando *Voluptas*» (cfr. S. CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 35).

¹¹ BOCCACCIO, *Genealogie*, pp. 1416-17: «Con le favole talora è stato dato conforto a coloro che sono travagliati sotto il peso dell'avversa fortuna; e ciò si può vedere presso Lucio Apuleio. Nella sua opera si legge che Carites, nobile donzella prigioniera per sua disgrazia di certi predoni, piangendo la sua cattività fu un po' consolata da una vecchietta con la lepidezza della favola di Psiche». Ancora Bettinzoli (*Boccaccio, Apuleio e le «Genealogie deorum gentilium»*, p. 377) mette in evidenza non solo le analogie esistenti fra questo passaggio del trattato e il proemio del *Decameron*, ove appunto si dà spazio alla dimensione consolatoria della letteratura, ma anche alle inevitabili ambiguità di un confronto, quello fra Boccaccio

Duplici il valore della narrazione, dunque, come dimostra la paradigmatica vicenda del figlio di Venere e della sua amata, leggibile come allegoria morale ma anche come semplice intrattenimento atto a distrarre chi ascolta dalle avversità della vita. Boccaccio riprende la tradizione sapienziale legata alla favola e tuttavia attinge a piene mani dai fantasiosi materiali contenuti nell'*Asino d'oro* di Apuleio. Come dimostrano le riprese del madaurense contenute nel *Decameron*, che recupera, almeno in due occasioni, le cosiddette novelle dell'adulterio (contenute nel libro IX delle *Metamorfosi*)¹².

Nel corso del '400, l'attenzione al romanzo latino, dovuta a un interesse filologico per le caratteristiche sperimentali esibite nell'opera e, insieme, alla necessità di enfatizzarne la vocazione platonica in funzione cristiana, va di pari passo con la valorizzazione della favola di Amore e Psiche, sulla cui valenza morale insiste pure il curatore della prima edizione latina, Giovanni Andrea Bussi¹³. Il racconto sarà infatti ripreso, in ottava rima, da Niccolò da Correggio, nel suo *Fabula Psiches et Cupidinis* (pubblicato nel 1507), e poi da Galeotto del Carretto, autore della prova teatrale intitolata *Nozze de Psiche e Cupidi-*

e Apuleio, rivelatosi insieme «dilettevole e proficuo» (*ibidem*). Spingendosi più avanti, e guardando proprio all'episodio di Carite, Marco Corradini ha preso in esame il riutilizzo della favola apuleiana da parte di Manzoni (cfr. M. CORRADINI, «Studiare i classici». *Apuleio nei capitoli XX e XXI dei «Promessi sposi»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII, 662, 2021, pp. 198-224).

¹² Nel *Decameron* Boccaccio si rifà alla cosiddetta novella del *dolium* (*Met.*, IX 5-7) e a quella del mugnaio (*Met.* IX 23-25), rispettivamente nella V giornata (X) e nella VII (II).

¹³ Rimando ancora alle pagine di CAVICCHIOLI (*Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, pp. 37-39) a questo dedicate. La studiosa insiste poi sulla «traducibilità del testo in immagini» e sulle «potenzialità polisemiche» in esso contenute che condurranno alla straordinaria diffusione della favola in ambito artistico.

ne (1502). Questi due esperimenti, condotti a partire dall'archetipo apuleiano, ci conducono fra Ferrara e Mantova, dove peraltro aveva esercitato la sua maestria di volgarizzatore lo stesso Boiardo, la cui traduzione esce a stampa, come si diceva, nel 1518¹⁴. Le caratteristiche di questa versione sono state ampiamente studiate¹⁵: nata sotto gli auspici di Ercole d'Este (appassionato di racconti e di avventure, ma non versato nella lingua latina), essa risponde in primo luogo all'esigenza di far conoscere soprattutto la trama del romanzo antico. Cui comunque il conte di Scandiano si dedica con abnegazione, sebbene, nella traduzione, possano essere evidenziati errori interpretativi o contaminazioni con altre fonti¹⁶. In questa sede, e tenendo presenti gli esiti cinquecenteschi della favola, mi interessa tornare al passo legato alla trasgressione di Psiche, dal momento che, nella fortuna del racconto, esso assume un significato centrale, come si è visto rimarcato dallo stesso Boccaccio: la scena della lucerna si trasformerà, infatti, in un momento-chiave della vicenda, proprio in virtù di una componente pittorica che cela un preciso significato morale, naturalmente sotteso al disvelamento della bellezza del dio Amore. Così Boiardo traduce il brano apuleiano:

Era la nocte venuta, et il marito, secondo che sempre era usato, poi che ne le amoroze battaglie travagliato s'era, in quieto e profondo somno se possava. [22] Alhora Psiche, benché a ciò fare lo

¹⁴ Cfr. M. M. BOIARDO, *Apulegio volgare*, Venezia, per Niccolò d'Aristotele e Vincenzo de Polo, 1518: si tratta della *princeps* del volgarizzamento.

¹⁵ Si veda, ad esempio, E. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*. *Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*, Padova, Antenore, 1988, contenente la trascrizione del testo di Boiardo (alle pp. 217-345), e la più recente edizione di M. M. BOIARDO, *Asino d'oro (da Apuleio)*, a cura di M. FAVARETTO, Novara, Interlinea, 2021.

¹⁶ Prima fra tutte il Boccaccio del *Decameron*: cfr. di nuovo FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, pp. 137-44.

animo e la persona li tremasse, levata da il lecto scopre la lucerna, e preso il coltello mutò per audacia il sexo femminile. Ma come prima e secreti del lecto per lo aproximare de il lume aparvero, vede il piacevolissimo de tutti li animali dormente giacere: egli era esso Cupido, quello bellissimo giovenetto, che amorosamente dormia, per lo aspecto d'il quale il lume de la lucerna più diviene lieto. Ma Psiche, smarita de vista tanto vaga, perdendo l'animo cade sopra le sue ginochie et cerca di nascondere il ferro, dico nel suo istesso pecto. Et havrebbelo facto certamente se il coltello, per tema de tanta sceleragine, non li fosse già prima caduto di mano. Ella con animo dissipato, maravigliando, guardava la bellezza de il viso divino. Erano e crini ondeggiando da la grandissima capitatura d'oro, e davanti pendenti et di drieto, faceano con nova luce vaneggiare il lume de la lucerna [...] A' piedi de il lecto iaceano lo arco e la pharetra e le sagitte d'oro, che sono l'arme de il piacevole idio. [23] Le quale guardando Psiche con animo insaciabile di vedere, trasse fore de la gemmata pharetra una sagitta, e provando al dito quanto fosse quella pongente e pontando più forte che non volea per il tremare de la mano, se ferite alquanto, e per la tenera pelle venero alcune gociole di rosato sangue. Così ne l'amore de l'amoroso dio ferite sì stessa Psiche, et desiderando colui che è summo desiderio, con aperti baci tocandolo, solo de la misura de il somno suspectava¹⁷.

Nel poemetto di Niccolò da Correggio, dedicato alla marchesana di Mantova e probabilmente redatto intorno al 1491¹⁸, la riduzione della favola si innesta all'interno di un racconto autobiografico che mette a confronto le disavventure amorose dell'autore e quelle di Cupido stesso. A fronte dei lamenti del narratore, il dio alato riferisce della sua passione

¹⁷ Riporto l'episodio narrato nel v libro (21-24); cito da BOIARDO, *Asino d'oro (da Apuleio)*, pp. 270-72.

¹⁸ Potrebbe alludere alla composizione dell'operetta la lettera del 16 giugno 1491 indirizzata ad Isabella d'Este: qui l'autore riferisce di alcune «stanzie» che potrebbero essere proprio quelle della *Fabula*. L'ipotesi è formulata da A. TISSONI BENVENUTI, curatrice di NICCOLÒ DA CORREGGIO, *Psiche* (in *Opere. Cefalo - Psiche - Silva - Rime*), Bari, Laterza, 1969, pp. 499-500.

per una donna mortale, che «è or deificata e in ciel risplende»¹⁹. Seguendo pedissequamente la fonte, Amore racconta dell'ira di Venere, che appunto invia il figlio per punire l'avvenente fanciulla, rea di contendere alla dea il primato della bellezza. Tuttavia, alla vista di Psiche, il giovane s'invaghisce immediatamente («Questa me accese in foco, e fu ben degno, | ché in ciel non splende tanto alcuna stella»)²⁰. Seguiranno il responso dell'oracolo, poi il corteo lugubre che accompagna la ragazza alle nozze preannunciate da Apollo, infine, grazie a Cupido, l'arrivo nel palazzo, dotato di un magnifico giardino, dove, sottolinea il Correggio, l'artificio ha la meglio sulla natura («Questa fu la più bella architettura | che mai per arte fosse fabricata»)²¹. Sappiamo che, dall'incontro con le sorelle, fortemente voluto proprio da Psiche, nasceranno i sospetti di quest'ultima nei confronti del marito: assai invidiose della sorte della minore, le consigliano di prendere un coltello, «quanto più poi che sia tagliente e accuto»²² per liberarsi del mostro che probabilmente occupa il suo letto nuziale. La scena della scoperta della natura divina dello sposo è descritta in una serie di ottave (dalla 107 alla 114) che sottolineano, in primo luogo, la bellezza di Amore:

Trasse quel gladio fuor la simplicetta
 con la man destra, e in la sinistra il lume,
 quando la cruda, benché a me diletta,
 mi vidde a gli umer sventillar le piume,
 l'arco e il faretto appresso e la saetta,
 che a tanti ha facto già mutar costume,
 e tanta venustà poi nel mio volto,
 che 'l sentimento gli fu in tutto tolto²³.

¹⁹ Ivi, p. 63 (ott. 49).

²⁰ Ivi, p. 65 (ott. 55).

²¹ Ivi, p. 69 (ott. 73).

²² Ivi, p. 76 (ott. 101).

²³ Ivi, pp. 77-78 (ott. 107).

Rispetto alla fonte, qui l'autore sottolinea soprattutto il potere della visione: Cupido si manifesta infatti in tutto il suo fulgore, provvisto di quegli strumenti – le ali, ma anche l'arco e la faretra – che «a tanti ha facto già mutar costume» e che colpiscono la stessa Psiche. Più avanti, la stanza dedicata alla descrizione delle fattezze del dio appare ancora una volta conforme al dettato apuleiano, che pure sembra essere stato riletto (come conferma lo stesso Fumagalli)²⁴ attraverso il volgarizzamento del Boiardo:

Ondeggiavan sul collo i crini d'oro,
 parte pendenti in sul candido pecto,
 sul fronte lascivendo a più decoro
 de gli occhi replendenti e vago aspecto,
 che a misera diè tanto martoro
 che asconder volse il ferro in el suo pecto,
 e benché l'ale i' avesse alor ristretta,
 per l'alitar movean qualche piumette²⁵.

La venustà di Cupido è resa attraverso un'immagine mossa (Boiardo allude ai «crini», i quali ondeggiavano «da la grandissima capilatura d'oro», analogamente Niccolò scrive: «Ondeggiavon sul collo i crini d'oro»; ancora, in entrambi i casi, i capelli sono «davanti pendenti et di drieto», *Volg.*, oppure «parte pendenti in sul candido pecto», *Fabula*), mentre lo smarrimento di Psiche di fronte a tanta divina bellezza viene altresì rapidamente descritto dal Correggio (la fanciulla è definita «mise-

²⁴ Cfr. FUMAGALLI, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, p. 145: «Niccolò da Correggio, mettendo in ottave nella sua *Psiche* la più celebrata (e molto popolare tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento) delle digressioni apuleiane, in più di un luogo dimostrò di conoscere e di citare a bella posta l'opera di Matteo Maria; allo stesso modo Galeotto del Carretto, portando sulla scena la stessa vicenda, fece tesoro del racconto boiardesco».

²⁵ DA CORREGGIO, *Opere*, p. 78 (ott. 109).

ra», perché tanto «martoro» le diede la contemplazione del «vago aspecto» dell'amato) sulla falsariga del conte di Scandiano che traduce il latino «tanto aspectu deterrita» (*Met.* V 22) con «smarita de vista tanto vaga»²⁶.

Legato all'elogio indiretto della vista, l'episodio della lucerna sarà riprodotto nel frontespizio delle edizioni veneziane della *Favola di Psiche* del Correggio, dalla prima stampa, che, come dicevamo, risale al 1507, a quella del 1521, realizzata dal tipografo Zoppino²⁷. Esso torna poi nella breve sintesi presentata all'interno del *Tempio de amore* di Galeotto del Carretto, come pure nella più ampia trattazione della favola aggiunta nell'ultima edizione dell'operetta²⁸. Prima quindi di affrontare l'analisi specifica delle *Nozze*, esplicitamente dedicate alla vicenda di Amore e Psiche, sarà utile leggere alcuni passaggi del dramma redatto intorno al 1504, a ridosso della dolorosa esperienza dell'esilio, che il nobile monferrino ebbe a vivere proprio in quegli anni. Si tratta di un'autobiografia in versi cui Galeotto, sotto le mentite spoglie pastorali di Fileno, affida la propria storia, naturalmente ricorrendo a lunghe digressioni narrative poste sotto il segno dell'allegoria. Siamo nel giardino di Amore: vengono descritte le sue meraviglie, fra cui pure una loggia adornata di ventuno bassorilievi. Qui è collocata la favola di Psiche, che viene presentata attraverso un rapido accenno, appunto concentrato sul significativo momento della rivelazione del dio:

²⁶ Cfr. BOIARDO, *Asino d'oro (da Apuleio)*, p. 270.

²⁷ Ne riferisce M. ACOCELLA, *L'«Asino d'oro» nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna, Longo editore, 2001, pp. 124-25.

²⁸ Il *Tempio* fu stampato per la prima volta a Milano, nel 1518, poi ancora nel 1519 come *Tempio de amore*; in seguito fu edito a Venezia, nel 1524, da Niccolò Zoppino (e Vincenzo compagno) con il titolo di *Comedia nuova [...] intitolata Tempio de Amore* e, infine, a Bologna, nel 1525, per gli eredi Faelli, in una redazione molto più ampia delle precedenti.

Sul cel del letto leggiadretto adorno
depinta è Psiche con mirabil opra
che con Cupido fa tranquil soggiorno;
ivi si scorge come gli sta sopra
col lume in mano contemplando quello
qual, per mirarlo ben, par chi lo scopra (vv. 4160-4165)²⁹.

Psiche è ritratta insieme a Cupido, in un trionfo amoroso («tranquil soggiorno») che rimanda alla lieta conclusione della storia: tuttavia, l'immagine fa pure allusione alla scena più celebre, quella del «lume», che consente la contemplazione ammirata dei bellissimi lineamenti dell'amante da parte della fanciulla. La vicenda sarà ripresa più avanti, in un sintetico compendio della narrazione di Apuleio. Anche in questo caso, Del Carretto offre al lettore i momenti più rappresentativi della favola, come infatti dimostra il breve passaggio in cui racconta dell'infrazione notturna di Psiche. L'ottava appare misura perfetta per la rappresentazione dell'episodio:

Psiche, sedotta da le due sorelle,
va col rasoio e la lucerna in mano
là dove dorme Amor in l'auree celle
e vedelo divino e non humano,
col vago viso e co le chiome belle,
co le saette et arco non lontano;
e stupefatte a tale è ricondotta
ch'in l'humer destro col caldo olio el scotta (vv. 4437-44)³⁰.

²⁹ Cfr. GALEOTTO DEL CARRETTO, *Tempio d'amore*, introduzione di F. MAGNANI, edizione critica a cura di C. CARAMASCHI, Roma, La Fenice edizione, 1997, p. 117. Sull'opera, frutto dell'eclettismo e dello sperimentalismo metrico di Galeotto, rimando ai contributi di F. MAGNANI, *Forma e struttura: il «Tempio d'Amore» di Galeotto del Carretto*, «Philologica», II (1995), pp. 40-55 e di S. BENEDETTI, *Fra dramma e poema. Per una lettura del «Tempio d'Amore» di Galeotto Del Carretto*, «Rivista di letteratura italiana», XVI (1998), pp. 29-63.

³⁰ Cfr. DEL CARRETTO, *Tempio d'amore*, p. 125.

Della suggestione della favola apuleiana in ambito padano è tuttavia testimonianza esemplare il testo teatrale di Galeotto, quelle *Nozze di Psiche e Cupidine* che possiamo facilmente inquadrare all'interno del *revival* mitologico della fine del Quattrocento: difficilmente databile, l'operetta si presenta divisa in cinque atti, dotati di un *Prologo* e di un lungo *Argumento*. E proprio nell'*Argumento*, redatto in terzine, l'autore menziona la scena dell'innamoramento di Psiche, conseguente alla rivelazione del dio:

Costei, sedotta dai maligni cuori
cum la lucerna e col rasoio in mano
scorge ch'è Amor, e par che se inamori
col stral se punge, e basialo pian piano:
cade una gocia d'olio caldo, e il scotta
et ei svegliato biasma el caso strano (vv. 54-59)³¹.

³¹ Cfr. GALEOTTO DEL CARRETTO, *Nozze di Psiche e Cupidine* (in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e M. P. MUSSINI SACCHI, Torino, Utet, 1983, pp. 613-14). Sulla base di un'ipotesi formulata da G. MANACORDA (nel suo *Galeotto del Carretto. Poeta lirico e drammatico monferrino*, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», II, 49, 1898-1899, pp. 47-125), la data di composizione del dramma è stata tradizionalmente assegnata al 1502. Tuttavia, suggerisce Tissoni Benvenuti, non è possibile ricavare nessuna notizia precisa in merito, e neppure facendo ricorso allo scambio di lettere con Isabella d'Este – all'interno del quale esiste pure una missiva, datata 11 novembre 1499, dove si parla di una «comedia nova» che potrebbe essere identificata con la versione teatrale della favola (ivi, p. 564) –. La questione è stata di nuovo esaminata da M. MINUTELLI, *Poesia e teatro di «messer Galeotto»*. *Riflessioni a margine del carteggio delcarrettiano con Isabella d'Este*, «Nuova Rivista di letteratura italiana», VII, 1-2 (2004), pp. 123-78, che giunge peraltro a formulare un'ulteriore congettura, ovvero che la *Comedia de Beatrice* – uno dei quattro testi teatrali nominati nel carteggio, insieme alla suddetta «comedia nova» – corrisponda proprio alle *Nozze*, concepite fra il 1495 e il 1496, e poi, dopo la morte della destinataria (Beatrice d'Este), indirizzate alla sorella Isabella, appassionata lettrice del romanzo di Apuleio. Riprende le considerazioni, e quindi le ipotesi, di

Evidenti le analogie con il brano del *Tempio d'amore* che ho appena citato: non solo la fanciulla appare in entrambi i casi «sedotta» («da le due sorelle», *Tempio*, «dai maligni cuori», *Nozze*), non solo l'autore nomina, in sequenza, «lucerna» e «rasoio» (a parti invertite, nel *Tempio*), ma sarà pure evocato il momento successivo alla scoperta dello splendido corpo del dio dormiente che viene però risvegliato (e scottato) da una «gocia d'olio caldo» (*Nozze*), finita sull'«humer destro» del fanciullo (*Tempio*). Assai riuscita, poi, appare la ripartizione della materia della novella all'interno dei cinque atti canonici, che seguono senza variazioni la scansione proposta da Apuleio, intervenendo con omissioni o sintesi aggiunte lì dove le azioni narrate potevano rivelarsi di difficile rappresentazione.

Nel primo atto, a seguito della sentenza dell'oracolo di Apollo, Psiche viene condotta al «destinato scoglio»³² e, di lì, grazie all'intervento dello stesso Cupido, trasportata nel «bel palazzo di Amore»³³. Segue l'intervento delle sorelle che cercano la fanciulla e ne scoprono la privilegiata condizione; in seguito, l'invidia le muove a suggerire alla ragazza di uccidere il misterioso marito: l'atto secondo si conclude con un intervento corale, ovvero con la canzone «Che cerchi far, o Psiche | con questo tuo coltello?» (vv. 416-17)³⁴, evidente preludio alla scena centrale del dramma. Durante la quale appunto, e siamo nel terzo atto, la giovane penetra nella stanza di Cupido, recando con sé un lume e una lama affilata. Così, in una

Minutelli il recente contributo di N. RUGGIERI, *Le «Nozze di Psiche e Cupidine» di Galeotto del Carretto: note metrico-linguistiche*, «AOFI», XVI (2021), pp. 19-40. Delle *Nozze* esistono comunque tre edizioni cinquecentesche, rispettivamente del 1520 (Milano, Alessandro Minuziano), 1520 (Milano, Augustino de Vicomercato) e 1545 (Milano, Antonio da Borgo).

³² Cfr. DEL CARRETTO, *Nozze di Psiche e Cupidine*, p. 622.

³³ Ivi, p. 626.

³⁴ Ivi, p. 657.

sequenza di endecasillabi con rimalmezzo, Psiche commenta i suoi movimenti nel buio:

A lui mi vo acostare, poi ch'ho el lume
Ohimé ch'egli ha le piume! Ohimé che belli
et aurati capelli! Ahi che bel viso!
Quanto più el guardo fiso, più me fido
de dir che sia Cupido, perché ha l'ali:
questi sono i soi strali acuti in punta.
Ohimé, che mi son punta, e' mi escie el sangue! (vv. 11-17)³⁵.

Tornano, nella descrizione di Amore, qui affidata alla fanciulla, i «belli | et aurati capelli», il «bel viso», infine le «ali» – che ne rivelano l'origine divina – e i pericolosissimi «strali». Per punire tanta curiosità, Cupido fuggirà lontano: cominceranno così le peripezie della giovinetta che deve riconquistare l'amato, peripezie narrate nel corso del quarto e del quinto atto, felicemente siglato da una canzonetta intonata dalle tre grazie in onore del «matrimonio santo» dei due protagonisti («Gloria e laude al sacro deo | che le noze ha constitute», vv. 427-28)³⁶.

A conclusione del percorso quattrocentesco della favola possiamo dunque collocare un testo teatrale capace di reinterpretare le vicende di Amore e Psiche come un omaggio, in primo luogo, a Isabella d'Este: lasciando agire sullo sfondo la lettura figurale di Fulgenzio e di Marziano Capella poi fatta propria dallo stesso Boccaccio, Galeotto del Carretto si pone sulla scia del Boiardo, da un lato, e di Niccolò da Correggio, dall'altro, con l'intento di rileggere il mito e, insieme, di ricavarne inedite suggestioni, capaci di fornire alla storia una nuova vita, soprattutto grazie al confronto con la scena contemporanea.

³⁵ Ivi, p. 658.

³⁶ Ivi, p. 724.

L'evidente polisemia della favola, insieme racconto mitologico, novella piacevole e apologo morale, consente una straordinaria diffusione in ambito artistico: lo attestano, e ne dirò qui sommariamente, le sale del palazzo di Belriguardo a Ferrara, affrescate da Ercole de' Roberti e tuttavia scomparse (insieme al palazzo), la loggia della Villa Farnesina, pensata da Raffaello e realizzata per Agostino Chigi (1518), infine le stanze di Palazzo Te a Mantova ove aveva lavorato Giulio Romano (1526-1528). Nel corso del Cinquecento, anche a fronte delle numerose realizzazioni pittoriche capaci di dialogare con le punte più avanzate della cultura contemporanea, le *Metamorfosi* vengono nuovamente tradotte da Agnolo Firenzuola.

Attribuito agli esordi di un autore che trovò soprattutto a Roma un ambiente assai colto con il quale confrontarsi, il volgarizzamento dell'*Asino d'oro* viene in genere assegnato agli anni che vanno dal '23 al '25 (almeno per ciò che riguarda la prima parte, ovvero i capitoli I-VII), quando Firenzuola tornava nella città capitolina, in seguito all'avvento del secondo papa Medici sul soglio pontificio³⁷. Nel confronto con Apuleio, la cui opera poteva considerarsi un vero e proprio manifesto nella direzione di una scelta retorica altra rispetto all'Umanesimo della latinità aurea, Agnolo voleva dunque

³⁷ Sulle ipotesi di datazione si veda la voce F. PIGNATTI, *Firenzuola, Agnolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 1997, pp. 216-19, che appunto riferisce delle proposte formulate da G. P. MARTINEZ, *Agnolo Firenzuola, L'«Asino d'oro» e i «Discorsi sulla bellezza delle donne». Appunti e questioni*, Campobasso, Colitti, 1921, p. 9 e sgg., e, successivamente, da D. ROMEI, *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (Dicembre 1524-Maggio 1525)*, Firenze, Edizioni Centro 2P, 1983, p. 158-63: secondo i due studiosi la traduzione dei libri che vanno dal IX all'XI delle *Metamorfosi* sarebbe stata realizzata, per il primo, nel 1538, per il secondo, intorno al 1532. Resta comunque certo lo stato ancora incompleto del testo, che fu rivisto dal Domenichi in occasione della prima stampa (Venezia, 1550).

mettere alla prova le sue capacità di volgarizzatore, e, tenendo conto della tradizione inaugurata da Beroaldo il Vecchio, andare pure incontro ai bisogni di lettori attenti alle novità del mercato librario. Del resto, ce lo fa notare ancora Romei³⁸, l'intento principale dello scrittore toscano era soprattutto legato a una presa di posizione di tipo culturale, in espressa polemica con il trionfante bembismo a ridosso dell'uscita delle *Prose della volgar lingua*. Che quindi si tratti di un prodotto capace di mostrare le straordinarie qualità di una lingua potenzialmente comica e popolare, culta e insieme moderna si può evincere anche dalla lettura del passo legato alla trasgressione di Psiche, passo che si presta, talvolta, ad utili amplificazioni della fonte:

Già era apparito la notte, già era venuto il marito, et havendo rotto nel campo di Venere le prime lance, già era seppellito nel sonno, quando Psiche, d'animo e di corpo non sana, aiutata dalla crudeltà del suo fato, tutta divenuta fiera, e cangiato il femminil timore in maschio ardimento, trasse fuor la lucerna, e prese il rasoio *per insanguinarlo col sangue del suo marito*. Ma come più avaccio i segreti del non conosciuto luogo per lo scoprimento del lume si manifestarono, ella scorse di tutte le fiere una mansueta et dolcissima bestia, quello stesso Cupido di tutti gl'Iddii bellissimamente dormire; per lo cui aspetto rallegrandosi eziandio il lume della lucerna divenne più splendido et più lustrante, e il taglio del sacrilego rasoio, *eziandio divenuto in guisa di una stella, pareva che se ne volesse volar verso il cielo*. [...] Sicché, priva di ogni aiuto et d'ogni consiglio, guardando interamente la divina bellezza del divin volto, tutta nell'animo si ricriava, e mirava la bionda chioma dell'aureo capo tutta d'ambrosia profumata [...]. Inanti ai piedi del letto giaceva l'arco, la faretra, le saette, armi proprie del grande Iddio. Le quali tutte cose mentre che Psiche interamente considerava, mentre che ella quelle arme andava toccando, cacciata della faretra una di quelle saette *e le vien voglia di tentar come la pungeva*: perché accostatesela alla polpa del di-

³⁸ D. ROMEI, *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola*, p. 171.

to mignolo, ella sel punse in guisa, che ne uscì alcune piccole gocce di sangue³⁹.

Psiche, dotata di «maschio ardimento», si avventura nella stanza di Cupido con gli strumenti che ben conosciamo, la lucerna, appunto, e il rasoio, destinato, aggiunge Firenzuola, quasi a voler potenziare, con effetti cruenti, i propositi della fanciulla, ad essere macchiato dal «sangue del marito». E ancora, più avanti, e sempre a proposito del «sacrilego rasoio», il traduttore aggiunge un particolare volto a sottolineare l'atmosfera magica improvvisamente creatasi attorno all'apparizione del dio, che provoca l'aumento della luce della fiaccola e trasforma l'arma che, divenuta «in guisa di una stella, pareva che se ne volesse volar verso il cielo». Infine, ed è l'ultimo intervento che possiamo segnalare all'interno di questo breve passaggio della favola, lo scrittore toscano interviene a migliorare, con sottile arguzia psicologica, il momento in cui Psiche afferra una delle saette di Amore, presa dalla voglia di «tentare come la pungeva» («*extremam aciem periclitabunda*», *Met.* v 23). E di lì si giunge all'innamoramento imprevisto che porterà alle prove per riconquistare il marito deluso e quindi al ricongiungimento finale.

La storia fin qui tracciata è tuttavia legata alla diffusione umanistico-rinascimentale dell'intero libro delle *Metamorfosi* di Apuleio, via via analizzate soprattutto sul fronte dei commenti come delle traduzioni volgari. Alla fortuna autonoma della favola di *Amore e Psiche* possiamo invece ascrivere l'esperimento volgare di Niccolò Granucci, che, qualche anno

³⁹ Cfr. *Apuleio. Dell'asino d'oro. Tradotto per messer Agnolo Firenzuola fiorentino*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550, cc. 61r-62r. In questa come nelle altre trascrizioni fornite adotto un criterio moderatamente conservativo, intervenendo talvolta sulla punteggiatura. Miei, qui, i corsivi.

più tardi, rielabora il racconto apuleiano all'interno del suo *L'eremita, la carcere, il diporto* (Lucca, appresso Vincenzo Busdraghi, a stanza di Francesco Fagiani da Trino, 1569): a metà fra autobiografia e invenzione narrativa, l'operetta è scandita in tre parti, e riserva all'ultima sezione una rassegna di novelle fra cui appunto troviamo quella della celebre coppia di amanti. Lo scrittore lucchese, di basse origini, volle rendere conto delle sue disavventure, anche giudiziarie, all'interno di una raccolta che si presenta appunto come una *summa* di materiali compositi, che vanno dal dialogo fra un eremita e l'autore stesso alla trattazione storica (la seconda sezione coincide sostanzialmente con il *Compendio de' fatti più notabili dei Turchi*), dalle biografie di personaggi noti alle novelle della terza parte, tutte provviste di una morale posta alla fine della storia⁴⁰.

⁴⁰ Per la biografia e le opere del Granucci (1521-1603) si veda F. PIGNATTI, *Granucci, Nicolao*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2002, pp. 553-56. Oltre a *L'eremita, la carcere, il diporto*, il lucchese pubblicò lo *Specchio di virtù* (Lucca, Busdraghi, 1566, a istanza di Francesco Fasani), che raccoglie una serie di novelle ispirate al mondo classico – ne fanno parte l'*Esempio di amor coniugale* e la storia, assai celebre, di Giulia da Gazuolo. Volle poi rendere in prosa la *Theseide* di Boccaccio (Lucca, Busdraghi, 1579). Ha invece ricostruito le difficili traversie della vita del lucchese (a partire dal racconto autobiografico contenuto nella seconda raccolta) S. FABRIZIO COSTA, *L'histoire d'Apulée dans «L'eremita, la carcere e il diporto» de Niccolò Granucci (1569)*, in *Psyché à la Renaissance. Actes du LII^e Colloque International d'Études Humanistes (29 juin-2 juillet 2009)*, textes réunis et édités par M. BELIME-DROGUET, V. GELY, L. MAILHO-DABOUSSI et PH. VENDRIX, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 145-57. Più di recente è stata data alle stampe un'altra raccolta di NICCOLÒ GRANUCCI, *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, con introduzione, edizione e commento a cura di F. PALMA, Bologna, Pàtron, 2022 (edizione che si basa sulla stampa cinquecentesca, pubblicata a Venezia, presso Iacomo Vidali, nel 1574): la curatrice è tornata sulla «vita romanzesca» dello scrittore lucchese, mettendo non solo in evidenza gli elementi biografici presenti nelle opere, ma anche il-

Nel III libro (intitolato *Piacevole e virtuoso diporto di Nicolao Granucci*) l'ambientazione è quella legata a una magnifica villa di campagna ove sette gentiluomini e altrettante gentildonne si incontrano per danzare, fare musica, ascoltare versi (vengono intonate alcune stanze di Giovan Battista Maganza, stanze già presentate alla signora Lucrezia Gonzaga in una villa di Vicenza) e, naturalmente, raccontare novelle. Il modello boccacciano è dichiarato, grazie all'evocazione di quel «Certoaldo» che volle tacere il vero nome dei giovani coinvolti nella spedizione fuori da Firenze⁴¹: viene nominata una regina, Flavia, la quale dà avvio alla narrazione di «una qualche cosa morale sotto nome di Novella», capace di soddisfare la brigata in quanto piacevole intrattenimento, ma soprattutto in quanto «giovevole esempio»⁴². La favola di Psiche è significativamente collocata alla fine; già il titolo – *Che dobbiamo dopo i falli commessi contra Dio, pentiti ritornare a lui e portar con pazienza gli accidenti del Mondo fin'al fine, per esser fatti beati*. Novella XIII –⁴³ evidenzia l'impostazione edificante della lettura che lo stesso

lustrando il modo di lavorare di un autore abituato a comporre partendo dalle fonti più diverse, dai classici ai volgarizzamenti contemporanei.

⁴¹ Cfr. NICCOLÒ GRANUCCI, *L'eremita, la carcere, il diporto*, Lucca, Busdraghi, 1569, c. 105v. La raccolta è offerta ad Ippolito Malaspina, marchese di Fosdinovo: nella lettera dedicatoria l'autore fa riferimento alle motivazioni che lo hanno spinto a redigere un'«opera virtuosa», utile a prendere le distanze da un amore «sfortunato» come pure dall'«ingratitude di Co lei, che con tanto affetto nella fortuna lieta Ismine nominava» e, insieme, a «giovare, e dilettere a' mortali» (c. A2v). Sull'editore lucchese Busdraghi, che ha al suo attivo la pubblicazione delle *Quattro novelle dell'onoratissimo Molza* (1549) e della prima parte delle novelle di Bandello (1554), si veda Vincenzo Busdraghi (1524?-1601). *Uno stampatore europeo a Lucca*, a cura di D. MARTINI, T. M. ROSSI e G. E. UNFER VERRE, Lucca, Comune di Lucca, 2017, che contiene la descrizione dello *Specchio di virtù*, provvista di bibliografia, di una nota di edizione e di un elenco degli esemplari esaminati.

⁴² GRANUCCI, *L'eremita, la carcere, il diporto*, c. 111v.

⁴³ Ivi, c. 155v. La favola si conclude alla c. 170v.

Granucci dà della storia, ripresa dalla fonte apuleiana e dotata, nella parte finale, di un riepilogo della vicenda in chiave etica.

La scelta della favola di Psiche alla fine di un *excursus* di quattordici racconti sembra siglare un percorso che da un lato è un riconoscimento letterario alla tradizione che fa capo al *Decameron*, dall'altro risulta essere il frutto di una riflessione sui comportamenti umani, analizzati attraverso gli esempi (autobiografici) forniti nel corso della narrazione⁴⁴. Sullo sfondo possiamo situare pure il passo delle *Genealogie* dedicato alla storia di Psiche, magari riletto, come suggerisce Fabrizio Costa, attraverso la traduzione del Betussi⁴⁵. La struttura del racconto appare infatti ricalcata su quella del capitolo boccacciano, ove appunto insieme alla sintesi della favola veniva fornita l'interpretazione dello scrittore⁴⁶.

Al di là del fine esemplare che il Granucci assegna alla novella apuleiana, è utile soffermarsi sulla narrazione, che, se sfrutta la cornice decameroniana, sembra tuttavia attingere ad altre fonti. Nel passo relativo alla notte fatale, lo spunto è

⁴⁴ Molteplici le allusioni alle complesse vicissitudini dell'autore contenute nelle diverse sezioni dell'opera, dall'aggressione subita all'esilio, dal soggiorno presso l'eremo di Camaldoli fino ai bagni di Lucca, passando pure per l'evocazione di una figura femminile (Ismine), legata a un amore sfortunato.

⁴⁵ Ivi, p. 150.

⁴⁶ Secondo DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche*, p. 31, Granucci «raccolge in una spedita narrazione l'intera favola, intersecandola di apostrofi devote e facendola seguire da un lungo commento che potremmo considerare come un'amplificazione di quello del Boccaccio, ma con colore più strettamente ascetico». Ancora sull'esperimento dello scrittore lucchese è tornato S. USSIA, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2001 (pp. 149-52): il lavoro, soprattutto dedicato alla fortuna poetica della favola, si sofferma pure sull'interpretazione di Leopardi che, nello *Zibaldone*, e sulla scorta di Fulgenzio, sottolinea le analogie fra la storia di Psiche e quella di Adamo ed Eva nell'Eden, vicende accomunate dal divieto e dalla successiva trasgressione (ivi, pp. 159-60).

fornito dalla traduzione volgare del capitolo boccacciano delle *Genealogie*: il Betussi riferisce in primo luogo dell'intento di Psiche, la quale «apparecchiò un coltello, et nascose sotto un moggio una luce con animo, se vere fosse le parole delle sorelle, di ammazzarlo [Amore]»⁴⁷. A questo segue la presa d'atto della vera identità del marito, «un giovanetto bellissimo, ornato d'ali», disteso sul letto ai cui piedi erano «l'arco, e la pharetra piena di saette»: così, continua il traduttore, la fanciulla, vinta da curiosità, «si punse» toccando proprio le saette acuminate e «subito s'infiammò d'amor del fanciullo»⁴⁸. Tuttavia, nella versione che, di questo momento della favola, dà il Granucci, appaiono evidenti i debiti dovuti a un'altra opera, ovvero alla traduzione dell'*Asino d'oro* di Boiardo, la cui fortuna, evidentemente, va molto al di là del contesto padano di fine Quattrocento entro il quale era stata prodotta⁴⁹. I prelievi appaiono letterali, come dimostra il raffronto diretto fra i due testi (in corsivo i miei rilievi):

L'eremita, la carcere, il diporto

E venuta la notte, il Marito poi che con Psiche in piacevol diletto come era solito si fu per buona pezza trapassato, da un quieto sonno fu soprapreso. Allhora Psiche, *benché l'animo, e la persona tremasse*, del letto si levava, et *preso il coltello e la lucerna*,

L'asino d'oro

Era la nocte venuta et il marito, secondo che sempre era usato, poi che ne le amorse battaglie travagliato s'era, in quieto e profondo somno se possava. Allhora Psiche, *benché a ciò fare lo animo e la persona li tremasse*, levata da il lecto sco-

⁴⁷ Cito da *La Geneologia de gli Dei de Gentili, di M. Giovanni Boccaccio [...] Tradotta per M. Giosepe Betussi da Bassano*, in Venetia, appresso Giovanni Antonio Brentano, 1574, c. 91r. La traduzione del Betussi risale tuttavia al 1545 (anno della prima stampa).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Al volgarizzamento di Boiardo Granucci ricorre anche nella IV novella del libro II del suo *La piacevol notte e 'l lieto giorno*, come appunto sostiene Flavia Palma nella sua edizione, cit., pp. 71-72; p. 309.

mutò con audacia il femminil sesso.

era Cupido il bellissimo Giovanetto Dio d'Amore, che suavemente dormiva, *per il cui aspetto il lume della lucerna*, ch'ella teneva in mano, *più divenne lieto.*

Onde Psiche *smarrita da così vaga vista*, perduto l'animo cadde sopra le ginocchie: e tutta pentita *cerca di nascondere il coltello nel suo proprio petto*, et fatto l'harebbe, se egli, *per tema di tanta sceleraggine* non le fosse già caduto di mano, mirando ella con animo astratto la divina bellezza.

Erravano ondeggiando i capelli del divin Fanciullo dalla gran capilatura di color d'oro, davanti pendendo, e dietrosi che *facevano vaneggiar il lume della lucerna.* [...]

A piede del letto erano l'Arco, la Faretra, e le saette d'oro, *che sono l'arme del piacevole Dio.* Le quali riguardando Psiche con gran vaghezza, *trasse fuori dalla gemmata Faretra una saetta*, e *provando al suo dito quanto fosse*

pre la lucerna, e preso il coltello mutò per audacia il sesso femminile.

Ma come prima e secreti del lecto per lo aproximare de il lume aparvero, vede il piacevolissimo de tutti li animali dormente giacere: egli era esso Cupido, quello bellissimo giovenetto, che amorosamente dormia, per lo aspetto d'il quale il lume de la lucerna più diviene lieto.

Ma Psiche, *smarita de vista tanto vaga*, perdendo l'animo cade sopra le sue ginocchie et *cerca di nascondere il ferro*, dico nel suo istesso pecto. Et havrebbelo facto certamente se il coltello, *per tema de tanta sceleraggine*, non li fosse già prima caduto di mano. Ella con animo dissipato, maravigliando, guardava la bellezza de il viso divino.

Erano e crini ondeggiando da la grandissima capilatura d'oro, e davanti pendenti et di drieto, *faceano con nova luce vaneggiare il lume de la lucerna* [...]

A' piedi de il lecto iaceano lo arco e la pharetra e le sagitte d'oro, *che sono l'arme de il piacevole idio.* Le quale guardando Psiche con animo insaciabile di vedere, *trasse fore de la gemmata pharetra una sagitta*, e *pro-*

pungente, non volendo, tanto gravò la mano che ne uscirono alcune *goccioline di sangue*, et così nell'amore dell'amoroso Dio ferì se stessa⁵⁰.

vando al dito quanto fosse quella porgente e pontando più forte che non volea per il tremare de la mano, se ferite alquanto, e per la tenera pelle venero alcune *gocciole di rosato sangue*. Così ne l'amore de l'amoroso dio ferite si stessa Psiche [...]⁵¹.

Non voglio soffermarmi di più sull'utilizzo dell'Apuleio ferrarese da parte del Granucci: ciò che importa è attestare la circolazione del volgarizzamento boiardesco (in area lucchese) come pure la rilettura della favola operata dall'autore de *L'eremita, la carcere, il diporto*. Nella parte conclusiva Granucci, sulla scorta delle osservazioni finali di Boccaccio che anche il Betussi recupera, rileva il vero significato del personaggio di Psiche: essa «è l'Anima nostra, che sendo stata creata da Dio a sua Imagine, è tanto bella», al punto che non può «esser sposa d'altrui che d'amore»⁵². Più avanti, dopo aver individuato, nelle due sorelle, la proiezione delle «due Potenze dell'Anima, vegetativa e sensitiva»⁵³, egli torna sull'interpretazione dell'episodio

⁵⁰ Cfr. GRANUCCI, *L'eremita, la carcere, il diporto*, cc. 161v-62r. FABRIZIO COSTA, *L'histoire d'Apulée*, pp. 155-56, trascrive l'ultima parte della novella (cui viene affiancata una traduzione in francese).

⁵¹ Si rinvia all'edizione critica già citata sopra, nota 17. Non sappiamo quale possa essere stato il testo di riferimento del Granucci: le ultime stampe del volgarizzamento boiardesco risalgono al 1544 e al 1549 (entrambe a Venezia, presso Bartolomeo Imperadore e Francesco Veneziano).

⁵² Ivi, c. 168r. Nella *Geneologia [...] Tradotta per M. Gioseppe Betussi*, c. 91r, si legge: «Psiche adunque s'interpreta anima. Costei viene detta figliuola d'Apollo, cioè del Sole».

⁵³ Ivi, c. 169r. Analogamente il Betussi (*Geneologia [...] Tradotta per M. Gioseppe Betussi*, c. 91v) scrive: «Costei ha due sorelle maggiori di età, non perché siano nate prima di lei, ma perché pria usano della sua potenza, delle quali l'una si dice vegetativa, et l'altra sensitiva».

della lucerna, che è frutto del «Senso», sul quale però, nel momento del disvelamento, torna a dominare la «Ragione», come dimostra la caduta del «Coltello»⁵⁴. Ciononostante, il peccato di disubbidienza commesso dall'«Anima contro di sé» costringe Cupido, manifestazione della «Divina bellezza», a fuggire lontano da Psiche⁵⁵. Sappiamo quale sarà l'esito della storia, che Granucci inserisce, con tanto di spiegazione allegorica, all'interno di un quadro di «dilettevole et honorato sollazzo»⁵⁶. La conclusione del racconto pone quindi fine al più generale «Diporto»⁵⁷, ovvero all'ultima parte di questa autobiografia scandita in tre parti e siglata da una novella che, grazie alle sue componenti declinabili in senso simbolico, ben si prestava alle esigenze moralizzatrici del suo tempo.

L'episodio della lucerna, legato alla scoperta della fisionomia del dio Amore da parte di Psiche, episodio divenuto centrale nel sintetico racconto boccacciano delle *Genealogie* e avviato ad essere il momento prediletto da alcuni artisti sensibili al fascino dei notturni come della luce artificiale⁵⁸, rappresenta un significativo snodo narrativo che potrà essere ripreso anche in forme criptiche, evidentemente celate all'interno di

⁵⁴ Ivi, c. 169v. Si veda ancora il passo del volgarizzamento boccacciano, che insiste sulla contrapposizione fra «sensualità» e «ragione».

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, c. 170v.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche*, fa giustamente notare che la «notte è protagonista indiscussa della favola» e che quindi ci si potrebbe aspettare «un'attenzione particolare nei suoi confronti da parte dei seguaci nordici di Caravaggio» (pp. 131-32). In realtà sono poche, ancorché assai coinvolgenti, le rappresentazioni pittoriche della scena-clou della storia: accanto a Giulio Romano e a Perin del Vaga (nel ciclo di Castel Sant'Angelo del 1545-1546) si possono menzionare, infatti, le tele di Simon Vouet (1626-1629) e del misterioso «Candlelight Master» (XVII secolo), entrambi d'origine settentrionale.

un contesto in apparenza lontano dalla fonte apuleiana. Un caso direi emblematico è costituito dalla novella LIX (I libro) di Bandello che, tuttavia, esibisce, ma solo nella dedica, un esile legame con l'*Asino d'oro*, o meglio con la favola di Cupido. In effetti, la storia, che riferisce di un terribile omicidio, è dedicata all'umanista Giorgio Beccaria, presentato dal Bandello come il volgarizzatore della celebre vicenda tratta dalle *Metamorfosi*⁵⁹.

La novella si lega invece al tema della gelosia, qui strettamente intrecciato a quello dell'adulterio, che, come si è già rilevato, costituisce il motivo centrale del IX libro dell'*Asino*

⁵⁹ Scrive infatti il novelliere nella dedicatoria: «Secondo la commission vostra, venendo da Pavia a Milano il nostro piacevole e virtuoso messer Amico Taegio, mi portò la vostra bellissima ed amorosa Psiche, da voi dall'Apuleio latino tradotta nella lingua italiana» (cfr. M. BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. MAESTRI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 518). Nel suo *Un amico pavese del Bandello: Giorgio Beccaria* (in *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno di Tortona, 7-9 novembre 1980, a cura di U. ROZZO, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 411-17), Maria Pia Mussini Sacchi ricostruisce la storia del Beccaria, rappresentante di una delle famiglie più illustri di Pavia, ed ipotizza che la traduzione della favola apuleiana cui allude il Bandello nella dedica corrisponda a quella contenuta nel ms. 26 (12) della biblioteca Trivulziana di Milano. Più di recente, è tornato sullo stesso codice, in parte trascritto pure da DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche*, pp. 261-77, anche Paolo Cherchi, che, in un raffronto con un altro codice (il ms. 855 conservato presso la Biblioteca Universitaria di Valencia), evidenzia le relazioni esistenti fra i due volgarizzamenti della favola, supponendo l'esistenza di una versione originale, realizzata da Alfonso Tuscano, da cui poi deriverebbero le due copie, la prima, rielaborata da un altro autore, la seconda, pedissequamente allestita da un copista. Si veda comunque P. CHERCHI, *Due volgarizzamenti inediti della favola di Psiche e Cupido*, «Letteratura italiana antica», IV (2003), pp. 185-284. Sul Beccaria dedicatario della novella si veda pure C. GODI, *Bandello. Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 329-30.

*d'oro*⁶⁰. Si tratta di un «pietoso accidente»⁶¹ narrato da Francesco Polizzo da Medola: Margherita, una fanciulla assai bella, appassionatamente amata da uno dei Gonzaga, convola a nozze con «un giovine che lavorava di spada»⁶². Il quale, naturalmente, ossessionato dalla bellezza della moglie, comincia «ad ingelosire», facendosi logorare, dice Bandello, da «questo mordace verme»⁶³. Nel frattempo, la donna, che pure non ha rinunciato all'amante, mette al mondo una figlia, «da quale fu dal marito per buona e bella accettata»⁶⁴. Ma la tragedia è in agguato: una notte, confidando nell'assenza dello sposo impegnato in un lavoro urgente per un gentiluomo francese, Margherita accoglie il Gonzaga nel suo letto. Tuttavia l'uomo torna a casa prima del previsto (appunto perché turbato «dai

⁶⁰ Il motivo dell'infedeltà coniugale sembra qui collocato in secondo piano, sebbene esso sia uno dei temi principali delle *Novelle* del Bandello. Come attesta, con dovizia di esempi, P. UGOLINI, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle Novelle di Matteo Bandello* (in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 175-200): partendo dal *Decameron*, e, in special modo, dalla VII giornata dedicata alle beffe delle donne ai mariti, lo scrittore lombardo insiste tuttavia sulle conseguenze negative del tradimento soprattutto femminile all'interno della società e condanna gli eccessi cui può giungere il sentimento amoroso non sottoposto al controllo della razionalità.

⁶¹ Cfr. BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, p. 519. Anna Maria Cabrini annovera la novella fra gli esempi bandelliani di gelosia capaci di generare «terribili e inopinate conseguenze»: cfr. A. M. CABRINI, «Una gabbia di pazzi». *Deliri d'amore e altra follia nelle novelle di Matteo Bandello*, in *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di A. M. CABRINI e A. D'AGOSTINO, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 109-32 (il rinvio alla I, 59 è a p. 120).

⁶² BANDELLO, *La prima parte de le novelle*, p. 519.

⁶³ Ivi, pp. 519-20.

⁶⁴ Ivi, p. 520. La precisazione è necessaria, dal momento che non è possibile stabilire, dice il narratore, chi sia il vero padre della bambina: infatti, «tutti due [marito e amante] il poderetto di quella coltivavano» (*ibidem*).

fieri morsi e velenose punture della traditora gelosia»)⁶⁵ e scopre, nella camera matrimoniale, i due adulteri addormentati:

Ardeva in un dei cantoni della camera una lucerna. Accostatosi al letto il marito vide la moglie, che sola trovar credeva, assai meglio accompagnata che egli voluto non avrebbe; e dolente fuor di misura, di sdegno, di gelosia e di mal talento pieno, si disperava di non aver di sopra recata seco la spada; e tanto gonfio di collera, che non vide l'arme dell'amante, che al capo del letto era, se ne tornò indietro, e scese la scala, per pigliar l'arme e uccidere la moglie e il giovine senza veruna compassione⁶⁶.

Proprio la lampada consente al geloso di scoprire la verità, poiché essa illumina i corpi dei fedifraghi ignari di quanto sta accadendo: e tuttavia la follia che si impossessa dell'uomo impedisce a quest'ultimo di vedere l'arma dell'altro, posta accanto al letto. La visione, simile a quella, proibita, di Psiche, produce cecità, tanto che, nella scena successiva, il marito non riconoscerà la povera figlioletta su cui, in assenza dei due amanti sfuggiti alla terribile punizione, egli sfogherà tutta la sua furia. Mutilandola orrendamente.

L'epilogo, tragico, della vicenda (che tuttavia si concluderà con il reciproco perdono di moglie e marito) vuole soprattutto confermare gli effetti nefasti di un timore irrazionale, che, pur essendo, come in questo caso, giustificato dal comportamento della bella Margherita, non è conforme al comportamento sensato richiesto ad ogni individuo dotato di «sal in zucca»⁶⁷. A una tale passione si addicono ira, furore, pazzia, come testimonia l'improvviso accecamento del giovane marito, che, pur ve-

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ivi*, p. 519.

dendo grazie alla *lucerna*, non comprende, non riconosce, infine colpisce chi non avrebbe mai dovuto uccidere⁶⁸.

Si arriva dunque a cogliere, al di là della cruenta storia di adulterio punito, l'intento del Bandello, che omaggia il dedicatario della novella attraverso la rievocazione, in obliquo, dell'episodio più significativo della favola, riprendendone il senso traslato – la conoscenza che porta all'infelicità – e, insieme, forzandone il significato dal momento che la rivelazione del tradimento genererà una vendetta spropositata. Se è la curiosità a guidare Psiche, che disobbedisce al divieto di Amore e che quindi vede ciò che non dovrebbe, qui è un consorte dominato dal *furor* a superare i limiti imposti dalla ragione: a dire di una lucerna e di un coltello, ancora una volta impugnati insieme sulla scena di un disvelamento, qui portatore di sventura e di morte.

⁶⁸ Sugli effetti negativi di alcuni sentimenti amorosi esasperati fino al parossismo e quindi sul «pestifero morbo» (*ibidem*) della possessività eccessiva ha riflettuto E. MENETTI, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello* (Roma, Carocci, 2005, pp. 169-74): più volte, all'interno della raccolta, il narratore si sofferma sui pericoli di una passione che porta alla pazzia e alla disperazione, riprendendo una serie di considerazioni che aveva già fatto Mario Equicola nel trattato dedicato alla *Natura d'amore*. Sul motivo del geloso dominato dal sospetto e dal desiderio di vendetta Menetti è poi tornata nel suo *Morfologia del narrare tragico nelle Novelle di Matteo Bandello*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, II, a cura di D. MAESTRI e L. PRADI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 71-90: 86-90.

La lucerna e il coltello. La favola di Amore e Psiche fra volgarizzamenti, rielaborazioni, novelle

La fortuna cinquecentesca del mito di Amore e Psiche ha origine dalla diffusione dell'*Asino d'oro* di Apuleio tradotto dal Boiardo. Più specificamente, la favola era stata reinterpretata da Niccolò da Correggio (1490) e da Galeotto del Carretto, autore delle *Nozze de Psiche e Cupidine* (1502). Nel corso del XVI secolo, le *Metamorfosi* conoscono la nuova traduzione del Firenzuola, mentre, sul fronte della circolazione della novella più nota, si registrano attestazioni letterarie e pittoriche. In questa sede, tenendo pure conto della traduzione della favola di Niccolò Granucci (1566), si guarderà con attenzione alla tradizione narrativa e ci si soffermerà su alcune interessanti riprese. Come quella di una novella di Bandello (I libro, LIX) dedicata all'umanista Giorgio Beccaria che, della sola favola di Psiche, aveva realizzato nel 1503 una versione volgare.

The lamp and the knife. The myth of Cupid and Psyche between translations, adaptations, novellas

The 16th-century fortune of the myth of Cupid and Psyche originates from the dissemination of Apuleius' *Golden Ass* translated by Boiardo. More specifically, the fable was reinterpreted by Niccolò da Correggio (1490) and Galeotto del Carretto, author of the *Nozze de Psiche e Cupidine* (1502). In the 16th century, the *Metamorphoses* were re-translated by Firenzuola, while literary and pictorial expressions of the better-known novella were recorded. Here, taking into account the translation of the tale by Niccolò Granucci (1566), we will take a close interest in the narrative tradition and focus on a few interesting adaptations. Such as that of a novella by Bandello (I, LIX) dedicated to the humanist Giorgio Beccaria who had realised a vernacular version of the fable of Psyche in 1503.

CHIARA CASSIANI

IL RIUSO DEL MITO NELL'ORLANDO FURIOSO
DUPLICAZIONE, DIFFERIMENTO E DISSEMINAZIONE

Il grande successo dell'*Orlando furioso* si deve alla sua forma aperta, digressiva, e alla sua straordinaria potenzialità narrativa; tali caratteristiche perdurano nel tempo perché sorrette da un'architettura solida, in grado di conferire organicità ai vari racconti, tanto da celare anche le crepe della storia. Per saldare la molteplicità nell'unità del poema, Ariosto assegna un ruolo centrale alla tradizione mitologica, che agisce all'interno del romanzo e riesce a condizionare sia la costruzione dei personaggi sia le loro vicende.

Porre di nuovo l'attenzione su questi temi può risultare utile oggi, in un clima di favorevole attenzione degli studi sull'intertestualità del *Furioso*, da cui sono emerse le spie linguistiche e formali di molti testi classici e volgari¹. In particolare,

¹ Questo ampio terreno d'indagine ha preso avvio dagli studi di E. BIGI, *Petrarchismo ariostesco*, in ID., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954; C. SEGRE, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la «Commedia»*, in ID., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83; L. BLASUCCI, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, ora in *Sulla struttura metrica del «Furioso» e altri studi ariosteschi*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 53-97; M. C. CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; S. JOSSA, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.

le ricerche di Maria Cristina Cabani hanno dimostrato quanto l'*imitatio* ariostesca preveda tecniche di allusione più o meno esplicita, di dissimulazione, ma anche di ricontestualizzazione in un diverso ambito². Si tratta di modalità di riscrittura riconducibili all'emulazione e alla riappropriazione della tradizione classica, anche quando fanno uso della parodia, del rovesciamento o della combinazione di una pluralità di testi. In tal modo la strategia compositiva ariostesca rielabora l'antico, lo trasforma e lo adatta al presente, attuando una originale prassi imitativa, molto spesso allusiva.

All'analisi intertestuale si affianca anche l'indagine narratologica, soprattutto nei casi in cui la costruzione stessa del racconto si misura con il modello ovidiano, che Ariosto riscrive e fraziona, con andamento sospensivo e deviante, attraverso la disseminazione di inserti mitologici o la frantumazione del mito in una duplice riscrittura, che continua ad agire nell'intera macro-narrazione del poema. Ciò accade in modo evidente nel XLIII canto, con il mito di Cefalo e Procri, sul quale Ariosto opera una duplice riscrittura nella storia del cavaliere del Nappo e nella successiva novella del giudice Anselmo³.

Prendendo in esame alcuni racconti mitici presenti nel *Furioso*, come quelli di Cerere e Proserpina, di Circe, di Perseo e di Dafne, è possibile evidenziare quanto il loro riuso abbia

² Cfr. M. C. CABANI, *Intertestualità*, in *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Luc-ca, Maria Pacini Fazzi, 2016, pp. 9-44; EAD., *Riflessioni sull'intertestualità nel «Furioso»*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. BALDASSARRI e M. PRALORAN, a cura di G. BUCCHI e F. TOMASI, vol. I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2016, pp. 35-57.

³ Sull'argomento si veda A. ROMEO, *Un modello ovidiano nel «Furioso». Il mito di Cefalo e Procri nelle «Metamorfosi»*, in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'«Orlando furioso»*, a cura di C. CASSIANI, Firenze, Cesati, 2022, pp. 115-30. Sulle differenti modalità di imitazione ovidiana da parte di Ariosto cfr. M. C. CABANI, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in *Ludovico Ariosto. Nuove prospettive e ricerche in corso*, a cura di L. BOLZONI, M. C. CABANI e A. CASADEI, «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), pp. 13-42.

condizionato le avventure individuali dei personaggi: Orlando, Alcina e Logistilla, Ruggiero, Astolfo. Ariosto riesce a frammentare e sezionare il contenuto simbolico di un singolo mito, facendolo rivivere in diversi episodi e personaggi del poema, mediante la tecnica tipica dell'intreccio romanzesco, che consiste nel preannunciare un'azione differita per sviluppare altri temi narrativi e poi riannodarli, come indica il verbo chiave "differire", utilizzato con frequenza nel poema, col significato di rinviare, rimandare, posporre.

Quando l'erranza dei personaggi ariosteschi avviene nello spazio, può tradursi in devianza, o digressione, invece quando coinvolge la categoria temporale, procura una sospensione, o differimento, al fine di creare un'attesa e un'aspettativa nel lettore⁴. Però, se lo stesso procedimento viene applicato al mito e al suo riuso, come si intende qui dimostrare, assume, sotto il profilo narrativo, una diversa funzione, finalizzata non tanto a creare *suspense*, quanto a conferire coesione alla molteplicità e all'imprevedibilità dell'esperienza e quindi alla *varietas* delle vicende del poema stesso. Ariosto riutilizza più di un elemento del mito seguendo la consueta tecnica del differimento, che in molti luoghi del poema gli permette di frammentare il racconto spostandone i particolari in storie diverse da quella principale. Si può dire che alla digressione e al differimento, componenti essenziali del codice romanzesco, Ariosto associ anche l'ingrediente del mito, con la sua pluralità di attributi simbolici, al fine di produrre il medesimo effetto dell'antico, oppure di farlo rivivere in altri episodi e in altre figure.

Il riuso del mito classico nel *Furioso* si compone di frequenti riprese citazionali, anche non del tutto esplicite, o di vere e

⁴ Sulla tecnica dell'*entrelacement* nel genere cavalleresco, rinvio agli studi ormai classici di S. ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 9-37; M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 1-55; ID., *Lo spazio nell'«Orlando furioso»*, in *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 125-48.

proprie riscritture, che in alcuni casi agiscono dall'interno del poema in modo quasi involontario, rinviano a un complesso sistema simbolico di immagini. Nella disseminazione di elementi, i lettori storici del *Furioso* riuscivano a identificare il modello antico, mentre gli interpreti odierni, per comprendere tale procedimento, devono entrare nell'immaginario figurale, non soltanto nella costruzione linguistica, stilistica e narrativa del poema.

Tralasciando le numerose similitudini con personaggi del mito presenti nel *Furioso*, o anche le scene interamente mitologiche, come quelle raffigurate sul padiglione delle nozze di Ruggiero e Bradamante, che Cassandra avrebbe tessuto per Ettore, dotate di forte valore profetico, mi sembra opportuno concentrare l'attenzione su alcuni casi evidenti di duplicazione, di differimento o di disseminazione. Tali esempi mostrano come la tecnica narrativa del *Furioso* si avvalga di elementi del mito per orientare il lettore alla comprensione dei personaggi e delle vicende narrate. La memoria classica diviene parte integrante del racconto, perché riesce a sorreggere la struttura del poema dall'interno e a conferirle maggiore compattezza.

Cerere e Proserpina: arretrare e differire

L'esempio più vistoso di utilizzo del mito nel *Furioso* è il celebre esordio del canto XII dedicato a Cerere e Proserpina, che, com'è noto, riveste una funzione centrale nella narrazione e si presenta diverso dagli altri, anche perché deriva da una giunta del 1532 ed è reso necessario dalla diversa collocazione delle vicende di Orlando dopo la conclusione della storia di Olimpia, che determina un nuovo assetto dei canti IX-XI. Come ha mostrato Daniela Delcorno Branca, nell'ultima redazione la struttura acquista un nuovo equilibrio e appare

segmentata tra le vicende di Orlando e di Ruggiero⁵. Mentre crescono gli stacchi narrativi, il racconto acquista una maggiore velocità mediante la *suspence*, determinando un aumento dei riferimenti alla tradizione classica⁶. Infatti il modello ovidiano della liberazione di Andromeda ad opera di Perseo, già utilizzato nell'episodio in cui Ruggiero salva Angelica dall'Orca, viene duplicato con maggiore epicità nell'impresa di Orlando.

Il proemio ariostesco arresta il movimento del racconto, mediante una pausa di riflessione, tanto da farlo addirittura arretrare, come ha spiegato Delcorno Branca⁷:

Cerere, poi che da la madre Idea
tornando in fretta alla solinga valle,
là dove calca la montagna Etnea
al fulminato Encelado le spalle,
la figlia non trovò dove l'avea
lasciata fuor d'ogni segnato calle;
fatto ch'ebbe alle guancie, al petto, ai crini
e agli occhi danno, al fin svelse duo pini;

e nel fuoco gli accese di Vulcano,
e diè lor non potere esser mai spenti:
e portandosi questi uno per mano
sul carro che tiravan dui serpenti,
cercò le selve, i campi, il monte, il piano,
le valli, i fiumi, li stagni, i torrenti,
la terra e 'l mare: e poi che tutto il mondo
cercò di sopra, andò al tartareo fondo (*Fur.* XII, 1-2)⁸.

⁵ Cfr. D. DELCORNIO BRANCA, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando. Il «Furioso» e la tradizione romanzosa*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2022, pp. 57-77.

⁶ Ivi, p. 62.

⁷ Ivi, p. 73.

⁸ Si cita da L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di E. BIGI, a cura di C. ZAMPESE, Milano, Rizzoli, 2012 (1^a ed. Milano, Rusconi, 1982).

È opportuno interrogarsi innanzitutto sul perché della scelta compiuta da Ariosto di inserire in questo punto del poema un mito risalente alla *Teogonia* di Esiodo e al lungo inno omerico dedicato a Demetra, a cui attinsero, prima di Ovidio, anche Callimaco, Nicandro e gli *Inni Orfici*⁹. Dunque, proveremo ad analizzare, all'interno dell'abile costruzione formale della similitudine, gli elementi del mito di Cerere e Proserpina, desumibili dalla tradizione, che poterono condizionare Ariosto.

Il modello più vicino era senza dubbio Ovidio, che aveva affrontato il mito due volte, nelle *Metamorfosi* v 341-571, e nei *Fasti* iv 417-620. Il rapimento di Proserpina, figlia di Giove e di Cerere, da parte del signore degli Inferi, per farla sua sposa, rappresenta nelle *Metamorfosi* una narrazione di secondo grado, affidata a Calliope, la musa dell'epica. Pertanto Ariosto dovette trovare nel mito uno strumento efficace per mettere in risalto la figura eroica di Orlando, in continuità con l'episodio drammatico di Olimpia, e questo costituisce un punto essenziale per comprendere la decisione di collocarlo nel nuovo proemio del canto XII. Proserpina è descritta da Ovidio restia alle nozze, come Pallade e Diana (*Met.* v 376-77), mentre Cerere, nella ricerca incessante della figlia, è raffigurata con in mano due pini che ha svelto e acceso nel fuoco dell'Etna: «illa duabus flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna | perque pruinosas tulit inrequieta tenebras» (ivi, 441-43). Si tratta di due sentimenti opposti e anche per questo il mito dovette fornire non pochi stimoli all'autore del *Furioso*: la fanciulla riluttante alle nozze indispettisce Venere e induce Cupido a scagliare la freccia nel cuore di Dite, contrariamente Cerere è

⁹ Sulle riscritture del mito di Proserpina, in rapporto alla cultura figurativa antica, cfr. M. BAGGIO, *Il ratto di Proserpina nelle «Metamorfosi» di Ovidio: tra racconto e immagini*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, a cura di I. COLPO e F. GHEDINI, Padova, University Press, 2012, pp. 135-46: 138.

simbolo di terribile sofferenza, dolore e lutto per la perdita della figlia. Così pure l'immagine del carro di cui si serve la dea nella sua peregrinazione, minuziosamente descritto da Ovidio, viene ripreso da Ariosto, nella seconda ottava, che si apre con il riferimento all'Etna. Il poeta latino aveva adattato al contesto siciliano un elemento del rituale eleusino, al fine di conferire alla Sicilia e alla penisola italica un ruolo politico e culturale preminente. Il cambiamento dell'ambientazione – presente anche in Diodoro Siculo (*Biblioteca storica* V 3,4), in Cicerone (*Verrine* IV 106) e in Claudiano (*De raptu Proserpinae* III 393-94) – potrebbe aver contribuito ad attualizzare il mito nel *Furioso*. Ma bisogna considerare un altro tassello: come indica la maggior parte degli editori moderni, nel proemio Ariosto tesse in modo raffinato il racconto delle *Metamorfosi* con il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, il poeta egizio della tarda latinità, che aveva conferito una forte connotazione orfica e misterica ai propri carmi di argomento mitologico¹⁰. Nonostante sia esemplata su quella di Ovidio, la versione di Claudiano presenta tratti caratteristici della speculazione filosofico-mistica del suo tempo, che Ariosto intese recuperare, attribuendo al mito simbologie nuove¹¹; lo testimoniano significative spie linguistiche, come la citazione dei draghi (XII 3,7), al posto dei serpenti di XII 2,4, quando la narrazione si sposta su Orlando:

S'in poter fosse stato Orlando pare
all'Eleusina dea, come in disio,
non avria, per Angelica cercare,

¹⁰ Sull'interpretazione allegorica formulata da Claudiano si veda I. GUALANDRI, *Proserpina e le tre dee (De Raptu Pros. 1.214-2.54)*, in *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*, a cura di I. GUALANDRI, F. CONCA e R. PASSARELLA, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 185-217.

¹¹ La versione di Claudiano è menzionata più volte nelle note di commento dell'ed. BIGI, pp. 389-90.

lasciato o selva o campo o stagno o rio
 o valle o monte o piano o terra o mare,
 il cielo, e 'l fondo de l'eterno oblio;
 ma poi che 'l carro e i draghi non avea,
 la già cercando al meglio che potea (*Fur.* XII 3)¹².

Va detto che i riferimenti a Claudiano non sono insoliti nel genere cavalleresco; se ne trovano nell'*Inamoramento* nell'esordio di alcuni canti, si pensi ad esempio alla similitudine sulla navigazione collocata in apertura di II XVII, a cui Boiardo attribuisce una forte centralità e persino una funzione metaletteraria, che deriva dalla *Praefatio* del *De raptu Proserpinae*¹³. Tuttavia Ariosto doveva conoscere anche una autorevole mediazione umanistica nel commento di Aulo Giano Parrasio (1470-1522), filologo ed erudito, fondatore dell'Accademia Cosentina, esponente dell'Accademia Pontaniana e docente allo *Studium Urbis*. Nella sua ricca biblioteca, Parrasio custodiva una serie di codici claudiane e un vero e proprio laboratorio di manoscritti autografi postillati, che testimoniano l'attento lavoro di redazione del *Commentarium in Claudianum de raptu Proserpinae*, pubblicato a Milano nel 1501 per i tipi dei fratelli Le Signerre e ristampato nel 1505, sempre a Milano, presso Giovanni Angelo Scinzenzeler¹⁴. L'umanista intrattenne una fitta rete di relazioni con intellettuali di diversa provenienza, tra Napoli, Milano e Roma: Pontano, Barzizza, Cortesi, Valeria-

¹² Cfr. CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae*, III 138.

¹³ Come è stato rilevato da DELCORNIO BRANCA, *Ariosto e il proemio epico-cavalleresco*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando*, pp. 116-23.

¹⁴ Sulla personalità di Aulo Giano Parrasio e la sua biblioteca si vedano C. TRISTANO, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Manziana, Vecchiarelli, 1988; gli studi raccolti nei volumi *Parrasiana I*, a cura di L. GUALDO ROSA, L. MUNZI e F. STOK, Napoli, Luciano, 1996; *Parrasiana II*, a cura di G. ABBAMONTE, L. GUALDO ROSA e L. MUNZI, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002; *Parrasiana III*, a cura di G. ABBAMONTE, L. GUALDO ROSA e L. MUNZI, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.

no, Inghirami. Molto probabilmente ebbe scambi anche con Ariosto, avendo insegnato nella città pontificia dal 1515 al 1518-1519, dove fu anche istruttore del giovane Camillo Capilupi, figlio di Benedetto, segretario di Isabella d'Este, e fratello di Ippolito e di Lelio, che divenne gentiluomo del cardinale Ippolito d'Este¹⁵. Nell'ultimo canto del *Furioso*, la nobile famiglia è elogiata nel catalogo dei letterati che attendono il poeta in porto con l'espressione «i Capilupi miei» (XLVI 12,3).

Il ferrarese dovette trarre molteplici suggestioni dalla lettura del *Commentarium* di Parrasio, nel quale poté rinvenire questioni inerenti al mito e alla speculazione neoplatonica, che rispondevano ai comuni interessi per gli arcani filosofici. Il commento umanistico di Parrasio forse lo indusse a mettere a confronto Ovidio con Claudiano e lo orientò nella composizione di un nuovo *incipit*, interamente basato sulla similitudine tra l'inchiesta di Cerere per Proserpina e quella di Orlando per Angelica.

Le quattro ottave, divise tra personaggi del mito e del romanzo, quasi a voler sovrapporre il passato al presente, rappresentano molto più di un abbellimento, perché evidenziano la *quête* nel mito. Ariosto descrive Cerere impegnata nella ricerca di Proserpina e stabilisce un parallelo con l'inchiesta di Orlando per Angelica, evidenziando la disparità tra la ricerca della dea e quella del paladino, tuttavia non si tratta di un distanziamento di natura ironica, come in molti altri proemi, bensì di un'anticipazione del destino tragico che attende Orlando. Mediante una elaborata operazione di riscrittura delle fonti latine, i versi dedicati a Cerere alludono all'amorosa in-

¹⁵ Lelio Capilupi all'epoca fu molto apprezzato per la composizione di centoni tratti da Virgilio; si veda F. CALITTI, *Fatica o ingegno. Lelio Capilupi e la pratica del centone*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. MAZZACURATI e M. PLAISANCE, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 497-507.

chiesta del paladino e preparano anche alla sua discesa negli inferi.

Ariosto proietta la vicenda del protagonista eponimo del *Furioso* su un orizzonte mitologico, proprio nel punto della narrazione in cui per la prima volta vede Angelica e il suo simulacro. L'inchiesta è già cominciata, ma l'esordio la riassume, facendola arretrare, e allo stesso tempo anticipa, e quindi differisce, alcuni elementi della follia dell'eroe attraverso una fitta trama di echi interni, desunti dal canto XXIII, che sottolinea l'ostinazione e l'insuccesso del paladino, attraverso il ripetersi del verbo cercare, fino a richiamare i temi dell'imbestiamento e della catabasi¹⁶.

La capacità della narrazione mitica di spostare temporalmente la narrazione, arretrando l'inchiesta di Orlando e differendo l'apice della sua follia amorosa, appare evidente. Nell'ottava 4, dopo aver elencato i luoghi che il paladino intende percorrere nella sua ricerca, Ariosto fa riferimento al grido udito da Orlando nel bosco, che allude alla falsa visione con cui terminava il canto precedente:

L'ha cercata per Francia: or s'apparecchia
per Italia cercarla e per Lamagna,
per la nuova Castiglia e per la vecchia,
e poi passare in Libia il mar di Spagna.
Mentre pensa così, sente all'orecchia
una voce venir, che par che piagna:
si spinge inanzi; e sopra un gran destriero
trottar si vede inanzi un cavalliero (*Fur.* XII 4).

Così la narrazione si riaggancia, con un effetto di convergenza e di simmetria, al momento dell'ingresso nel palazzo da parte di Orlando e di Ruggiero, mentre nella prima redazione i due paladini erano rispettivamente impegnati sull'isola di

¹⁶ S. ZATTI, *Canto XII*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, pp. 327-40: 330. Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXIII 133,5-8; 134,7-8 e 135.

Ebuda e di Alcina. Dunque il mito costituisce un punto di snodo essenziale per dirigere il racconto e conferire maggiore significato alla storia; potremmo dire che la narrazione mitologica riesce a saldare quella romanzesca, con la sua *varietas* e la sua forza centrifuga, rendendo più comprensibile anche la giunta del salvataggio di Olimpia da parte di Orlando, episodio in cui Ariosto opera una riscrittura sia del mito di Arianna e Teseo sia di quello di Perseo e Andromeda.

Circe e la duplicazione del mito

Il caso più evidente di duplicazione di un archetipo mitologico è senza dubbio quello di Circe, descritta nell'*Odissea* (X e XII libro) come una dea terribile, esperta di arti magiche e di inganni, ma anche come una figura femminile benigna, guidata da un sentimento d'amore, che attraverso i suoi poteri divini conferisce la conoscenza a Odisseo e lo lascia libero di proseguire il suo viaggio. Le letture più recenti del mito omerico sottolineano quanto Circe sia da ritenersi una dea, del resto non è mai definita una maga da Omero, sebbene sia dotata di poteri metamorfici¹⁷. Diversamente Virgilio, nel VII (5-24) libro dell'*Eneide*, mette in evidenza la sua natura malvagia e la presenta come un terribile ostacolo soprannaturale, sebbene la passionalità estrema e la crudeltà della maga, come effetti della sua indole vendicativa, trovino riscontro soprattutto nella versione di Ovidio (*Metamorfosi* XIV 242-434), che condi-

¹⁷ Faccio riferimento a M. BETTINI - C. FRANCO, *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2010; I. BERTI, *Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale*, «Status Quaestionis», VIII (2015), pp. 110-40; J. YARNALL, *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1994.

zione la tradizione allegorica medioevale e i volgarizzamenti successivi¹⁸.

Non è difficile ipotizzare che Ariosto abbia distribuito gli elementi del mito di Circe nelle figure di Alcina e di Logistilla, accentuando nella prima i tratti ovidiani della maga e nella seconda quelli omerici della dea; tuttavia credo sia più opportuno pensare che l'autore del *Furioso* si sia ispirato direttamente al modello dell'*Odissea*, in cui poteva trovare due figure speculari all'interno del medesimo mito di Circe, che più di ogni altra dea possedeva un volto terribile e uno benigno allo stesso tempo¹⁹. Quindi la contrapposizione Alcina-Logistilla, diversamente da quella Alcina-Melissa, la fata buona, non va misurata sul piano esclusivamente narrativo, in quanto l'una blocca il percorso di Ruggiero mentre l'altra lo favorisce, ma piuttosto a livello simbolico e strutturale, come capacità di duplicare il racconto mitico all'infinito.

Sappiamo che Ariosto eredita il personaggio di Alcina da un episodio iniziato e lasciato in sospeso da Boiardo:

Alcina fo sorella di Morgana
E dimorava al regno degli Atarberi,
Che stano al mare, verso Tramontana,
Senza ragion, imansueti barberi.

¹⁸ Cfr. I. OTTRIA, «*Indignata dea est*». *La clère de Circé dans les «Métamorphoses» d'Ovide et sa réception littéraire au XVI^e siècle*, in *Genres et formes poétiques de la colère de l'Antiquité au XXI^e siècle*, dir. H. VIAL, Paris, Garnier, 2022, pp. 37-52.

¹⁹ Non conoscendo a sufficienza la lingua greca, Ariosto leggeva Omero in traduzioni latine. Utile, in questo senso, l'indagine di R. NICOSIA, *Alla scuola di Omero: Costantino Lascaris e la traduzione latina dell'«Odissea» nel «De Aetna» di Pietro Bembo*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», XVII (2014), pp. 203-24. È incentrato, invece, sulle traduzioni dell'*Iliade* che Ariosto poté consultare, in particolare quella di Lorenzo Valla e Carlo Marsuppini, il saggio di V. COPELLO, *Quale Iliade leggeva Ariosto?*, «Aevum», LXXXVIII (2014), 3, pp. 587-613.

Lei fabricato ha li con arte vana
 Un bel giardin de fior e de verdi arberi,
 E un casteleto nobile e iocundo
 Tutto di marmo dala cima al fondo (*Inn.* II XIII, 55)²⁰.

Nell'*Innamoramento* la maga aveva attratto Astolfo su un'isola, che in realtà era una balena, mentre nel *Furioso* la scena della cattura è narrata dallo stesso Astolfo trasformato in mirto, ma la descrizione di Alcina è esemplata già su quella di Circe, con il suo regno lussurioso e il suo potere metamorfico²¹. Ariosto amplifica la bellezza del giardino della maga, insieme a quella del suo palazzo, quando descrive Ruggiero attratto dalla lucentezza delle gemme e dell'oro: «O vero o falso ch'all'occhio risponda, | non è cosa più bella o gioconda» (VI 71,7-8). L'isola di Alcina è un regno in cui il tempo è statico come quello del mito ed è soggetto solo al susseguirsi delle pulsioni e alla ripetitività dei movimenti dei cavalieri. Sebbene Ruggiero conosca le arti diaboliche della maga, cede alle irrazionali lusinghe dei sensi e vive un falso idillio, in un giardino edenico, dove tutto è apparenza e inganno della seduzione erotica, affinché Alcina, che rappresenta la menzogna, ma finge bellezza, giovinezza e amore, possa rendere schiavi gli uomini e li trasformi in piante o animali. La finzione sarà svelata solo grazie all'anello fatato, capace di rendere vani gli incanti, che, in quanto simbolo della ragione, mostrerà a Ruggiero il vero, ossia le reali sembianze di Alcina e il suo «regno effeminato e molle» (VII 48,3).

La maga è presente solo in questa parte del poema, sebbene Ariosto provi a inserirla di nuovo, con un seguito di fate, all'inizio dei *Cinque Canti*, dove Alcina è presentata come for-

²⁰ Si cita da M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato / L'innamoramento de Orlando*, a cura di A. CANOVA, Milano, Rizzoli, 2016.

²¹ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Alcina e Melissa: le fate del «Furioso» o la rilettura di un "topos"*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando*, p. 175.

za demoniaca che si allea con i maganzesi contro la corte di Carlo; sarà lei a fare prigionieri Ruggiero e Astolfo nel corpo della balena, infatti nella bocca del mostro avviene il combattimento eroico di Orlando contro l'Orca, con cui culmina l'episodio di Olimpia, aggiunto dopo l'interruzione dei *Cinque Canti*²². È indubbio che Ariosto fosse affascinato dalla figura di Alcina, tanto da volerla inserire in diversi momenti della composizione, però insieme alla maga boiardesca dovette agire sulla sua fantasia anche un altro personaggio presente nell'*Inamoramento*, che rappresenta un primo abbozzo del mito di Circe:

Era una giovenetta in ripa al mare,
 Sì vivamente in viso colorita
 Che chi la vede par che oda parlare.
 Questa ciascuno ala sua ripa invita,
 Poi li fa tutti in bestie tramutare.
 La forma umana si vedea rapita:
 Chi lupo, chi leone, chi cingiale,
 Chi diventa orso e chi grifon con l'ale (*Inn.* I VI 50).

Boiardo descrive la storia di Circella dipinta nel giardino di Dragontina, dove Orlando, intento a contemplarla, viene catturato. Il paladino ha bevuto da una coppa di cristallo «Che tuto è tramutato a quel ch'egli era | Né scia perché qui velle o comme o quando | Né si egli è un altro o si egli è pur Orlando» (*Inn.* I VI 45,6-8). Così l'antico mito di metamorfosi esce dallo spazio circoscritto dell'*ekphrasis* per fondersi con la narrazione cavalleresca²³:

²² E. REFINI, *L'isola balena fra «Furioso» e «Cinque Canti»*, in *Ludovico Ariosto: nuove prospettive e ricerche in corso*, pp. 87-102.

²³ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Lo spazio delle fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, in EAD. *L'inchiesta di Orlando*, p. 164; C. MONTAGNANI, *Fra mito e magia: le «ambages» dei cavalieri boiardeschi*, «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), pp. 261-85: 264-65.

Poi se vedeva lei tanto acercata
 De il grande amor che portava al barone
 Che dala sua stessa arte era inganata,
 Bevendo al napo dela incantasono;
 Ed era in bianca cerva tramutata,
 E dapoi presa in una caciasone.
 Circella era chiamata quella dama:
 Ulixe quel baron che lei tanto ama (*Inn.* I vi, 52).

Ariosto fa propria la tecnica della duplicazione e del rispecchiamento, già sperimentata dal suo predecessore, presentando Alcina in modo più complesso e articolato, fino a raffigurarla disperata, innamorata e sconfitta dopo la fuga di Ruggiero: «fu, vinta dal dolor, per restar morta. | Squarciossi i panni e si percosse il viso» (VIII 12,4-5). Proprio quando a emergere è l'umanità della donna, Ariosto introduce una figura femminile di nuova invenzione che rinvia al modello omerico di Circe; con un nome allusivo alla ragione, Logistilla condiziona in modo determinante l'inchiesta di Ruggiero, accentuandone il carattere provvidenziale. Fin dall'incontro con lei emergono le peculiarità della fata, che non solo si oppone alla figura della sorella nata da un incesto, ma piuttosto richiama l'allegoria di un arcano filosofico, cioè simboleggia il cammino iniziatico dell'uomo nel suo processo di purificazione e di elevazione alla conquista della verità e della virtù. Il percorso di Ruggiero per una via «aspra, solinga, inospita e selvaggia» (VIII 19,4), esposta alla calura estiva tanto da potersi dire «arsiccia, nuda, sterile e deserta» (ivi, 8), raffigura allegoricamente la strada ardua della virtù che l'eroe, diretto al palazzo di Alcina, aveva precedentemente respinto scegliendo una via somigliante, sassosa e stretta²⁴.

Logistilla incarna per Ruggiero il ruolo di guida nel suo percorso di conoscenza, proprio come Circe aveva preparato

²⁴ Cfr. C. CASSIANI, *I luoghi dell'interiorità nell'«Orlando furioso»: palazzi e castelli incantati*, «Esperienze letterarie», XLIV, 3 (2019), pp. 9-37.

Odisseo a compiere il viaggio nell'Ade. L'incontro con la fata rappresenta il momento più alto del cammino di espiazione compiuto da Ruggiero, sebbene destinato ad altre cadute e ripensamenti.

Dotata di «costumi santi, | bellezza eterna et infinita grazia» (X 45,6-7), Logistilla alberga in una rocca di insuperabile splendore, che a differenza degli altri palazzi incantati del poema, suscita un desiderio di bellezza intellettuale:

Né la più forte ancor né la più bella
mai vide occhio mortal prima né dopo.
Son di più prezzo le mura di quella,
che se diamante fossino o piropo.
Di tai gemme qua giù non si favella:
et chi vuol notizia averne, è d'uopo
che vada quivi; che non credo altrove,
se non forse su in ciel, se ne ritruove (*Fur.* X 58).

La dimora può essere interpretata come un'allegoria di edificazione morale nella quale le pareti dell'apparenza non svaniscono, ma conservano una luminosità che riflette la bellezza divina. Pertanto, il culmine dell'esperienza umana consiste nella contemplazione di tali mura trasparenti, che possono essere paragonate a opere celestiali.

Quel che più fa che lor si inchina e cede
ogn'altra gemma, è che, mirando in esse,
l'uom sin in mezzo all'anima si vede;
vede suoi vizii e sue virtudi espresse,
sì che a lusinghe poi di sé non crede,
né a chi dar biasmo a torto gli volesse:
fassi, mirando allo specchio lucente
se stesso, conoscendosi, prudente (*Fur.* X 59).

L'osservazione delle gemme consente un rispecchiamento autoconoscitivo, che permette al saggio di trovare la propria identità seguendo il modello della sapienza delfica e platonica,

quindi in una direzione diametralmente opposta allo specchio dell'illusione.

Le ascendenze platoniche e neoplatoniche presenti in queste ottave del *Furioso* trovano precisi riscontri negli interessi di Ariosto negli anni di composizione del poema²⁵. Del resto, già nella lettera inviata ad Aldo Manuzio il 5 gennaio del 1498 Ariosto faceva esplicita richiesta di testi ficiniani e platonici, in occasione dell'attività di esposizione del *Timeo* da parte di Sebastiano dell'Aquila e dell'arrivo a Ferrara, con Alberto Pio, della miscellanea ermetico-neoplatonica curata da Marsilio Ficino presso Aldo Manuzio, che venne ristampata nel 1516²⁶.

Perseo e Dafne: differimento e disseminazione

Il modello eroico di Perseo, tradizionale *exemplum* del *virtuosus* eroico, che combatte e trionfa sul male, era molto diffuso tra i mitografi, da Fulgenzio alla trattatistica cinquecentesca²⁷. Nel *Furioso*, il mito di Perseo è associato alla figura di Ruggiero, il futuro capostipite della famiglia d'Este, e si rivela sotteso all'intera narrazione, tanto da influire sul significato degli oggetti magici legati al tema della vista e dell'immagine riflessa, come lo scudo, lo specchio e l'anello. Più di un elemento del mito sembra essere riutilizzato da Ariosto, median-

²⁵ Sul neoplatonismo nel *Furioso*, si veda G. SAVARESE, *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984; S. PRANDI, *Premesse umanistiche del «Furioso»: Ariosto, Calcagnini e il silenzio* (O.F., XIV, 78-97), «Lettere italiane», LVIII (2006), pp. 3-32.

²⁶ Cfr. G. SAVARESE, *Il progetto del poema tra Marsilio Ficino e «adescatrici galliche»*, in ID., *Il «Furioso» e la cultura del Rinascimento*, p. 28. Cfr. S. JOSSA, *L'«Orlando Furioso» nel suo contesto editoriale*, in "Dreaming again on things already dreamed". 500 years of «Orlando furioso», a cura di M. DORIGATTI - M. PAVLOVA, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 147-72.

²⁷ Cfr. B. GUTHMÜLLER, *Mito e rappresentazione del potere principesco nel Rinascimento*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 260-75: 271-73.

te la tecnica della frammentazione del racconto e lo spostamento dei particolari in storie diverse dalla principale.

L'episodio più importante in cui Ruggiero combatte armato di scudo, sull'esempio dell'eroe greco, è individuato generalmente nella liberazione di Angelica dall'Orca sull'isola di Ebuda, che prelude a quella di Olimpia per mano di Orlando e ricalca il mito ovidiano di Andromeda offerta in pasto a un mostro marino e salvata da Perseo:

Prese nuovo consiglio, e fu il migliore,
di vincer con altre arme il mostro crudo:
abbarbagliar lo vuol con lo splendore
ch'era incantato nel coperto scudo (*Fur.* X 107,1-4).

La disseminazione di elementi del mito di Perseo nel *Furioso* è evidente nei combattimenti dell'eroe con lo scudo incantato, di cui Ruggiero si impossessa insieme all'ippogrifo, quando viene liberato dal castello d'Atlante, e che egli si rifiuta di utilizzare contro i mostri dell'isola di Alcina, in quanto arma magica, incompatibile con le regole cavalleresche²⁸. Nonostante l'iniziale resistenza, Ruggiero sarà costretto a servirsi dello strumento per fuggire dall'isola:

Levò il drappo vermiglio in che coperto
già molti giorni lo scudo si tenne.
Fece l'effetto mille volte esperto
il lume, ove a ferir negli occhi venne:
resta dai sensi il cacciator deserto,
cade il cane e il ronzin, cadon le penne,
ch'in aria sostener l'augel non ponno.

²⁸ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Ariosto e la tradizione epico-romanzesca delle armi incantate*, in *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudevà gli occhi*, a cura di G. BELTRAMINI e A. TURA, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, pp. 266-71.

Lieto Ruggier li lascia in preda al sonno (*Fur.* VIII 11)²⁹.

In tutte le versioni del mito, Perseo riesce a decapitare la Medusa senza incrociare il suo sguardo; egli si avvale, infatti, di una visione indiretta, osservando l'immagine della Gorgone nel suo scudo di bronzo, che funge da specchio. La lucida superficie metallica consente a Perseo di non perdersi nella visione del divino e di non trasformarsi in pietra³⁰. Lo scudo di Atlante è, invece, solo una copia di quello di Perseo perché il potere del negromante conferisce all'immagine lo statuto del fittizio e dell'illusorio, privandola del suo valore conoscitivo. Pertanto l'arma incantata sarà inconciliabile con i valori cortesi della virtù e Ruggiero sceglierà di gettarla in un pozzo affinché non venga più ritrovata (*Fur.* XXII 91-94).

Ariosto traeva dall'*Inamoramento* il motivo della conversione dello scudo in uno specchio³¹. Boiardo si era ispirato al mito di Perseo, reinterpretato attraverso la leggenda medioevale, per mostrare con un duplice riferimento allo sguardo l'ambivalenza tra realtà e illusione³². Nell'*Inamoramento* Medusa non

²⁹ Più avanti sarà il nocchiero di Logistilla a esortarlo: «Scuopre, Ruggier, lo scudo, che bisogna; | Se non, sei morto, o preso per vergogna» (*Fur.* X 49,7-8).

³⁰ Riprendo le considerazioni da me espresse nel saggio su *Perseo, Ruggiero e lo «specchio lucente»* (*Fur.* X 59), in *Ariosto e gli antichi. Riscritture dei classici nell'«Orlando furioso»*, a cura di C. CASSIANI, Firenze, Cesati, 2022, pp. 79-100.

³¹ P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a cura e con presentazione di F. MAZZONI, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 121-22.

³² Un'altra suggestione del mito di Perseo sarebbe da rintracciare nel giardino di Falerina, nello scudo sotto cui Orlando si ripara per avvicinarsi all'albero proibito (*Inn.* II iv 10). Il mito viene citato da Boiardo anche in II 1 27, per esaltare le gesta di Alessandro Magno nella lotta contro il basilisco, un gigantesco serpente in grado di pietrificare con lo sguardo, ucciso con lo stesso espediente adottato da Perseo contro la Gorgone,

si presenta come il mostro della mitologia greca, bensì come una bellissima fanciulla incantatrice il cui potere magico ha effetti di smemoramento e di sbigottimento analoghi a quelli procurati dallo scudo d'Atlante:

Ma questa è la dongella che se gloria
Di aver in guardia quel tronco lucente.
Chiunque la vede perde la memoria
E resta sbigotito nela mente,
Ma se lei stessa vede la sua faza,
Scorda il tesoro e de il giardin si caza (*Inn.* I XII 34,3-8).

Per neutralizzare la sua abilità bisogna farla guardare in uno specchio («uno specchio aver per scudo», I XII 35,1) che rivela la sua orribile natura («E la sua faza candida e vermiglia | Parve di serpe teribil e fiera», *Inn.* I XII 39,3-4), così la giovane fugge spaventata.

In molte versioni del mito lo scudo di Perseo era di cristallo, come scrive Boccaccio nelle *Genealogie* quando narra la storia di Medusa, una donna bellissima, divenuta mostruosa dopo aver giaciuto con Nettuno nel tempio di Minerva:

lo scudo di Pallade [...] era cristallino, per far intendere in esso la circospezione del saggio; infatti il cristallo ha la proprietà di rendere agli occhi di chi vede ciò che fuori di sé si opera; e così anche il capitano di acuto consiglio, vede ciò che i nemici possono operare; e in questo modo si fa sicuro, mentre vanifica i loro piani da lui previsti³³.

cioè guardandolo nel suo scudo come in uno specchio. Si veda MONTAGNANI, *Fra mito e magia*, pp. 261-85: 281-83.

³³ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere*, a cura di V. BRANCA, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998, to. I, p. 988 (par. X, XI. *Medusa, figlia di Forco, in particolare*). Allo “scudo di cristallo” fa riferimento anche G. BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di E. ARDISSINO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, libro IV, XXXV, p. 244.

Però è possibile ipotizzare che Ariosto fosse condizionato anche dalla speculazione neoplatonica di Leone Ebreo e dalla sua interpretazione del mito di Perseo, tesa al raggiungimento della contemplazione delle cose celesti e del mondo intelligibile, tanto da apparire come l'esito più naturale della *fabula* narrata nelle *Genealogie*, dove l'eroe era chiaramente identificato con la figura del saggio che sconfigge i vizi e conquista le virtù³⁴.

Significa ancor Perseo, moralmente, l'uomo prudente, figliuol di Giove, dotato de le sue virtù, il qual, ammazzando il vizio basso e terreno, significato per Gorgone, salì nel cielo de la virtù. Significa ancor, allegoricamente, prima, che la mente umana, figliuola di Giove, ammazzando e vincendo la terrestrità de la natura gorgonica ascese a intendere le cose alte ed eterne, ne la qual speculazione consistea perfezione umana³⁵.

La presenza del mito di Perseo è rintracciabile non soltanto negli episodi maggiori del poema, ma anche negli attributi simbolici di Pègaso, nato dal sangue di Medusa, da cui discende l'invenzione ariostesca dell'ippogrifo, oppure in altri particolari del *Furioso* che non sono sfuggiti ad Augusto Romizi, come il discorso rivolto da Mandricardo a Doralice (XIV 58), che sembra amplificare le parole di Perseo ad Atlante: «Ospite – gli disse Perseo – se sei sensibile alla nobiltà della stirpe, sappi che io vanto Giove come mio genitore. Se poi sei un ammiratore delle grandi imprese, sarai senz'altro impressionato dalle mie»³⁶. Un attributo del mito travasato nel poe-

³⁴ Su questi temi si veda C. CASSIANI, *Perseo, Ruggiero e lo «specchio lucente»*, pp. 85-86.

³⁵ LEONE EBREO, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. GIOVANNOZZI, introduzione di E. CANONE, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 95.

³⁶ OVIDIO, *Le metamorfosi*, introduzione di G. ROSATI, traduzione di G. FARANDA VILLA, note di R. CORTI, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2016, p. 265 (IV 639-41); cfr. A. ROMIZI, *Le fonti latine dell'Orlando*

ma può ritenersi anche la chioma della Gorgone trasformata in ripugnanti serpenti (*Met.* IV 799-801) che costituiscono un tratto inconfondibile dell'invenzione ariostesca del mostro della Gelosia³⁷.

Persino il tema del disvelamento del vero, ottenuto mediante l'anello, è connesso all'idea dell'immagine riflessa nello specchio, di cui lo scudo di Perseo rappresentava l'emblema e quello di Atlante soltanto la versione ingannevole. Non è un caso che un lettore appassionato dell'*Orlando furioso* come Giordano Bruno, nello *Spaccio della bestia trionfante*, attribuisca a Perseo uno «scudo di cristallo che lo rendeva invisibile»³⁸, oltre ad «abarbagliar la vista»³⁹, dando prova di fondere gli attributi mitologici dello scudo con quelli romanzeschi dell'anello. Sulla scia della filosofia neoplatonica, e forse anche di una memoria ariostesca, Bruno afferma che Perseo possedeva «lo specchio luminoso della dottrina»⁴⁰. Del resto la lettura del mito proposta da Leone Ebreo era ormai stata assimilata dall'esegesi allegorica di un mitografo come Natale Conti⁴¹.

furioso, Torino, Paravia, 1896, p. 118. Lo studioso notava pure come l'arma del tizzone, utilizzata da Orlando per liberare Isabella (XIII 35-36), fosse già stata adoperata da Perseo per rompere il cranio ad Ati (*Met.* V 56-58). Cfr. *ivi*, p. 101.

³⁷ Sulla complessa operazione di sincretismo realizzata da Ariosto attraverso la fusione di diverse fonti, rinvio a C. CASSIANI, *I mostri del «Furioso» del 1516: valenze simboliche e narrative*, in *Il «Furioso» nel 1516 tra rottura e continuità*, a cura di A. VILLA, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2018, pp. 137-55: 152-54.

³⁸ G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, in ID., *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di G. AQUILECCHIA, introduzione e coordinamento di N. ORDINE, Torino, UTET, 2002, vol. II, p. 223.

³⁹ *Ivi*, p. 305.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 306-07.

⁴¹ Si veda la sequenza dei capp. XI, *De Medusa*, XII, *De Gorgonibus*, e XVIII, *De Perseo*, nel libro VII di N. CONTI, *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dog-*

Nel *Furioso* Ariosto utilizza anche la *fabula* di Apollo e Dafne, un altro mito ovidiano, diffuso nella lirica d'amore, che nella filosofia neoplatonica, in particolare nei *Dialoghi* di Leone Ebreo e nelle *Mythologiae* di Natale Conti, diviene metafora della vista e del disvelamento del vero⁴². Già negli *Asolani* Bembo adduceva Dafne come esempio della non corrispondenza in amore, ritenuta una colpa gravissima:

Ma la donna non amò già essendo amata [...] la qual cosa perciò che fu contro natura, forse meritò ella di divenir tronco come si scrive. E certo che altro è, lasciando le membra umane, albero e legno farsi, che, gli affetti naturali abandonando molli e dolcissimi, prendere i non naturali, che sono così asperi e così duri?⁴³

Ariosto opera una riscrittura del mito frammentandone il contenuto simbolico e disseminandolo in diversi episodi del poema, allo scopo di dare coesione alla narrazione e di spiegare il viaggio di Astolfo nel mondo ultraterreno, insieme al ruolo stesso del poeta e della poesia.

Come nel caso di Perseo, gli studi positivistici sulle fonti latine del *Furioso* hanno posto l'accento sul frequente trasferimento delle similitudini rintracciabili nel mito di Dafne verso altri oggetti e luoghi del poema: ad esempio le due fontane della selva Ardena, che condizionano i destini di Rinaldo e di Angelica, presentano un'analogia con le opposte saette scagliate da Cupido su Apollo e Dafne; oppure la similitudine adoperata da Ovidio per esprimere l'improvviso accendersi dell'amore in Apollo viene utilizzata in un altro luogo del poema,

mata sub antiquorum fabulis contenta fuisse demonstratur, Venezia, al Segno della Fontana, 1568 (1^a ed. 1551), cc. 221r-23v e 233v-34v.

⁴² Cfr. M. ARIANI, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei «Dialoghi d'amore» di Leone Ebreo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 33 e 73.

⁴³ P. BEMBO, *Gli Asolani*, in ID., *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, Utet, 1966, II [XIV], p. 409.

per indicare la rapidità con cui prende fuoco la paglia, nello scontro tra Rodomonte e Sacripante⁴⁴.

Le potenzialità simboliche della *fabula* sono da individuare, però, nel discorso della peccatrice Lidia, la principessa di Cipro punita per aver respinto e poi ingannato il valoroso Alceste, il quale si era lasciato morire per la disperazione. La donna allude alla storia di Anassarete, un'altra anima dannata accanto a lei, protagonista di un mito ovidiano direttamente speculare alla propria vicenda: Anassarete aveva rifiutato l'amante fedele, il quale si era impiccato per dolore, e non a caso anche Lidia si trova impiccata nelle fumose caverne infernali, trasformata dagli dei, per la sua crudeltà, in sasso:

E cominciò: – Signor, Lidia sono io,
del re di Lidia in grande altezza nata,
qui dal giudizio altissimo di Dio
al fumo eternamente condannata,
per esser stata al fido amante mio,
mentre io vissi, spiacevole et ingrata.
D'altre infinite è questa grotta piena,
poste per simil fallo in simil pena.

Sta la cruda Anassarete più al basso,
ove è maggiore il fumo e più martire.
Restò converso al mondo il corpo in sasso,
e l'anima qua giù venne a patire,
poi che veder per lei l'afflitto e lasso
suo amante appeso poté sofferire.
Qui presso è Dafne, ch'or s'avvede quanto
errasse a far Apollo correr tanto (*Fur.* XXXIV 11-12).

Lidia accenna solo al motivo dell'inseguimento di Dafne, tacendo ovviamente della sua trasformazione in albero, il lauro, che avvenne grazie all'aiuto degli dèi, con lo scopo di salvarla e preservarla. Benché la menzione sia rapida e margina-

⁴⁴ ROMIZI, *Le fonti latine*, pp. 96-131.

le, la figura di Dafne, collocata immediatamente dopo un'altra eroina del mito ovidiano, Anassarete, e posta in modo inconsueto all'inferno, appare legata al più complessivo sistema di significati del viaggio di Astolfo, come dimostra la presenza in un solo verso di due verbi altamente simbolici: la ninfa "errò" per sfuggire all'inseguimento di Apollo, il quale per amore "corse" invano. Se l'erranza e l'errore nel *Furioso* stanno a indicare tutte le possibilità di diversione, quando sono attribuite a un personaggio femminile assumono l'accezione di «un'indocilità, una devianza, un'eccedenza» rispetto alla norma⁴⁵. Come atto di resistenza e di trasgressione costituisce un eventuale pericolo, però racchiude anche una valenza positiva, ben simboleggiata nel *Furioso* dalla vicenda esemplare di Dafne, che Ariosto interpreta in questa prospettiva, proponendo non solo una variante del mito ovidiano, ma anche una riscrittura parodica della tradizione lirica. Al di là della sua metamorfosi in alloro, il mito rappresenta una passione contraddittoria e costituisce una grande metafora poetica: esprime la tensione tra il desiderio di Apollo e il rifiuto da parte della ninfa. L'amore di Apollo è la causa del terrore e della fuga di Dafne. Il mito si può interpretare quindi in modo duplice: come l'infelice passione di Apollo, oppure come il patire e la paura di Dafne. Questo mito-metafora rinvia all'intero sistema di inchieste incrociate e multiple del *Furioso*, infatti agisce implicitamente all'interno della doppia funzione di attrazione e ripulsa, richiesta e rifiuto, inseguimento e fuga, che contraddistinguono la conquista dell'oggetto desiderato.

Il distico dedicato a Dafne costituisce una tessera significativa in un contesto del poema, la discesa all'inferno, in cui A-

⁴⁵ Sul tema dell'erranza femminile nel Cinquecento e nel poema ariostesco si veda D. SHEMEK, *Dame erranti. Donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Presentazione di A. CAVARERO, Postfazione di C. KLAPISCH-ZUBER, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003. Cito da A. CAVARERO, *Il segreto piacere dell'erranza*, ivi, pp. 9-16: 9.

riosto ribalta esplicitamente i presupposti danteschi (la colpa non consiste nel cedimento amoroso, bensì nell'ingratitude degli amanti); inoltre, assorbe la lezione della novella boccacciana di Nastagio degli Onesti e, da un punto di vista linguistico e stilistico, infittisce i versi di forti echi petrarcheschi, desunti dal *Triumphus Cupidinis*⁴⁶. Ariosto vuole fermare Dafne in questo momento del mito, immobilizzarla, cristallizzando la sua fuga, la sua inafferrabilità, non nella metamorfosi, bensì nell'eternità della pena infernale, dal momento che, secondo l'esplicita affermazione di Lidia: «nulla redenzione è ne l'inferno» (XXXIV 43,8). Tanto più che gli ingrati in amore sono gli unici peccatori incontrati da Astolfo nell'allegoria capovolta del primo girone dantesco.

Il luogo in cui Dafne viene collocata, l'antro infernale, le impedisce per sempre di manifestare la sua capacità di trasgressione e di ribellione, però questa influenza le vicende delle due protagoniste femminili del *Furioso*, Angelica e Bradamante⁴⁷.

La bellezza di Angelica la pone al vertice dell'ingratitude amorosa e la sua erranza simboleggia il desiderio e la frustrazione di tutti i cavalieri. Ariosto non poche volte biasima il

⁴⁶ L'intento parodico di Ariosto nei confronti della *Commedia* dantesca e il confronto con la novella di Nastagio degli Onesti era stato individuato da RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso*, pp. 536-42; cfr. anche M. SANTORO, *Lidia o dell'ingratitude*, in ID., *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 295-301; ZATTI, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, pp. 137-41; P. GEYER, *Dialettica della parodia nell'«Orlando furioso»*, «Studi italiani», XV-XVII, 2-1 (2004-2005), pp. 37-58. Le suggestioni petrarchesche, in particolare del III *Triumphus Cupidinis*, sono state individuate da CABANI, *Fra omaggio e parodia*, pp. 268-71.

⁴⁷ Sulle affinità tra la figura di Dafne e gli altri personaggi del *Furioso*, rinvio a C. CASSIANI, *Il mito di Dafne nell'«Orlando furioso»*, in *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*, a cura di G. IZZI, L. MARCOZZI e C. RANIERI, Firenze, Cesati, 2012, pp. 273-94.

suo comportamento, rivolgendo persino un'invettiva contro tutte le donne ingrante:

Deh maledetto sia l'anello et anco
il cavallier che dato le l'avea!
che se non era, avrebbe Orlando fatto
di sé vendetta e di mill'altri a un tratto.
Né questa sola, ma fosser pur state
in man d'Orlando quante oggi ne sono;
ch'ad ogni modo tutte sono ingrante,
né si trova tra loro oncia di buono (*Fur.* XXIX 73,5-8; 74,1-4).

Le fughe incessanti della principessa del Catai vengono spesso paragonate alla caccia, tuttavia la metafora dell'inseguimento è presente anche nel celebre lamento amoroso di Bradamante, che chiede ad Amore di far correre più lentamente Ruggiero:

Deh ferma, Amor, costui che così sciolto
dinanzi al lento mio correr s'affretta;
o tornami nel grado onde m'hai tolto
quando né a te né ad altri era suggetta!
Deh, come è il mio sperar fallace e stolto,
ch'in te con prieghi mai pietà si metta;
che ti diletta, anzi ti pasci e vivi
di trar dagli occhi lacrimosi rivi! (*Fur.*, XXXII 20).

I primi quattro versi rinviano al sonetto *Sì traviato è 'l folle mi' desio* di Petrarca; però nei primi due è possibile scorgere anche una variazione del mito ovidiano di Apollo e Dafne, evocato da una donna. Bradamante arriva persino a giudicare l'ingratitude maschile come il massimo peccato contro Dio, la colpa di Lucifero:

Se d'ogn'altro peccato assai più quello
de l'empia ingratitude l'uom grava,
e per questo dal ciel l'angel più bello

fu relegato in parte oscura e cava;
 e se gran fallo aspetta gran flagello
 quando debita emenda il cor non lava;
 guarda ch'aspro flagello in te non scenda,
 che mi se' ingrato e non vuoi farne emenda (*Fur.*, XXXII 41).

Nel *Furioso* Ariosto sembra ignorare, sebbene solo apparentemente, la trasformazione della ninfa in albero e collocare Dafne al centro della terra, in una profonda «grotta», «un anatro», «una caverna tetra»⁴⁸, per frenare la sua forza eversiva, come si è già detto, ma anche per significare il suo rifiuto di compiere il passaggio da uno stato all'altro, da ninfa seguace di Diana a moglie di un dio.

Nell'inserire la naiade tra le protagoniste femminili del viaggio ultraterreno di Astolfo, Ariosto opera all'interno del mito un'ulteriore variazione. Il tema della metamorfosi, del divenire di una nuova forma, insieme a quello della passione come fonte di trasformazione, rinvia implicitamente al carattere di Astolfo e può aiutare a comprendere un altro segmento di significato attribuito a Dafne all'interno del viaggio paradossale del paladino, arrivando a spiegare il valore della citazione di questo mito ovidiano nell'ambiguo discorso che Lidia rivolge al duca inglese.

Il tema della metamorfosi contraddistingue tutte le vicende di Astolfo, con continue riprese di miti ovidiani: la trasformazione delle pietre in cavalli (XXXVIII 33-34) deriva dalla favola di Deucalione e Pirra (*Met.* I 399); il capello di Orrilo (XV 79) rinvia al capello fatale di Niso (*Met.* VIII 8-10); mentre la vicenda di Driope, trasformata in pianta (*Met.* IX 373-4), è stata

⁴⁸ I termini si ripetono frequentemente nel canto; cfr. XXXIV 4,4; 6,3; 47, 2.

accostata a quella di Astolfo per le modalità paradossali che la caratterizzano⁴⁹.

Oltre al tema della metamorfosi, il personaggio di Astolfo è accomunabile a Dafne per l'errore. La sua trasformazione in mirto è allegoria della caduta nell'errore, sebbene di segno contrario rispetto a quello di Dafne: Astolfo, infatti, smarrisce la propria identità e il proprio aspetto per aver ceduto a una passione irrazionale, per essere caduto nella trappola di Alcina. La metamorfosi di Astolfo è assolutamente originale rispetto alle altre trasformazioni perché a lui è consentito di recuperare la forma originaria, di riconquistare la ragione, necessaria per il ruolo che il paladino avrà nel poema. Quando Astolfo recupererà il senno sulla Luna, Ariosto dirà di lui che vivrà saggiamente per lungo tempo, «ma ch'uno error che fece poi, fu quello | ch'un'altra volta gli levò il cervello» (XXXIV 86,7-8).

La personalità di Astolfo è legata alla fantasia e all'immaginazione e l'intera vicenda del suo viaggio nei tre regni ultraterreni è una riflessione sul ruolo del poeta nella società. All'ingresso della grotta infernale il duca inglese scende dall'ippogrifo e lo lega con la consueta leggerezza a un «arbo-scello», gesto che richiama quello compiuto da Ruggero sull'isola di Alcina e rievoca il primo incontro del cavaliere e dei lettori con Astolfo-mirto.

L'invenzione dell'episodio infernale è interamente umoristica, a partire dalla credibilità del «giudicio altissimo di Dio» (*Fur.* XXXIV 11,3) e la condanna al fumo eterno, contrapposta al fuoco eterno, destituita di attendibilità. Ariosto propone un inferno rovesciato, antidantesco, parodico sul modello boc-

⁴⁹ Cfr. D. FOLTRAN, *Il topos narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso*, «Studi tassiani», XLV (1997), pp. 209-29; C. CONFALONIERI, «Perché mi schianta?». *L'uomo-pianta nella letteratura italiana*, «Critica letteraria», XXXVI, 3 (2008), pp. 447-65.

cacciano, al cui interno colloca anche la figura di Dafne-peccatrice. Il gioco di rovesciamenti e contaminazioni raggiunge anche la parodia della lirica petrarchesca e soprattutto l'influenza del *Canzoniere* come modello stilistico e narrativo. Ariosto recupera i paradigmi linguistici e retorici di una tradizione poetica e si confronta anche con l'immaginario figurale di questa tradizione.

Inoltre, l'inserito riservato a Dafne simboleggia la dissacrazione di un mito che diviene strumento di conoscenza. La ninfa è dannata per una colpa amorosa, la negazione di una corrispondenza con l'amante, infatti il suo comportamento, esemplificato dal vano correre di Apollo per afferrarla, infrange il codice dei valori morali del tempo e procura disordine; tuttavia Dafne ha commesso un errore socialmente più pericoloso, per il mancato riconoscimento del valore e dei meriti di Apollo, che non è un semplice dio, ma è il dio della sapienza poetica.

Il riuso del mito nell'«Orlando furioso». Duplicazione, differimento e disseminazione

Il saggio propone un'indagine sull'uso della tecnica del “differimento” del mito nell'*Orlando furioso*, prendendo in esame i racconti ovidiani di Cerere e Proserpina, Circe, Perseo e Dafne. Le narrazioni mitologiche, frammentate e sezionate secondo il procedimento tipico dell'intreccio romanzesco, non perdono il loro valore simbolico e conoscitivo, tanto da condizionare le vicende dei principali personaggi del poema.

The reuse of the myth in «Orlando furioso». Duplication, deferral and dissemination

The essay proposes an investigation into the use of the technique of “deferral” of the myth in *Orlando furioso*. The Ovidian tales of Ceres and Proserpina, Circe, Perseus and Daphne will be examined. The mythological narratives, fragmented and dissected according to the typical procedure of the novel plot, do not lose their symbolic and cognitive value, so much to influence the events of the main characters in the poem.

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 intuitive, 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.

ILENIA DEL GAUDIO

ILCEO, SIFILO E IL CASTIGO DIVINO
IL MITO NELLA *SYPHILIS* DI FRACASTORO*

[...] egli [il gentiluomo] mi die' più del francese che di mestiero non mi era. Perché in poco meno di un anno tutta mi ritrovai impiagata, con tante doglie che non era in me altro di sano che la mente, la quale mi credo che la rea sorte mi avesse ne' suoi termini lasciata, perché, considerando più d'ora in ora la mia misera condizione, più sempre, da me medesima, mi affliggessi e maggiormente mi tormentassi¹.

Il passo è tratto dalla novella 10 dell'*Introduzione agli Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldo Cinthio, raccolta in prosa data alle stampe per la prima volta nel 1565². La protagonista della novella è Melina³, una prostituta che non vuole cedere

* Sono particolarmente grata alla professoressa Susanna Villari per i numerosi e pazienti suggerimenti.

¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. VILLARI, 3 tomi, Roma, Salerno Editrice, 2012, t. I, p. 218.

² GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Ecatommiti*, Montereale, Torrentino, 1565.

³ La storia di Melina ricorda per certi aspetti quella della decameroneiana Alatiel (*Dec.*, II 7), ma, a differenza del personaggio boccacciano, pur costretta alla prostituzione Melina conserva i tratti originari della propria nobiltà d'animo ed è leale con l'uomo che di lei si innamora. A lei Giraldo affida un singolare percorso che la conduce alla salvezza: da

ILENIA DEL GAUDIO, *Ilceo, Sifilo e il castigo divino. Il mito nella «Syphilis» di Fracastoro*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», X (2024), pp. 145-179.

alle *avances* di un ragazzo, di lei innamorato, per evitargli il contagio del mal francese⁴. Costretta, per vivere, a far di sé «sozzo guadagno»⁵, la donna confessa, pentita, gli errori gio-

maritata contro il volere del padre, Melina diviene, infatti, cortigiana suo malgrado e da cortigiana, per onesto desiderio di espiazione, monaca. Cfr. D. DIAMANTI, *Dodici cortigiane sulla soglia: gli amori disonesti come introduzione agli «Ecatommiti»*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione, personaggi e scenari*. Atti del Seminario di Studi (Pisa, febbraio - maggio 1993), a cura di E. SCARANO e D. DIAMANTI, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1994, pp. 59-73: 72; R. RINALDI, *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Editrice Tirrenia, 1997, pp. 210-14. Cfr. VILLARI, *Introduzione a GIRALDI CINZIO, Gli Ecatommiti*, t. I, pp. XXIX-XXX.

⁴ Per una ricostruzione della storia della malattia cfr. D. THIENE, *Sulla storia dei mali venerei. Lettere*, Venezia, G. Missaglia Editore, 1823; *Per una storia delle malattie*, a cura di J. LE GOFF e J. C. SOURNIA, Bari, Edizioni Dedalo, 1986; A. TOSTI, *Storie all'ombra del mal francese*, Palermo, Sellerio, 1992; C. QUÉTEL, *Il mal francese*, Milano, Il Saggiatore, 1993; J. ARRIZABALAGA - J. HENDERSON - R. K. FRENCH, *The Great Pox. French Disease in Renaissance Europe*, New Haven, Yale University Press, 1997; G. COSMACINI, *Le spade di Damocle. Paure e malattie nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2006; E. TOGNOTTI, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, Milano, FrancoAngeli, 2006; M. MASIERI, *Il mal francese nella letteratura erotica del Cinque e Seicento*, «Studi medievali e moderni», XXIII (2019), pp. 29-46; P. GRIMA, *Sifilide. Scienza, storia, costume, letteratura*, Nardò, Besa Editrice, 2021.

⁵ GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, I, p. 220. I dieci racconti compresi nella sezione introduttiva degli *Ecatommiti* mirano, nel loro insieme, alla dimostrazione della tesi enunciata nella rubrica iniziale, cioè che solo l'amore coniugale può apportare «quiete» (*Intr.*, 1). Giraldi dimostra insomma di usare la letteratura, specchio della società, come strumento di denuncia e di moralizzazione. Cfr. M. PIERI, *La strategia edificante degli «Ecatommiti»*, «Esperienze letterarie», III (1978), pp. 43-74; M. OLSEN, *Un novelliere controriformistico fa luce su un altro: «Le sei giornate» di Sebastiano Erizzo e «Gli Ecatommiti» di G. B. G. Cinthio*, in *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria*, a cura di M. OLSEN, Napoli, Federico & Ardia, 1984, pp. 133-51; V. MEROLA, *Medici e medicina nelle corti rinascimentali: le novelle di Giraldo Cinzio*, in *Lettera-*

vanili all'origine delle sue condizioni e suscita la sincera compassione dell'uomo, che, offrendosi di accompagnarla presso un convento, le permette di riscattarsi dopo lunga sofferenza. Quando nel Vecchio Mondo si manifestò la prima epidemia di mal francese, alla fine del Quattrocento⁶, il morbo fu subito iscritto nel quadro delle pestilenze mandate dall'alto come castigo per i molti peccati degli uomini⁷. Questa specifica ma-

tura e medicina, a cura di M. DI MARO e V. MEROLA, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 39-58.

⁶ In un primo momento, gli astrologi spiegarono l'epidemia come conseguenza della congiunzione tra Saturno e Giove nel segno dello Scorpione avvenuta il 25 novembre 1484 (si ricordi, a tal proposito, la celebre xilografia del 1496 attribuita a Albrecht Dürer, nota come *L'uomo sifilitico*, in cui la malattia è raffigurata proprio come conseguenza di tale congiunzione). Accanto a una motivazione celeste, prevalse nell'immediato anche l'idea di un'origine marrana della sifilide, che vedeva negli ebrei scacciati dalla Spagna nel 1492 i responsabili dell'epidemia scoppiata in Italia proprio in quegli anni. A partire dagli anni Venti del Cinquecento si affermò, invece, la teoria americana, secondo la quale il mal francese si era diffuso in Europa attraverso l'equipaggio di Cristoforo Colombo al rientro dalle spedizioni oltreoceano, poiché i marinai avevano avuto rapporti con le indigene, caratterizzate, secondo le fonti dell'epoca, da discutibili costumi sessuali. L'argomento del Nuovo Mondo apparve per la prima volta in GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO Y VALDES, *De la Natural Historia de las Indias* (1526), e fu in seguito sostenuto da RODRIGO DIAZ DE ISLA, *Tractado Contra el Mal Serpentino* (1539). Cfr. A. FOA, *Il nuovo e il vecchio: l'insorgere della sifilide (1494-1530)*, «Quaderni storici», XIX (1984), pp. 11-34; A. LEHMANN, *Le incerte origini geografiche del morbo gallico tra Vecchio e Nuovo Mondo*, «Miscellanea di storia delle esplorazioni», XV (1990), pp. 103-31; G. FALCUCCI, *Un mal muy antiguo. L'associazione tra sifilide e Nuovo Mondo nella letteratura di viaggio e nella trattatistica medica italiana del Cinquecento*, in *Hostis, hospes. Lo straniero e le ragioni del conflitto*, a cura di N. DI VITA, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2022, pp. 173-94.

⁷ Nella concezione popolare del tempo, il corpo del sifilitico è agitato da una forza demoniaca che contamina anche l'anima. La sifilide è, del resto, una malattia non solo fisica ma anche morale perché direttamente connessa all'incapacità di controllare la lussuria. Cfr. S. SONTAG, *Malattia*

lattia è, infatti, nella novella di Giraldi legata al contagio venereo e, più in generale, evoca la devianza morale della Rinascenza, definita, non a caso, dall'acuto Gregorovius «baccanale della civiltà»⁸. Tra i tanti scrittori che nel XVI secolo trasportano sulla pagina il disordine sociale e politico⁹ di primo Cinquecento e invocano il ritorno a un'età dell'oro¹⁰, vi è il

come metafora. Il cancro e la sua mitologia, Torino, Einaudi, 1979, pp. 137-46, 173-74.

⁸ F. GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia*, traduzione italiana a cura di R. MARIANO, Firenze, Le Monnier, 1885, p. 182.

⁹ Per un approfondimento sulle guerre d'Italia si veda lo studio di M. PELLEGRINI, *Le guerre d'Italia 1494-1559*, Bologna, il Mulino, 2009.

¹⁰ Il mito dell'età dell'oro è ampiamente impiegato nella letteratura rinascimentale e sarà sfruttato soprattutto nella produzione legata al Nuovo Mondo. Tra i primi a proporlo vi è lo storico e umanista Pietro Martire d'Anghiera, che, nel suo *De Orbe Novo Decades*, descrive gli indigeni di Española (o Hispaniola, l'attuale Haiti) ricorrendo a nobili immagini riprese da Colombo: in quella terra gli uomini sono felici perché «vivono nudi, senza pesi e misure e soprattutto senza denaro in una vera età dell'oro, senza giudici calunniosi e senza libri, soddisfatti con i beni della natura e privi di preoccupazioni per l'avvenire». In un primo momento, d'Anghiera si fa portavoce di un'immagine edenica e irenica dei nativi americani, che traduce di fatto l'incorrotta alterità degli abitanti delle terre antipode e li rende *topoi* letterari dell'utopismo rinascimentale. La prima edizione completa del *De Orbe* uscì solo nel 1530: PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA, *De Orbe Novo Decades*, Compluti, apud Michael(e)m de Eguia, 1530; nel 1511 fu stampata solamente la prima decade, mentre nel 1516 le prime tre decadi. Per un'edizione moderna, seppur ormai datata, dell'opera si veda PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA, *De Orbe Novo*, a cura di T. CELOTTI, Milano, Edizioni Alpes, 1930. Va tuttavia segnalato che d'Anghiera registra nella sua opera un cambio di atteggiamento, che diventa particolarmente evidente nella quinta decade. Sull'argomento cfr. B. GIACOMETTI, *Il De Orbe Novo, un umanista di fronte al Nuovo Mondo*, in PIETRO MARTIRE D'ANGHIERA, *De Orbe Novo, V decade: la conquista del Messico 1520-1523*, Bergamo, Lubrina Editore, 1991, p. 181. Infine, sul mito dell'età dell'oro nel Rinascimento, la cui bibliografia è vastissima, si veda almeno C. VASOLI, *Il mito dell'età dell'oro nel Rinascimento*, in R. PALLUCCHINI (a cura di), *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, 2 vol., Firenze, L.S.

poliedrico Girolamo Fracastoro¹¹, il quale nel 1530, sotto la sua sorveglianza, dà alle stampe il poema epico-didascalico *Syphilis sive De morbo gallico*, dopo una complessa genesi compositiva¹².

Olschki, 1981, vol. I, pp. 51-69; *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento*. Atti del XIII Convegno internazionale, Chianciano-Montepulciano-Pienza, 16-19 luglio 2001, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003; V. DE CAPRIO, *L'età dell'oro e la catastrofe. L'epilogo dell'umanesimo curiale*, «Studi Romani», LXI (2013), pp. 11-41; *L'età dell'oro. Mito, filosofia, immaginario*, a cura di C. CHIURCO, Venezia, Marsilio, 2017.

¹¹ Per un profilo biografico e critico su Girolamo Fracastoro (Verona, 1478 - Incaffi, 1553), medico e filosofo che operò tra Verona e Padova, si veda *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Atti del Convegno internazionale di studi in occasione del 450° anniversario della morte, Verona-Padova, 9-11 ottobre 2003, a cura di A. PASTORE e E. PERUZZI, Firenze, Olschki, 2006; *Poeti latini del Cinquecento* di Giovanni Parenti. Introduzione ed edizione a cura di M. DANZI, Pisa-Firenze, Edizioni della Normale, 2020, t. II, pp. 1155-59. Sull'aristotelismo padovano cfr. B. NARDI, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958; E. GARIN, *Aristotelismo veneto e scienza moderna*, in *Aristotelismo veneto e scienza moderna*. Atti del 25° anno accademico del Centro per la storia della tradizione aristotelica nel Veneto, a cura di L. OLIVIERI, Padova, Antenore, 1983, vol. I, pp. 3-33; E. PERUZZI, *La nave di Ermete. La cosmologia di Girolamo Fracastoro*, Firenze, Olschki, 1995; G. PIAIA, *La presenza dell'aristotelismo padovano nella filosofia della prima modernità*, Roma-Padova, Antenore, 2002.

¹² HIERONYMI FRACASTORII *Syphilis sive Morbus Gallicus*, Veronae, [Stefano Nicolini da Sabbio], 1530. L'opera fu ristampata più volte nel Cinquecento ed ebbe una notevole fortuna. L'edizione completa più recente è quella a cura di Eatough, che riproduce il testo dell'ed. Wynne-Finch (Londra, 1935), condotta sulla giuntina del 1584: GIROLAMO FRACASTORO's *Syphilis*. Introduction, Text, Translation and Notes by G. EATOUGH, with a Computer-generated Word Index, Liverpool, Francis Cairns, 1984. Il libro III (già presente anche nella *Anthology of Neo-Latin Poetry*. Edited and translated by F. J. NICHOLS, New Haven-London, Yale University Press, 1979, pp. 342-67) è stato pubblicato nell'antologia di *Poeti latini del Cinquecento*, t. II, pp. 1169-211, a cui si rinvia per maggiori dettagli sulla storia della tradizione del testo e sulle sue traduzioni mod-

Il poema narra in esametri latini l'origine, la sintomatologia e la cura del mal francese, che lui battezzò, sulla scorta delle suggestioni del suo stesso poema, "sifilide", termine adottato nel suo trattato *De contagione et contagiosis morbis*¹³, ma destinato ad affermarsi in campo scientifico solo dal 1632¹⁴. Mentre

erne (pp. 1159-65), tenendo conto anche della bibliografia contenuta in J. GARDNER, *Latin Poetry. Girolamo Fracastoro*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2013, pp. 505-12. Su consiglio di Giovan Battista dalla Torre, una prima redazione, concepita intorno al 1512 e terminata nel 1521 (il *terminus post quem* si evince dal fatto che Leone X, morto nel 1521, è considerato ancora regnante nei versi 47-49 del libro secondo), fu mandata tra il 1522 e il 1523 dal Fracastoro al Navagero, che si trovava a Venezia, perché la correggesse, ma l'opera non giunse mai a destinazione. Le ultime pagine del codice CCLXXV-I, conservato presso la biblioteca Capitolare di Verona, contengono quattro frammenti di un'epistola, nell'ultimo dei quali è tracciata l'oscura storia di questo primo manoscritto, di cui, ad opera di un ignoto, furono diffuse oltre cinquanta copie, molto mendose, provocando l'indignazione del destinatario e dell'autore stesso. Alla fine del 1525 il poeta lavorò a una seconda redazione; tuttavia, non risulta conservato il manoscritto originale, né si conosce questa nuova versione in due libri, che fu inviata, tramite Leonico Tomeo, in lettura a Pietro Bembo, al quale era dedicata e dal quale egli attendeva un giudizio. Cfr. G. FRACASTORO, *Scritti inediti*, con introduzioni, commenti e note a cura di F. PELLEGRINI, Verona, Valdonega, 1955; R. RUGGIERO, *La Syphilis di Girolamo Fracastoro e le Stanze per la giostra*, «Schede umanistiche: Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese», I (2001), pp. 73-97; DANZI, in *Poeti latini del Cinquecento*, t. II, pp. 1159-60.

¹³ HIERONYMI FRACASTORII *De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, in ID., *De sympathia et antipathia rerum liber unus. De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, Venetiis, apud heredes Lucaeantonij Iuntae Florentini, 1546, cc. 28v-76v: 49r-52v *liber II*, cap. 11-12 («De siphilide morbo seu gallico»). Il trattato, composto intorno al 1530, fu edito, appunto, nel 1546 insieme al *De sympathia et antipathia rerum*.

¹⁴ Nonostante il grande successo del poema di Fracastoro, il termine "sifilide" non risultò in voga tra i dotti del XVI secolo; il primo a utilizzarlo fu nel Seicento il medico napoletano Marco Aurelio Severino (Tarsia 1580 - Napoli 1656), il quale indicò gli infetti da mal francese come

nella finzione poetica del poema *Syphilis*, a differenza di quanto avviene nella novella giraldiana, l'origine venerea del morbo è sottaciuta, Fracastoro la evidenzia nelle proprie trattazioni scientifiche¹⁵.

L'opera, definita dal cardinale Bembo, a cui era dedicata, un «poema eroico del mal francese»¹⁶, mentre veicola nozioni

“sifilitici” (cfr. MARCO AURELIO SEVERINO, *De recondita abscessuum natura, libri VIII*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1632, pp. 97-98). Solo a partire da questo momento il nome designato da Fracastoro per il morbo entrò ufficialmente a far parte anche del lessico medico.

¹⁵ Il riferimento all'aspetto venereo del morbo è presente, oltre che nel sopra citato *De contagione et contagiosis morbis* (c. 49r), anche in un altro suo coevo trattato inedito in prosa, composto tra il 1530 e il 1534 ma pubblicato per la prima volta nel 1939 da Francesco Pellegrini, in cui pure si legge che la sifilide si trasmette solo «ex cohitu». Cfr. F. PELLEGRINI, *Trattato inedito in prosa di Gerolamo Fracastoro sulla sifilide (Codice CCLXXV-I, Bibl. Capit. di Verona)*, Verona, La Tipografica Veronese, 1939, p. 69. Qui peraltro, con un'esatta descrizione, Fracastoro distingue tra le infezioni causate da rapporti sessuali e quelle prodotte da altre cause (per esempio dall'aria contaminata). Questi trattati, dunque, sono particolarmente interessanti perché contengono una dichiarazione metodologica del magistero medico fracastoriano: non è, infatti, solo questione di incremento descrittivo, ma di innovazione concettuale in merito a quelli che sono i principi dei contagi (*principia contagionum*). Per un approfondimento sul concetto di contagio in Fracastoro cfr. almeno H. HOFMANN, *Syphilis di Fracastoro: immaginazione ed erudizione*, «Studi Umanistici Piceni», VI (1986), pp. 175-81; C. PENNUTO, *La natura dei contagi in Fracastoro*, in *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*, pp. 57-71; G. FORNI, *Berni, la crisi, il contagio. Un'ontologia metaforica della malattia*, «Intersezioni», I (2010), pp. 45-72.

¹⁶ Cfr. PIETRO BEMBO, *Lettere*, a cura di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993, 4 vol., vol. IV, 1992, p. 189: «Ho ricevuto il bello e grande e singolar dono del vostro poema eroico del mal francese, onorato M. Girolamo mio; il qual dono m'è più caro stato che veruno altro che io abbia giamai, per tutto 'l tempo della mia vita, ricevuto o dal favore della fortuna o dalla benivolenza de gli uomini».

scientifiche¹⁷, mira a un discorso di carattere universale sull'eterna lotta fra l'uomo e la divinità e sui limiti imposti ai viventi da un potere superiore. Così, se in Giraldis la malattia è conseguenza diretta di un determinato comportamento umano, in Fracastoro, invece, è connessa al peccato di *hybris*, che presso gli antichi rappresentava una delle colpe peggiori, poiché minava l'ordine prestabilito e l'armonia del mondo; chi se ne macchiava meritava, di conseguenza, una corrispettiva punizione.

La letteratura classica pullula di empi, tracotanti e superbi. Niobe, Prometeo, Edipo sono gli esempi più chiari e coinvolgenti dell'arroganza umana e dimostrano, in modi differenti, che l'uomo non può esercitare la sua libertà incondizionatamente. In modo simile, Ilceo e Sifilo¹⁸, i protagonisti delle due

¹⁷ Fracastoro è convinto che la poesia possa veicolare e divulgare anche verità scientifiche. Cfr. H. HOFMANN, *Syphilis di Fracastoro: immaginazione ed erudizione*, pp. 175-81; P. CRISTOFOLINI, *La "medicina eroica" e il "fisicare presente": la Sifilide di Fracastoro nella prospettiva vichiana*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XXXV (2005), pp. 123-29; K. N. PIECHOCKI, *Syphilologies: Fracastoro's cure and the creation of immunopoetics*, «Comparative Literature», LXVIII (2016), pp. 1-17.

¹⁸ Sull'origine del nome del personaggio (*Syphilus* nel testo) sono state formulate diverse ipotesi. La prima è riconducibile al mito di Niobe, punita con l'uccisione dei figli, tra cui Sipilo, colpiti dalle frecce di Diana e Apollo, dèi arcieri associati alla cura e alla malattia (Ovidio, *Met.* VI 146-312); la seconda è legata all'etimologia del termine *syphilis* (dalla parola araba *siflij*, da *siff* o *suff*, che significa "ciò ch'è di questa terra", cioè "terrestre"). La terza riporta alla resa grecizzante del termine *siflij* in *syphilis*, sempre nel significato di malattia terrestre. Inoltre, una forma duale di *sifl* designa nell'astronomia araba i pianeti Venere e Mercurio, nomi inscindibili dalla storia della sifilide: il primo ricorda la modalità di trasmissione, il secondo la terapia. Questa derivazione etimologica, pur essendo artificiosa, è molto vicina all'astrologia medica, ancora presente nel Cinquecento e tanto cara a Fracastoro. Più attendibile, invece, potrebbe essere il termine ebraico *schâfêl* che significa "basso, meschino, infelice", come certamente appare chi è afflitto dalla sifilide negli anni di Fracasto-

favole eziologiche del poema fracastoriano, oltrepassano limiti e misure a loro imposti e attirano, secondo un *cliché* ben consolidato, l'ira degli dèi, i quali non tardano a punirli con una malattia aggressiva e deturpante¹⁹, la sifilide, di cui, tuttavia, si fa il nome solo alla fine del poema.

Il secondo e terzo libro disvelano al lettore, sotto forma di immagini mitologiche, la risposta alla domanda contenuta nel primo, quando viene mostrata una strana e ignota forza propagarsi per le nazioni. In riferimento alle popolazioni italiche, Fracastoro scrive: «quid gens tua tantum | est merita?» (*Syph.* I 422-23)²⁰. Qual è il motivo, cioè, per il quale quella gente merita tanto male? Va chiarito subito: a Fracastoro interessa non il colpevole, ma la colpa: Ilceo e Sifilo sono l'uno il riflesso dell'altro e sono puniti con la stessa malattia che affligge pure il giovane cenomano del primo libro, la cui sorte, però, è

ro. Questo termine in Europa conserva lo stesso significato sia nella lingua tedesca, *achofei*, sia nel dialetto del nord della Calabria e della Campania, *sciofeca*. Per queste e altre interpretazioni si rimanda a A. TAGARELLI, *La sifilide attraverso i suoi sinonimi. 439 differenti modi di nominare la più importante malattia nella Storia, nella Letteratura, nella Medicina dal 1494 al 1949*, Torino, Editore Minerva Medica, 2015, pp. 4-5, e al contributo di L. A. P. FERREIRA - M. B. DUPONT - G. FRACASTORO - M. BONATI, *Girolamo Fracastoro and the origin of the etymology of syphilis*, «Historical Studies», VI (2017), pp. 104-12.

¹⁹ Si legga quanto scrive Corrado Tumiati a proposito di *Syph.* I 400-06 (dove sono descritte le ulcere dei corpi malati), in GIROLAMO FRACASTORO, *La favola d'Ilceo ed altri frammenti* nelle interpretazioni di F. WINSPEARE. Presentazione di C. TUMIATI, Milano, Ceschina, 1958, pp. 9-12, a p. 11: «Descrizione orrenda e precisa che ci richiama alla mente le macabre composizioni plastiche del siciliano Zumbo, le crudeli anatomie del Susini nelle sue cere della Specola e gli incubi pittorici di un Bosch».

²⁰ In assenza di un'edizione critica, le citazioni sono tratte dalla *princeps* e mie sono le traduzioni, fatta eccezione per il libro III per il quale si fa ricorso alla già citata edizione di Danzi. Per agevolare la lettura sono stati apportati ai testi minimi ritocchi all'interpunzione e al sistema paragrafematico, e, in conformità con l'edizione Danzi, la *j* è stata resa in *i*.

abbastanza differente. Il binomio colpa-castigo si ripete, perciò, nell'opera più volte (addirittura due nel terzo libro), conferendo al poema un'architettura concentrica su modello delle *Georgiche* virgiliane²¹, una struttura, in realtà, non particolarmente gradita al Bembo, che, infatti, invitava l'amico, in uno dei 111 consigli a lui diretti²², a eliminare la favola di Ilceo, ritenuta, peraltro, un'imitazione troppo diretta di quella virgiliana di Aristeo, suggerimento che, tuttavia, Fracastoro non accolse²³.

²¹ Le *Georgiche* si reggono su un gioco di antitesi ed equilibri che il lettore può apprezzare soltanto quando termina la lettura dell'opera. Infatti, il finale luminoso con cui si chiude il libro II, cioè l'elogio della vita dei campi, si contrappone a quello cupo con cui si porta a compimento il libro I, cioè la rievocazione dei prodigi seguiti alla morte di Cesare, mentre il IV libro dovrebbe liberare il lettore dall'angoscia che il libro III ha ispirato, specialmente con l'*excursus* finale sulla peste. In modo analogo, anche i tre libri della *Syphylis* sono legati tra loro: il primo richiama l'ultimo, poiché le sciagure preannunciate da Pontano, introdotto – si vedrà – come personaggio in *Syph.* I 210-18, trovano un'eco nella maledizione dell'uccello scampato alla morte nel terzo libro; la similarità tra i miti di Ilceo e di Sifilo dimostrano, invece, una certa specularità tra il secondo e terzo libro, ma non con il primo: i protagonisti dei due miti si rivelano empi ma, ravveduti e perciò invocata la pietà divina, ricevono entrambi la salvezza (rispettivamente grazie al mercurio e al legno santo), a differenza del cenomano del primo libro che non ha neppure il tempo di meditare sulla propria condizione. Cfr. G. L. GIGLIOTTI, *The Alexandrian Fracastoro: form and meaning in the myth of Syphylus*, «Renaissance and Reformation», XIV (1990), pp. 261-69.

²² Per redigere la lettera con i consigli suggeriti all'amico, Bembo si affidò ad un amanuense; di questo documento è conservata una copia nel Vat. Lat. 6557, ove sedici pagine, a partire dal f. 306r del volume secondo, sono intitolate *Avertimenti di Pietro Bembo nella Syphili di Hier.mo Fracastoro*. Cfr. *Poeti latini del Cinquecento*, t. II, pp. 1159-60.

²³ Secondo Bembo, inoltre, la favola di Ilceo, contenuta inizialmente nel primo libro e poi spostata in *Syph.* II 281-423, rendeva pletorico il poema, che presentava già il mito di Sifilo. Fracastoro mantenne entrambe

In effetti l'imitazione degli *auctores* classici e, in particolare di Virgilio, agisce a più riprese, talvolta prendendo a prestito delle espressioni, altre volte sfruttando la carica evocativa delle immagini. Da questo punto di vista, l'opera può essere definita come la più originale emulazione virgiliana del XVI secolo, perché adotta da una parte le favole pastorali e didascaliche, su modello delle *Georgiche*, e dall'altra il poema epico e odeporico, che richiama, seppur riprodotta in forma di epillio, l'*Eneide*²⁴. La matrice classica emerge fin dal principio, nell'evidente calco dell'*incipit* delle *Georgiche*, a partire dalla struttura dell'interrogativa indiretta:

Qui casus rerum varii, quae semina²⁵ morbum
insuetum, nec longa ulli per saecula visum

le favole, ma trasferì il racconto di Sifilo in un terzo libro, inizialmente non previsto e composto tra il 1526 e il 1527.

²⁴ Un nucleo di prime osservazioni sulla relazione tra la *Syphilis*, le *Georgiche* e l'*Eneide* è contenuto nel saggio di P. HARDIE, *Virgilian imperialism, original sin, and Fracastoro's Syphilis*, in *Latin Epic and Didactic Poetry: Genre, Tradition and Individuality*, a cura di M. GALE, Swansea, The Classical Press of Wales, 2004, pp. 223-34: si tratta di un contributo importante nella storia della fortuna e della ricezione del poema perché sottolinea con insistenza, tra i vari aspetti, che Fracastoro non appoggiò mai la teoria della provenienza americana della malattia. Cfr. anche H. HOFMANN, *Aspetti narrativi e unità epica della «Syphilis» di Gerolamo Fracastoro*, «Studi umanistici piceni», VII (1987), pp. 169-74, per gli aspetti narrativi e narratologici legati alla *Syphilis*.

²⁵ Benché fin dall'esordio si parli di «semina» (*Syph.* I 1), il poemetto non delinea una teoria del contagio, ma solamente la tradizionale dottrina astrologica e aerista, secondo cui gli influssi astrali corrompono l'aria che, ispirata dai singoli individui, provoca l'epidemia (*Syph.* I 183-84: «marcescere [...] aera»; I 283: «affecti semina caeli»). I «semina» della *Syphilis* non sono ancora, infatti, i «seminaria» del *De contagione*: si tratta solo di una metafora dei miasmi nocivi, legittimata dall'atomismo poetico di Lucrezio e da un'immagine occasionale e isolata di Galeno (cfr. CLAUDII GALENI *Opera omnia*, edizione a cura di C. G. KÜHN, Hildesheim, Olms, 1965, 13 vol., vol. VII, p. 291).

attulerint nostra qui tempestate per omnem
 Europam, partimque Asiae, Libyaeque per urbes
 saeviit, in Latium vero per tristia bella
 Gallorum irrupit, nomenque a gente recepit,
 nec non et quae cura et opis quid comperit usus,
 magnaue in angustis hominum sollertia rebus,
 et monstrata Deum auxilia, et data munera coeli,
 hinc canere, et longe secretas quaerere causas
 aera per liquidum, et vasti per sydera Olympi
 incipiam [...] (*Syph.* I 1-12)²⁶.

Fracastoro si appresta a descrivere quel «morbum insuetum»²⁷, ben consapevole di quanto sia difficile convertirlo in

²⁶ “Quali diverse occasioni di eventi, quali origini abbiano provocato una malattia insolita, né mai vista per lunghi secoli da alcuno, che nella nostra epoca infierì per tutta l’Europa e in parte attraverso le città dell’Asia e dell’Africa, irruppe persino nel Lazio [*scil.* Italia] con le funeste guerre dei francesi e da quel popolo trasse il suo nome, e inoltre quale rimedio e quale impiego di risorse scoprì in circostanze difficili anche la grande solerzia degli uomini, e gli espliciti aiuti degli dèi e i doni concessi dal cielo, da qui inizierò a cantare e a ricercare, attraverso lo spazio sereno e le stelle dell’esteso Olimpo, le cause per lungo tempo segrete”. Cfr. Virgilio, *Georg.* I 1-5: «Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram | vertere, Maecenas, ulmisque adiungere vitis | conveniat, quae cura boum, qui cultus habendo | sit pecori, apibus quanta experientia parcis, | hinc canere incipiam» («Che cosa fecondi le messi, sotto quale stella convenga arare la terra, o Mecenate, unire agli olmi le viti, come si badi ai buoi e si curi l’allevamento delle greggi, quanto tempo si debba dedicare alle frugali api, di qui inizierò a cantare»). Le citazioni e le traduzioni delle *Georgiche* sono tratte dalla seguente edizione: PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Georgiche*, introduzione di A. LA PENNA, traduzione di L. CANALI, note al testo di R. SCARCIA, Milano, Rizzoli, 1999.

²⁷ Fracastoro si ispira al lessico loimologico degli antichi, recuperando sostantivi entrati nel vocabolario della peste soprattutto con Tucidide, Lucrezio, Ovidio e Virgilio: il morbo è, infatti, descritto come *pestis*. Cfr. A. FILIPPETTI, *Il linguaggio della peste, la centralità di Ovidio*, «Belfagor», LXI (2006), pp. 403-19; ID., *La Syphilis di Girolamo Fracastoro: analisi del proemio*, «Belfagor», LXIV (2009), pp. 327-38.

materia letteraria «propter egestatem linguae» («a causa della povertà della lingua», Lucrezio, *De rerum natura* I 139). Dopo la dedica a Bembo (*Syph.* I 15-23), segue l'invocazione alla musa (*Syph.* I 24-33) e, data l'origine celeste del male, il poeta non poteva che scegliere Urania, depositaria degli arcani meccanismi della natura²⁸, per spiegare i motivi di quell'«insolita [...] luem»:

Tu mihi, quae rerum causas, quae sydera nosis,
 et coeli effectus varios, atque aeris oras,
 Uranie, [...]
 ipsa ades, et mecum placidas Dea lude per umbras,
 dum tenues aerae, dum myrtea sylva canenti
 aspirat, resonatque cavis Benacus ab antris.
 Dic, Dea, quae causae nobis post saecula tanta
 insolitam peperere luem²⁹? [...] (*Syph.* I 24-26, 29-33)

Fracastoro compie, a questo punto, una digressione sulle cause generali della genesi dei morbi, seguendo il *De rerum natura* di Lucrezio, per poi spiegare che l'epidemia di quella strana pestilenza è il risultato di evoluzioni naturali ma com-

²⁸ Nel trattato manoscritto sulla sifilide composto tra il '30 e il '34, Fracastoro giustificherà i limiti scientifici della propria "Musa medica", affermando che il poeta ha il compito di subordinare l'argomento all'armonia idealizzante dello stile e non può quindi accogliere ogni dettaglio: «in quei versi che dedicammo a Pietro Bembo [...] toccammo alcuni di questi argomenti, quanto la poesia poté permetterlo: e, non ammettendo essa ogni cosa, fu necessario tralasciare molti particolari» (il passo è citato, in traduzione, da F. PELLEGRINI, *Trattato inedito in prosa di Gerolamo Fracastoro sulla sifilide*, p. 67).

²⁹ «Urania, tu che conosci le cause delle cose, le stelle, i diversi influssi del cielo e le plaghe dell'aria [...], proprio tu assistimi e gioca, o Dea, con me, fra le ombre tranquille, mentre le leggere brezze e il bosco di mirti mi ispirano nel canto e il Garda risuona dai suoi cavi antri. Dimmi, o Dea, quali cause fecero insorgere quest'insolita pestilenza tra noi dopo così tanti secoli?».

plesse³⁰, a cui concorrono varie potenze cosmiche. Da qui l'appello alla Dea, che, non a caso, sarà pure protagonista di un'altra sezione, insieme al grande poeta dell'*entourage* napoletano, autore dell'*Urania*³¹, Giovanni Pontano, nelle vesti di sag-

³⁰ Sin dalle prime registrazioni del contagio, il mondo medico si era diviso sull'eziologia della malattia tra chi la giudicava nuova e chi, invece, la legava a processi ciclici di comparsa dei fenomeni. Fracastoro si colloca tra i secondi, rigettando la tesi di un'apparizione "moderna" della malattia. A tal proposito, la disputa di Ferrara del 1497, promossa da Ercole I d'Este e animata da Niccolò Leonicensi, non risolse la questione sulla natura del morbo, ma rappresentò un esempio di «collettivo di pensiero», secondo la definizione di Fleck, che osservò come all'illustrazione della sifilide avesse contribuito non solo la comunità dei medici, ma anche il senso comune dei poeti (cfr. L. FLECK, *Genesi e sviluppo di un fatto scientifico. Per una teoria dello stile e del collettivo di pensiero*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 75-112). Sulla disputa di Ferrara, vd. anche D. MUGNAI-CARRARA, *Fra causalità astrologica e causalità naturale. Gli interventi di Nicolò Leonicensi e della sua scuola sul morbo gallico*, «Physis», XXI (1979), pp. 37-54; J. ARRIZABALAGA, *Sebastiano dall'Aquila (c. 1440 - c. 1510), el "mal francés" y la "disputa de Ferrara" (1497)*, «Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam», XIV (1993), pp. 227-47.

³¹ L'*editio princeps* del poema didascalico, in cinque libri, fu curata postuma da Aldo Manuzio a Venezia nel 1505: IOANNIS IOVIANI PONTANI *Urania sive de stellis*, Venezia, Aldo Manuzio, 1505. La più moderna edizione completa dell'*Urania* è ormai piuttosto datata: IOANNIS IOVIANI PONTANI *Carmina. Testo fondato sulle stampe originali e riveduto sugli autografi. Introduzione bibliografica ed appendice di poesie inedite*, a cura di B. SOLDATI, vol. I-II, Firenze, G. Barbèra Editore, 1902, vol. I, pp. 3-177. Per una bibliografia ragionata sul poema pontaniano, si veda almeno F. TATEO, *Ovidio nell'«Urania» di Pontano*, in "Aetates ovidianae". *Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*. Atti del convegno (Salerno e Fisciano, 25-27 gennaio 1993), a cura di I. GALLO e L. NICASTRI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 270-91; M. DE NICHILO, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975; I. NUOVO, *La corografia astronomica nel quinto libro dell'«Urania» di Giovanni Pontano*, in *Confini dell'Umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILO, G. DISTASO e A. JURILLI, 3 vol., Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, vol. II, 989-1012; G. GERMANO, *Nuove funzioni dell'erudizione classica e comunicazio-*

gio profeta, giacché, morto nel 1503, vaticina sulle «coniuratas [...] flammis» (*Syph.* I 209) ed esorta la Dea alla protezione della terra:

[...]: “Miseras”, inquit, “defendite terras,
o Superi; insolitam video per inania ferri
illuviem, et magnos coeli tabescere tractus.
Bella etiam Europae miserae, bella impia, et agros
Ausoniae passim currentes sanguine cerno”³² (*Syph.* I 210-17).

Annunciati i flagelli che inonderanno, tra varie terre, anche l’Italia, Pontano esce di scena per cedere la parola alle divinità, che, riunite al cospetto di Giove, ci informano del destino degli uomini³³. Nel poema il padre di tutti gli dèi prova un

ne letteraria nel mondo poetico di Giovanni Pontano: gli esempi di Hendec. II 24 e Urania I 970-1023, in Arte della parola e parole della scienza. Tecniche della comunicazione letteraria nel mondo antico, a cura di R. GRISOLIA e G. MATINO, Napoli, M. D’Auria Editore, 2014, pp. 75-93; F. TATEO, La generatio rerum inferiorum nell’«Urania» di Giovanni Pontano, in Itinerari del testo per Stefano Pittaluga, a cura di C. COCCO, C. FOSSATI, A. GRISAFI, F. MOSETTI CASARETTO e G. BOIANI, Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, sezione D.AR.FI.CLET, t. II, 2018, pp. 955-62.

³² “Protegete, o Numi – disse – le nostre infelici terre; vedo una strana sporcizia essere trasportata attraverso l’atmosfera e corrompere grandi tratti del cielo. E scorgo anche le guerre della misera Europa, guerre sacrileghe, e i campi d’Ausonia [scil. d’Italia] percorsi ovunque dal sangue”. L’attestazione di stima di Fracastoro nei riguardi di Pontano è esplicita in *Syph.* II 38-42: «Vidimus et vatem egregium, cui pulchra canenti | Parthenope placidusque cavo Sebethus ab antro | plauserunt umbraeque sacri manesque Maronis, | qui magnos stellarum orbis cantavit, et hortos | Hesperidum coelique omnes variabilis oras» (“Vedemmo anche un insigne poeta – lo applaudirono da un antro cavo, mentre cantava, la bella Partenope e il placido Sebeto e le ombre e gli spiriti del sacro Marone –, il quale celebrò le grandi sfere delle stelle e i giardini delle Esperidi e tutti i regni del cielo mutevole”).

³³ Seguendo i dettami della *divinatio* astrologica, Fracastoro spiega l’origine della diffusione del morbo in relazione a una singolare congiun-

grande dispiacere per le disgrazie terrene, dalle guerre (incitate dal *bellipontes* Marte), che portano alla rovina degli imperi, alle malattie (sospinte dal falcifero Saturno)³⁴, tra le quali emerge una ignota che non può essere placata da alcuna forza umana («in primis ignota novi contagi morba, | morbi qui humanae nulla mansuescat opis vi» – “innanzitutto l’ignota infezione di una nuova malattia, di una malattia che con nessun intervento delle umane risorse si placa”– *Syph.* I 243-44) e che, a differenza di altre affezioni, non colpisce il mondo vegetale o animale, ma solo l’uomo³⁵.

zione tra Giove, Saturno e Marte nel segno del Cancro (*Syph.* I 222-27) e, infatti, la precedente digressione sulle influenze astrali (*Syph.* I 132-96) serviva, propedeuticamente, a dimostrare le rimarchevoli conseguenze che il moto dei pianeti esercitava sulla realtà sublunare. Non sarebbe stata possibile una così larga diffusione del contagio, di per sé assai lento, se non fossero intervenute particolari condizioni atmosferiche, e in particolare una lunga congiunzione tra Giove, Marte, Saturno, il cui lento moto (soprattutto di Saturno e Giove) portò a una graduale diffusione della pestilenza sulla terra.

³⁴ Guerra e pestilenza, insieme a morte e carestia, sono spesso connessi nella letteratura delle e sulle epidemie, al punto tale da essere stati simbolicamente assemblati nella topica immagine dei Quattro cavalieri dell’Apocalisse. Tra i tanti che considerano la contestualità di questi eventi, vi è anche Guicciardini, che nel quinto libro delle *Storie d’Italia*, inquadrando la prima epidemia sifilitica fra le innumerevoli calamità che registrò il Bel Paese dal 1494 in poi, congiunge fin da subito guerra e malattia, della quale non tralascia l’aspetto venereo. Cfr. FRANCESCO GUICCIARDINI, *Storia d’Italia*, a cura di E. LUGNANI SCARANO, Torino, UTET, 1987, p. 292: «Calamità della quale certamente gli uomini della nostra età si potrebbero più giustamente querelare, se pervenisse in essi senza colpa propria: perché è approvato, per consentimento di tutti queglii che hanno diligentemente osservato la proprietà di questo male, che o non mai o molto difficilmente perviene in alcuno se non per contagione del coito».

³⁵ Nel passaggio successivo il poeta realizza una digressione medica sulla sintomatologia della malattia, ravvisabile, a livello esteriore, dalla stanchezza, dal pallore, da forti dolori alle membra e soprattutto dalla presenza di ulcerazioni su tutto il corpo.

Vittima di questo nuovo morbo è un giovane cenomano (*Syph.* I 382-412). Ricco e bello, dedito alla caccia, all'equitazione e all'esercizio delle armi, questo "dio terrestre"³⁶ viene d'improvviso colpito da una malattia (mai nominata), per aver rifiutato una delle molte dee dell'Oglio che tanto lo desiderava. Sulla scorta della Didone virgiliana (*Eneide* IV), l'anonima fanciulla si rivolge, per l'oltraggio subito, agli dèi con insistenti preghiere e li commuove al punto tale da essere esaudita nella sua richiesta di vendetta. Quell'uomo poderoso viene, così, colto da piaghe mai prima di allora viste sulla terra e per lui la morte non tarda ad arrivare³⁷; narra il poeta che "tutte le vicine Alpi e i fiumi erranti lo piansero" amaramente («Illum

³⁶ In merito ai modelli del personaggio vi si può scorgere innanzitutto l'*Ippolito* di Euripide o una delle molte riscritture cui questo celebre mito è sottoposto, come quella ovidiana con Narciso o la tragedia seneciana, ma è difficile non riconoscere in filigrana anche lo Iulo delle *Stanze per la giostra* di Poliziano, composte in occasione della gara d'arme vinta da Giuliano de' Medici nel 1475, ma pubblicate per la prima volta a Bologna solo nel 1494 (*Cose vulgare del Poliziano*, Bologna, Platone de' Benedetti) e riedite da Aldo Manuzio (ANGELO POLIZIANO, *Stanze de messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*, Venezia, Aldo Manuzio, 1498). Vi è, infatti, una *dispositio* corrispondente dei temi trattati nelle due opere: in prima istanza, coincidono la presentazione di Iulo nelle *Stanze* e quella del giovane cenomano nella *Syphillis*; segue l'eguale disquisizione attorno alla verde età della giovinezza, alla passione per le attività atletiche, alla bellezza seducente e, infine, corrispondono pure la punizione degli dèi (elementi comuni anche al Narciso ovidiano). Rinvio alla più recente edizione: ANGELO POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, a cura di F. BAUSI, Messina, Centro internazionale di Studi umanistici, 2016.

³⁷ Si noti il tono realistico del racconto, all'interno della cornice mitografica: la vicenda del cenomano, la cui dipartita fu pianta dalle Alpi e dall'Oglio, evoca, infatti, la prematura scomparsa nella sua villa a Riva del Garda, a causa di una terribile malattia, di Marco Antonio Della Torre, studioso promettente e caro amico di Fracastoro. Si veda in proposito RUGGIERO, *La Syphillis di Girolamo Fracastoro e le Stanze per la giostra*, p. 96.

Alpes vicinae, illum vaga flumina flerunt», *Syph.* I 409)³⁸. Tuttavia, il primo libro si chiude nel segno del dolore anche perché, accanto alla morte del giovane, vengono rievocate le pene sofferte dai popoli italici in un'età che ha fatto della penisola italiana un campo di battaglia dei potenti regni europei³⁹. Il verbo «irrupit», usato nell'*incipit* (*Syph.* I 6), inquadra, infatti, l'epidemia come una strage parallela ai «tristia bella Gallorum» (*Syph.* I 5-6) con cui la sifilide fa il suo ingresso in Italia, mentre gli ultimi esametri del primo libro offrono una dolente immagine d'insieme poiché descrivono, da una parte, Cesare (l'imperatore Massimiliano) alle prese con la conquista del Veneto e della Carnia, dall'altra, il re dei Galli (Luigi XII) che assoggetta violentemente la Liguria⁴⁰.

³⁸ La personificazione di montagne, fiumi, laghi e alberi è presente allo stesso modo in diversi passi virgiliani, ad esempio *Georg.* IV 460-63 o *Aen.* VII 759-60.

³⁹ Nei versi 437-38 del primo libro della *Syphilis* si avverte l'eco delle invocazioni di Dante nel sesto canto del *Purgatorio* e di Petrarca nella canzone all'Italia (*Rnf* CXXVIII).

⁴⁰ Cfr. *Syph.* I 465-69. La denominazione *morbo gallico* o *morbus gallicus* si deve, peraltro, proprio al fatto che la sua comparsa coincise con la campagna di Carlo VIII in Italia nel 1494. È tra i feriti raccolti nel campo di battaglia di Fornovo che un chirurgo veneziano, Marcello Cumano, nota «plures pustulas in facie et per totum corpus» («diverse pustole sul viso e su tutto il corpo») e fornisce una descrizione della malattia, scaturita, a suo dire, «ex uno influxu coelesti» («da un influsso celeste») e persistente da più di un anno. Le osservazioni di Cumano furono pubblicate solo nel 1668. Cfr. G. H. WELSCH, *Sylloge curationum et observationum medicinalium*, Aug. Vindel, typis Christiani Balthasaris Kuhnij typographi reipubl. Ulmensis, 1668, p. 30. In proposito si veda U. MANTEGAZZA, *La sifilide alla fine del '400 e nella prima metà del '500. Studio clinico-critico su più autori del tempo*, Pavia, Dai tipi di Luigi Rossetti fu Cajo, 1933. Fino all'affermazione del termine *sifilide*, derivato per l'appunto dall'opera poetica di Fracastoro, il morbo viene diffusamente denominato come *gallico* nei numerosi trattati sul tema, tra i quali mi limito a ricordare, oltre a NICCOLÒ LEONICENO, *Libellus de epidemia, quam vulgo morbum gallicum sive brassulas vocant*, Vene-

Intrecciando la morte del giovane cenomano alla devastazione d'Italia, Fracastoro mostra l'esposizione e la vulnerabilità al male, fisico e morale, sia del corpo individuale sia di quello sociale⁴¹, per cui sente il dovere, da umanista, di condurre il lettore verso una riflessione etica sulla catastrofe civile e politica che si sta consumando. Essendo, però, l'opera finalizzata tanto a istruire e moralizzare quanto a una pratica utilità, da medico l'autore intende anche illustrare nel secondo libro della *Syphilis* le terapie più efficaci, le attività consigliate, la dieta da seguire, i rimedi naturali giovevoli nel trattamento della malattia, fino a dare spazio a uno specifico antidoto, il mercurio⁴², che, nella finzione poetica, viene scoperto con il favore degli dèi.

zia, Aldo Manuzio, 1497 e a PETRI MAYNARDI, *De quidditate morbi gallici, causis et accidentibus et curationibus liber* [1527, s.n.t.], i numerosi trattati contenuti nella più tarda raccolta miscellanea *De morbo gallico omnia quae extant apud omnes medicos cuiuscumque nationis, qui vel integris libris, vel quoquo alio modo huius affectus curationem methodice aut empirice tradiderunt*, 2 tomi, Venezia, Ziletto, 1566-67 (all'interno della quale, peraltro, i trattati di Leoniceno e Maynardi si leggono nel t. I, rispettivamente pp. 14-35 e 336-45). Tale miscellanea, curata da Luigi Luigini ("Luisinus", 1526-fine sec. XVI), come si ricava dalla prefazione (t. I, c. *2^{ra}), rappresenta una pietra miliare per la storia della malattia, in quanto i settantaquattro trattati ivi accolti, composti prima del 1566, offrono testimonianza delle cognizioni, a quell'altezza cronologica, su cause, sintomi e relativi rimedi terapeutici.

⁴¹ Sul concetto di corpo sociale cfr. G. BRIGUGLIA, *Il corpo vivente dello Stato. Una metafora politica*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

⁴² Rispetto alla confusa nebulosa degli antidoti contro la peste, la messa a punto di un trattamento specifico con il mercurio nella cura del mal francese rappresentò un'assoluta novità legata alla iatrochimica di cui fu pioniere Paracelso. Secondo alcune fonti, il primo ad introdurlo fu Giovanni de Vigo, archiatra di Giulio II, che diede il nome alla famosa «polvere rossa», detta anche «polvere di Vigo» (cinabro e solfuro di mercurio). Ben conosciuto e usato da secoli, il mercurio era legittimato dai risultati benefici ottenuti in alcune malattie cutanee e si impose già all'indomani della comparsa del morbo, come dimostrano alcuni ricettari.

Il poeta riprende, ora, il *topos* della discesa negli inferi per narrare la ricerca della cura necessaria a Ilceo, il custode del bosco sacro di Diana, punito da Apollo con una malattia, ancora innominata, per aver ucciso un cervo della dea. La punizione subita da Ilceo rimanda evidentemente al racconto ovidiano di Atteone, trasformato in cervo (a causa del suo sguardo indiscreto per aver sorpreso la casta Diana, dea protettrice della caccia, mentre faceva nuda il bagno in una sorgente del suo bosco) e poi sbranato dai suoi stessi cani (Ovidio, *Met.* III 138-252). Se, secondo il mito, Diana rappresenta la purezza inviolabile e Atteone simboleggia la violazione di un confine sacro (ritorna il tema della *hybris*), nella *Syphilis* dietro l'uccisione del cervo si cela una forma di trasgressione sessuale che non resta impunita⁴³: l'aspetto venereo della sifilide è, perciò, letteralmente codificato, mentre il castigo colpisce il corpo⁴⁴, rite-

Oltre che sotto forma di unguento (mescolato con grasso di maiale e in seguito con zolfo, mirra, incenso), il mercurio veniva usato per fumigazioni, all'interno di ambienti chiusi, vere e proprie "stufes mercuriali" che prenderanno il nome di "botti di Campailla" dal suo ideatore, Tommaso Campailla (Modica, 1668-1740). Sui trattamenti a base di mercurio operati in Italia tra XV e XVI secolo cfr. C. QUÉTEL, *Il mal francese*, Milano, pp. 67-75; G. COSMACINI, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, pp. 52-71; ID., *Le spade di Damocle*, pp. 52-71; E. TOGNOTTI, *L'altra faccia di Venere*, pp. 81-95.

⁴³ In proposito scrive Eatough (*Fracastoro's Syphilis*, p. 159): «In Ovid's *Metamorphoses*, x 538-539, Venus recommends stag hunting to Adonis as a sport safer than boar hunting. The stag was however Diana's creature. Diana herself represented chastity. The killing of her stag, an animal not unlike the unicorn, might symbolize sexual transgression». Cfr. anche W. SPATES, *Mythopoeia and Medicine: Decoding Fracastoro's Syphilis sive Morbus Gallicus*, «Studies in Literature», XLVII (2010), pp. 225-47: 242-43.

⁴⁴ Nella vasta produzione sul mal francese che proliferò dalla fine del Quattrocento fino al Seicento, un particolare filone è rappresentato dalla poesia erotica, che insisteva sugli aspetti più inquietanti che il male produceva sul corpo dei contagiati: è proprio la sua stretta connessione con il basso corporeo a farne un male adatto allo scherno e al doppio senso,

nuto da sempre strumento del peccato (soprattutto per il mondo cristiano).

Sofferente e disperato, Ilceo si addormenta nei pressi di una sorgente, quando la ninfa Callirhoé gli rivela in sogno che sulla terra non troverà mai alcun rimedio alla sua malattia, mentre nelle regioni sotterranee è presente una sostanza lenitiva e curativa, il mercurio. Come la Sibilla che affianca Enea (*Aen.* VI 479-556, quando l'eroe scende nelle profondità dell'Averno per incontrare il padre Anchise), Ilceo viene accompagnato dalla ninfa Lipare nel suo viaggio ultraterreno e con lei cammina per oscuri meandri, colpito dalle immense fenditure della terra e dai fiumi che li scorrono (*Syph.* II 371-74). La descrizione di quest'ambiente, oltre al modello dell'*In-*

anche e soprattutto perché colpisce, con una sorta di contrappasso, proprio l'organo che ha peccato. Le mutilazioni partono, infatti, dal membro virile per estendersi agli altri organi di senso, tutti veicoli di piaceri del corpo. Oltre alla perdita del naso, che equivale chiaramente a una doppia evirazione, la caduta dei capelli e dei denti e la voce alterata rendono tragicamente "buffo" il malato e, in ogni caso, segnalano clamorosamente il peccato che ha commesso, la lascivia. Tra gli esempi più significativi di questa produzione spicca il *Capitolo in lode del mal francese* di Giovanni Francesco Bini (1530 ca.), che peraltro, all'interno del suo componimento, cita esplicitamente il poema di Fracastoro e il *Lamento* di Strascino, intendendo con ciò non tanto (o soltanto) esibire i suoi specifici punti di riferimento letterari, quanto piuttosto indicare due generi letterari seri, un poema didascalico e un lamento, ai quali contrapporre la pura comicità della poesia laudativa. Sulla poesia erotica del Cinque e Seicento cfr. S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983, pp. 178-79; GIOVANNI FRANCESCO BINI, *Capitoli erotici*, a cura di M. MASIERI, Lucca, Esedra, 2017; M. MASIERI, *Il mal francese nella letteratura erotica del Cinque e Seicento*. Per l'opera del Campani cfr. NICCOLÒ CAMPANI [Strascino], *Lamento di quel tribulato di Strascino Campana senese sopra il male incognito, il quale tratta della pazienza e della impazienza*, Venezia, per Nicolò d'Aristotile detto Zoppino, 1521 e l'edizione moderna contenuta in M. PIERI, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, Edizione ETS, 2010, pp. 183-251.

ferno dantesco, richiama certamente il libro VI dell'*Eneide*, dove vi è un Oltretomba attraversato da fiumi (il Cocito, lo Stige e il Tartaro) e laghi sinuosi, come pure il libro IV delle *Georgiche*, in cui vi è contenuta una spiegazione del fenomeno delle falde acquifere. Arrivato al fiume entro cui scorrono onde fluenti d'argenteo e vivo metallo (il mercurio), la ninfa tre volte immerge il pastore in quella fonte (operazione che non può non rievocare il rito cristiano del battesimo) e per tre volte, con le sue virginee mani, sparge l'acqua sul corpo di Ilceo per spogliarlo della maligna peste e ricondurlo, purificato, alle sponde eterree. Il *makarismos* è compiuto:

[...] simul argenti ter fonte salubri
 perfundit, ter virgineis dat flumina palmis
 membra super, juvenem toto ter corpore lustrat
 mirantem exuvias turpes et labe maligna
 exutos artus pestemque sub amne relictam⁴⁵ (*Syph.* II 412-16).

Si può notare come l'aiuto che le ninfe Callirhoé e Lipare prestano a Ilceo rappresenti un analogo di quello recato da Aretusa e Cirene ad Aristeo⁴⁶ al termine delle *Georgiche* (IV 317-33; 351-60); analoga è anche la catabasi sotterranea espe-

⁴⁵ “[...] nello stesso tempo lo bagna tre volte nell'argentea fonte salubre, porta tre volte con le sue mani verginee l'acqua sopra le membra, purifica per tre volte in tutto il corpo il giovane stupito della pelle ripugnante e degli arti ripuliti dal flagello maligno e della peste lasciata nell'acqua”.

⁴⁶ Aristeo era un apicoltore, il cui sciame di api si estinse per motivazioni a lui sconosciute, causando la sua disperazione. Come noto al lettore, però, l'evento era legato alla morte della ninfa Euridice, la quale, per sottrarsi alle sue attenzioni, da lui fuggì non accorgendosi della presenza di un serpente da cui venne attaccata in modo letale. Mossa a compassione dalla sofferenza di Aristeo, la ninfa Aretusa esorta Cirene ad ammettere il figlio al cospetto materno nel mondo sotterraneo delle acque e a inviarlo da Proteo, affinché questi gli potesse svelare la causa della moria delle sue api.

rita dai due pastori, per ottenere il rimedio al diverso male che li affligge, e il rito dell'aspersione, che nel caso del modello virgiliano riguarda l'altare di Vesta:

Ter liquido ardentem perfundit nectare Vestam,
ter flamma ad summum tecti subiecta reluxit (*Georg.* IV 384-85)⁴⁷.

Nel mito di Ilceo si realizza, così, una sorta di «metafisica della sifilide» – per riprendere l'espressione di un saggio di Givone⁴⁸ sulla peste – che spiega la relazione tra il libero arbitrio e la tensione al male, schema che si ripeterà a breve con Sifilo, che offre al poeta l'occasione per introdurre nell'opera il tema epico ed eroico delle esplorazioni geografiche⁴⁹. Se Il-

⁴⁷ «Tre volte asperse di nettare l'ardente Vesta, tre volte la fiamma brillò levandosi al sommo della volta».

⁴⁸ S. GIVONE, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012.

⁴⁹ Nella *recusatio* che apre il terzo libro, Fracastoro invita i suoi colleghi poeti alla composizione di opere sul Nuovo Mondo (*Syph.* III 13-26) e sull'avventura colombiana, e nel farlo si rammarica di non poter dedicar lui stesso il giusto spazio alla materia. Le grandi scoperte moderne richiedono l'*ingenium* del poeta moderno e questa corrispondenza tra poeti ed eroi delle grandi imprese colpirà fortemente Torquato Tasso, il quale nel XV canto della *Gerusalemme liberata*, simmetrico al XV del *Furioso*, celebra il favoloso viaggio del vascello della Fortuna, con Carlo e Ubaldo alla ricerca di Rinaldo, e presenta Colombo evocando le figure di Ercole e Bacco, le stesse ricordate dal Ramusio nel *Terzo volume delle navigazioni et viaggi* (Venezia, 1556), dedicato proprio a Girolamo Fracastoro, autore che Tasso conosceva bene, soprattutto per l'*Homocentrica, sive de stellis*, che egli utilizzò per il *Mondo creato*. La bibliografia sulla materia americana e colombiana è vastissima, ma cfr. almeno C. STEINER, *Cristoforo Colombo nella poesia epica italiana*, Voghera, Gatti, 1891; T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Torino, Einaudi, 1982; R. ROMEO, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1989; M. RESIDORI, *Colombo e il volo di Ulisse: una nota sul XV della «Liberata»*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXXII (1992), pp. 931-42; F. CANTÙ, *Prospettive d'utopia nel nuovo mondo: una risposta alternativa alla conquista*,

ceo sperimenta i benefici del mercurio, Sifilo gode, infatti, dopo il castigo inflitto, dei benefici del guaiaco o legno santo, l'albero presente nelle Antille – ritenuto allora miracoloso nella cura del mal francese⁵⁰ – di cui Fracastoro illustra le caratteristiche e la posologia del suo decotto, con l'aiuto, anche questa volta, di Urania (*Syph.* III 7-10).

Il mito di Sifilo, e con esso quello degli antenati degli abitanti di Atlantide, va posto in relazione con la rivoluzione che la scoperta del Nuovo Mondo aveva comportato. L'uomo europeo si era fatto strada in paesi ignoti e remoti, si era avventurato tra foreste e boschi rimasti intatti per millenni, e si era appropriato di spazi da destinare alle coltivazioni dei coloni, senza sottovalutare gli effetti che la forzata evangelizzazione

in *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*. Atti del Convegno di Siena, 11-13 marzo 1991, a cura di A. MELIS, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 13-25; S. GREENBLATT, *Meraviglia e possesso: lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologna, il Mulino, 1994; S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epos e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996; G. FERRAÙ, *La prima ricezione del "mondo nuovo" nella cultura dell'Umanesimo*, in *Acta Conventus neo-latini Abulensis*. Proceedings of the Tenth International Congress of the Neo-Latin Studies (Avila, 4-9 august 1997). General editor R. SCHNUR, ed. by J. COSTAS RODRIGUEZ, R. GREEN, A. IURILLI, E. MC CUTCHEON, A. MORENO HERNÁNDEZ, M. MUND-DOPCHIE and H. WIEGAND, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2000, pp. 29-39 (si legge ora in G. FERRAÙ, *Storiografia umanistica. I. Scritti (1967-2012)*, a cura di P. DE CAPUA, V. FERA, D. GIONTA, C. MALTA e S. VILLARI, Messina, Centro internazionale di Studi umanistici, 2019, pp. 411-27). Per l'edizione di Ramusio cfr. GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, 6 vol., a cura di M. MILANESI, Torino, Einaudi, 1985.

⁵⁰ Per l'uso del guaiaco nel mondo medico cfr. A. CORRADI, *L'acqua del Legno e le cure depurative nel Cinquecento*, Milano, Fratelli Rechiedei Editori, 1884; A. SOLDI, *Agitare prima dell'uso. L'avventurosa storia dei medicinali*, Milano, Ferro Edizioni, 1979, pp. 91-97; G. COSMACINI, *Le spade di Damocle. Paure e malattie nella storia*, pp. 52-71; E. TOGNOTTI, *L'altra faccia di Venere*, pp. 81-96; J. HENDERSON, *Fracastoro, il legno santo e la cura del mal francese*, in *Girolamo Fracastoro*, a cura di PASTORE e PERUZZI, pp. 73-90.

aveva registrato: a livello figurativo questo sconfinamento violento in un mondo altro non poteva non assumere il significato simbolico di una profanazione e, dunque, ancora una volta, il superamento di un limite, geografico e culturale. Il terzo libro presenta, però, il tema della responsabilità e dell'eccesso anche dal punto di vista etico, poiché Sifilo perpetra un oltraggio al dio Sole (da cui sarà punito con la malattia che prenderà il suo nome), trascinando con sé tutti gli abitanti dell'isola. Il cammino sinuoso dalla colpa alla sua riparazione si configura, perciò, come un faticoso e progressivo ravvedimento collettivo destinato a perdurare nei secoli, come vedremo nel poema dagli occhi degli esploratori occidentali, che in quelle terre erano giunti e avevano appreso l'infelice sorte toccata agli abitanti di Atlantide e a Sifilo. Andiamo per ordine.

All'inizio del terzo libro gli europei si muovono sotto la guida di un capitano⁵¹, di cui il poeta non fa mai il nome, e che assume, in un'equilibrata crasi tra un *heros* e un *dux* tratti di Enea e di Colombo, senza dimenticare l'influenza esercitata dalla figura mitologica di Giasone (giunto nella Colchide alla guida di una spedizione pericolosa e colma d'insidie per la conquista del vello d'oro), ripresa dalla versione catulliana del mito⁵². Tuttavia, Fracastoro è molto scrupoloso nell'approc-

⁵¹ Cfr. F. DELLA CORTE, *Il Colombo di Girolamo Fracastoro*, «Columbeis», I (1986), pp. 139-55.

⁵² Cfr. F. CAIRNS, *Fracastoro's Syphilis, the argonautic tradition, and the aetiology of syphilis*, «Humanistica Lovaniensia», XLIII (1994), pp. 246-61: 248-52, dove è messa bene in evidenza la suggestiva relazione tra Catullo, LXIV 1-30 e *Syph.* III 93-115, in cui le parole catulliane sono liberamente ricombinate e spesso addirittura conservano la loro forma grammaticale. Cfr. anche FILIPPETTI, *La Syphilis di Girolamo Fracastoro*, p. 332. Per Catullo cfr. GAIO VALERIO CATULLO, *Le poesie*, introduzione e traduzione a cura di A. FO, Torino, Einaudi, 2018. Sulla fortuna di Catullo: A. L. DE LUCA, *L'argonautica di Catullo: la traduzione del carme 64 nel Cinquecento*, in *Volgarizzare e tradurre. Dall'Umanesimo all'età contemporanea*, a cura di M.

cio al tema argonautico, allo scopo di eludere l'ipotesi dell'origine americana della malattia, la quale a suo parere non è "eredità" delle terre oltreoceano. Sebbene l'*intentio auctoris* sia stata spesso fraintesa da questo punto di vista, il poeta voleva, infatti, affermare che dal Nuovo Mondo provenisse non la malattia, bensì la sua cura, il guaiaco, il legno della vita, i cui decotti erano a quel tempo, insieme al mercurio, uno dei due rimedi più efficaci contro il mal francese⁵³.

Ad ogni modo, dopo settimane di navigazione nell'oceano, il capitano della nave leva una pagana preghiera alla luna, *Phoebe* (*Syph.* III 106-12) – modellata su quella di Niso in *Aen.* IX 404-09 – che scende dal cielo e trasforma se stessa in ninfa marina, come fosse una delle figlie nuotanti di Nereo, Cimotoe o Cloto⁵⁴ (*Syph.* III 111-14), annunciando l'avvistamento della terra il giorno dopo. L'indomani mattina l'equipaggio giunge, in effetti, all'isola di Ophira⁵⁵, definita «sedes | imperiique ca-

ACCAME LANZILLOTTA, Tivoli, Torde, 2013, pp. 109-32; A. L. DE LUCA, *L'Argonautica di Catullo tradotta da Giulio Cesare Bagnoli*, in *Recuperi testuali tra Quattro e Cinquecento*, a cura di I. PANTANI e E. RUSSO, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 165-222.

⁵³ Il guaiaco non fu il solo rimedio per la cura dell'infezione venerea adottato dai nativi, dai quali gli europei appresero presto in realtà anche l'utilità della salsapariglia, della radice di china e del sassofrasso.

⁵⁴ La presenza qui, tra le Nereidi, di una delle Parche, Cloto, non è del tutto convincente, anche se Eatough (*Fracastoro's Syphilis*, p. 178) la attribuisce al carattere fatale dell'impresa di Colombo; ma potrebbe trattarsi di un errore (trasmessosi alle stampe per cattiva lettura dell'originale fraccastoriano), *Clotbo* per *Doto* (prosodicamente equivalenti), che era, quest'ultima, una delle cinquanta Nereidi, ninfe acquatiche figlie del vecchio del mare Nereo e dell'oceánica Doris. D'altronde Doto aveva già esperienza in materia di accompagnatrice perché insieme a Panope e Galatea scortò sua sorella Teti fuori dal mare fino al suo matrimonio con Peleo.

⁵⁵ La cultura classica e la mitologia pagana si fondono a questo punto con i riferimenti biblici: Ophir (o Ofir) è, infatti, nella *Bibbia* l'isola verso la quale le navi di Salomone avevano navigato e dalla quale ogni tre anni

put» (*Syph.* III 120-21), e, dopo aver trascorso qui tre giorni di sosta, quegli uomini riprendono la navigazione, ammirando «innumerae [...] insulae» (*Syph.* III 136-37), tra cui le Antille (che in realtà Colombo visitò solamente nel suo secondo viaggio). L'equipaggio si ferma su un'isola, Hispaniola, che ha spiagge e fiumi pieni di luccicante oro (*Syph.* III 136-46) e che vede la presenza di meravigliosi uccelli variopinti, i pappagalli. È a questo punto che Fracastoro inserisce il *casus belli*: quegli uccelli, tanto sacri al dio Sole (*Syph.* III 151-59), vengono presi di mira dagli europei, che decidono, senza una reale motivazione, di colpirli con le loro armi da fuoco (altro atto profanatorio, doppiamente grave perché compiuto in una terra che non conosce l'artiglieria moderna):

Forte per umbrosos sylvarum plurima ramos
 assidue volitabat avis, quae picta nitentes
 caeruleo pennas, rostro variata rubenti,
 ibat nativo segura per avia luco.
 Has juvenum manus ut sylvas videre per altas,
 continuo cava terrificis horrentia bombis
 aera, et flammiferum tormenta imitantia fulmen
 corripunt, Vulcane, tuum, dum Theutonias armas,
 inventum, dum tela Jovis mortalibus affers⁵⁶ (*Syph.* III 151-59).

Solo un uccello riesce a scampare al massacro e sarà lui a pronunciare contro gli invasori una terribile maledizione, come

il re riceveva oro, argento, legni profumati, gemme, avorio e animali tipici di quella fauna. Cfr. il libro dei *Re* I 1-15.

⁵⁶ «Per caso, tra i folti rami del bosco, senza posa volteggiavano a schiere uccelli dalle piume d'azzurro smagliante, screziati di porpora il becco, che sicuri vagavano per l'impervia selva natia. Non appena li scorsero sulle cime degli alberi, uno stuolo di giovani afferra le bronzee canne tonanti d'orrendo rimbombo e gli ordigni emuli del fulmine incendiario, inventati, o Vulcano, da te, quando armasti i Tedeschi recando ai mortali i dardi di Giove» (traduzione di Giovanni Parenti in *Poeti Latini del Cinquecento*, t. II, p. 1187).

Celano fra le Arpie nel poema virgiliano⁵⁷, che anticipa le sciagure (sanguinose guerre, tremende carestie, nuove e sfiguranti malattie) cui sarebbero andati incontro. Scossi e impalliditi, gli uomini di Colombo compiono voti e suppliche al dio Sole e alle divinità, quando d'improvviso vedono accorrere dalle foreste dell'isola uomini con faccia e capelli neri (*Syph.* III 200). L'incontro con gli indigeni è nient'affatto violento, come, invece, buona parte della letteratura successiva ha scelto di narrare (si pensi a *Il Mondo nuovo* di Giovanni Giorgini o al *Mondo Nuovo* di Tommaso Stigliani o, ancora, alla *Franceide* di Giovanni Battista Lalli⁵⁸, poemi nei quali si può senza obiezione alcuna parlare di scontro tra civiltà⁵⁹): il colloquio dell'ammiraglio con il capo tribù non è un confronto tra un *heros* e un barbaro, ma fra due sovrani e, infatti, «reges» sono chiamati entrambi: «Ipsi inter sese reges in litore laeti | complexu iungunt dextras et foede-

⁵⁷ Come si può notare, tutto l'episodio è ricalcato su quello delle Arpie nell'*Eneide*, seguito nelle principali articolazioni narrative: uccisione degli animali sacri (buoi in *Aen.* III 219-24 / pappagalli in *Syph.* III 155-71); profezia di sventure (dell'arpia Celeno in *Aen.* III 245-58 / di uno degli uccelli in *Syph.* III 171-93); conseguente terrore (*Aen.* III 259-62 / *Syph.* III 194-95); preghiera di scongiuro (pronunciata in discorso diretto da Anchise in *Aen.* III 263-66 / descritta come compiuta da tutti i marinai in *Syph.* III 196-99).

⁵⁸ GIOVANNI GIORGINI, *Il Mondo Nuovo*, Iesi, P. Farri, 1596; TOMMASO STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, Roma, G. Mascardi, 1628; GIOVANNI BATTISTA LALLI, *La Franceide, ovvero Del mal francese*, Venezia, Sarzina, 1629.

⁵⁹ Cfr. A. N. MANCINI, *Ideologia e struttura nel «Mondo nuovo» di Giovanni Giorgini*, «Annali d'Italianistica», X (1992), pp. 150-178; M. C. CABANI, *Il volto oscuro delle scoperte: il Mondo Nuovo nella «Franceide» del Lalli*, in EAD, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 95-114; E. CICCARELLA, *Alterità indigena e propaganda della conquista: l'epica americana di Tommaso Stigliani*, in *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, a cura di I. GRAZIANI e M. V. SPISSU, Bologna, Minerva Edizioni, 2019, pp. 257-62.

ra firmant» (*Syph.* III 218-19)⁶⁰. Gli europei vengono, quindi, accolti e serviti e trascorrono il loro tempo tra feste e banchetti. Tuttavia, il loro animo viene turbato quando un giorno solenne, mentre sono radunati in una valle, riconoscono la malattia profetizzata dall'uccello in un gruppo di persone che lì si erano dirette per ricevere la guarigione. Il sacerdote della cerimonia compie il rito di purificazione attraverso un ramo fronzuto di guaiaco, mentre col sangue d'un toro asperge un pastore inginocchiato presso l'ara. Gli europei chiedono, allora, spiegazioni circa l'origine di quei rituali e si apre qui il racconto retrospettivo sugli abitanti dell'isola di Atlantide⁶¹, da cui discendono i nativi di Hispaniola: per via della sua superbia, quella gente smise un giorno di compiere sacrifici, indisponendo gli dèi. La rabbia e la vendetta divina si manifestò dapprima nella scomparsa dell'isola nell'oceano, che costrinse alla fuga, e poi nella morte improvvisa degli animali e del bestiame. Di fronte a tali sciagure e con il sopraggiungere della siccità anche nella nuova terra (Hispaniola), il ribelle Sifilo, pastore delle greggi del re Alcitoo⁶², preparò allora, seguito da

⁶⁰ «Lì sul lido, stringendosi lieti le destre e abbracciandosi, confermano l'alleanza i due capi» (traduzione di Parenti in *Poeti Latini del Cinquecento*, t. II, p. 1193).

⁶¹ Narrata in Platone (*Timeo* 24 e 25), la teoria di Atlantide giustificava la concezione «classicistica» della scoperta: Atlante, personaggio mitologico pagano, localizzato nell'Africa del Nord, avallava l'ipotesi che le terre scoperte fossero una propaggine del continente sommerso che prendeva il nome dal suo primo re; un terremoto fece poi precipitare il continente nell'oceano.

⁶² Il nome di Alcitoo richiama l'ovidiana Alcitoe, la quale impavidamente si rifiutò di riconoscere Bacco come figlio di Giove e istigò le sorelle Arcippe e Leucippe (tutte e tre insieme sono le Miniadi) a proclamare la propria devozione a Minerva. Ma un giorno, mentre lavoravano ai telai alternandosi nel racconto di favole mitiche, furono punite da Bacco, il quale trasformò le loro tele in foglie di edera e pampini di vite, e le fanciulle stesse in pipistrelli (*Met.* VI 389-415).

altri pastori, altari sacri al re dell'isola, sostituendolo al dio Apollo, che però, indignato, cominciò a spargere un veleno sconosciuto, inizialmente nel mare e nell'aria e poi sulla terra blasfema (*Syph.* III 322-27). Il primo a mostrare piaghe sfiguranti fu proprio Sifilo⁶³:

[...]
 Syphilus, ostendit turpes per corpus achores,
 insomnes primus noctes convulsaque membra
 sensit, et a primo traxit cognomina morbus,
 syphilidemque ab eo labem dixere coloni (*Syph.* III 330-32)⁶⁴.

Il popolo, d'intesa, si diresse verso la foresta di Carteside per consultare la ninfa America: il suo lamento riecheggia quello di Aristeo alla madre Cirene dopo la perdita delle sue api (*Georg.* IV 321-32), mentre la rivelazione della ninfa ricalca quella espressa da Proteo ad Aristeo, anche se in Virgilio è, poi, la ninfa Cirene, non Proteo, a ordinare ad Aristeo di compiere il sacrificio, e inoltre nel poema fracastoriano è la stessa America a fornire indicazioni sui riti da compiere per calmare l'ira divina. La ninfa suggerì, infatti, di ripristinare i riti e di offrire una giovenca bianca a Giunone e una mucca nera alla Terra, come accade nel VI libro dell'*Eneide* (249-51), dove una pecora nera viene sacrificata alla Notte e alla Terra e una mucca sterile a Proserpina. Si può notare come la malattia, tanto in Ilceo quanto in Sifilo, abbia un carattere singolare e ambivalente perché è maledizione e, al tempo stesso, epifania: essa fa sì che l'ininterrotta dialettica del male e del bene emerga dalla realtà stessa manifestando la verità. Dopo aver

⁶³ Cfr. *Syph.* III 288 («Syphilus, ut fama est») con l'attacco virgiliano in *Aen.* VI 14 («Daedalus, ut fama est»).

⁶⁴ «Sifilo mostrò per primo il corpo coperto di sconce piaghe, provò per primo l'insonnia notturna e le convulsioni, e da chi aveva colpito per primo prese il nome il morbo, da lui gli abitanti chiamarono la malattia sifilide» (traduzione di Parenti in *Poeti Latini del Cinquecento*, t. II, p. 1203).

compiuto i sacrifici indicati, un nuovo albero, il guaiaco, mai visto prima di allora, prese inaspettatamente vita e cominciò a moltiplicarsi per il bosco per volere degli dèi:

Mira edam (at divos juro, et monumenta parentum):
 haec sacra, quam nemore hoc toto vos cernitis, arbor,
 ante solo nunquam fuerat quae cognita in isto,
 protinus e terra virides emittere frondes
 incipit et magna campis pubescere silva⁶⁵ (*Syph.* III 356-60).

In ossequio al principio che vuole ogni anno nuovi sacrifici, quelle genti decisero, infine, di offrire anche lo stesso Sifilo, ma, proprio mentre il sacrificio stava per compiersi, Giunone lo impedì⁶⁶ e fu solo allora, di fronte a tutti quei sacrifici, che Apollo si acquietò.

Terminato il racconto, anche il poema si avvia alle sue conclusioni: gli uomini di Colombo si preparano ad affrontare il ritorno in Europa; tuttavia, durante il viaggio, a bordo della nave si manifesta la malattia preannunciata dal pappagallo sopravvissuto. Contestualmente, il morbo si diffonde, però, anche in Europa: è chiaro che nell'economia del testo il contagio non dipenda dalla contiguità con le popolazioni indigene, ma trovi la sua spiegazione ad un altro livello, cioè nella corruzione dell'aria attraverso i *semina morbi*, teoria illustrata, come visto, nel primo libro (*Syph.* I 247-55). Il poeta racconta, infatti, come l'equipaggio, resosi conto del focolaio a bordo, fosse andato alla ricerca di "sante foreste" per recuperare ingenti quantità di guaiaco, grazie al quale respingere il contagio

⁶⁵ «Vi dirò cose incredibili (ma le giuro vere per gli dèi e per le tombe degli avi): il sacro albero che vedete per tutto questo bosco e che prima era ignoto a questo suolo, cominciò all'improvviso a far spuntare da terra i suoi verdi germogli e a crescere coprendo i campi di una spessa selva» (traduzione di Parenti in *Poeti Latini del Cinquecento*, t. II, p. 1205).

⁶⁶ Il motivo del sacrificio scongiurato viene da *Aen.* II 132-33, dove è Sinone ad essere disposto davanti all'altare.

e offrire una cura, una volta giunti in patria, anche agli europei, qualora fosse occorso, senza, tuttavia, sapere che il morbo stava già effettivamente dilagando anche nel vecchio continente. In realtà, all'attento lettore non doveva essere sfuggito che l'area geografica descritta all'inizio del poema aveva in qualche modo anticipato il largo raggio di diffusione del nuovo morbo per tutta l'Europa, parte dell'Asia e dell'Africa (cfr. *Syph.* I 3-4): un orizzonte così vasto esprimeva fin dall'inizio il rifiuto della genesi americana da parte di Fracastoro, che nel segno di una più estesa origine, si rifaceva alla dottrina cosmologico-planetaria per indicare metaforicamente una colpa comune ai vari popoli.

Nella consapevolezza di aver tralasciato altri interessanti aspetti dell'opera, che in questa sede non potevano essere trattati con la dovuta chiarezza per ragioni di spazio, e con l'auspicio di percorrere piste ancora inesplorate, possiamo concludere questa incursione nell'officina fracastoriana constatando quanto la *Syphilis* si riveli assai intricata nella relazione tra le sue parti: essa narra la storia di un male e di una colpa che appartengono all'uomo di ogni latitudine. Quella delineata nel poema non è la ricerca del "paziente zero", ma un itinerario alla radice («origo») del peccato, che, attraverso l'universalità delle sue figure, obbliga a vedere nel poema non solo il gioco di richiami intertestuali tra le opere, ma anche l'attualità del mito, nel tentativo di compiere un'ermeneutica delle epidemie, di quella luetica in particolare. Mentre, tuttavia, si svolge questa complessa narrazione, il mito coesiste con il sapere medico e, al di là del percorso di espiazione che figure come Ilceo e Sifilo compiono, Fracastoro riesce a riportare nella sua opera i progressi registrati nel campo della scienza in seguito alle scoperte geografiche. La concorrenza tra l'uso del mercurio e quello del guaiaco nel trattamento del mal francese è, nella sostanza, il riflesso di due modi alternativi di praticare l'arte medica e di concepire il morbo venereo:

da una parte la tradizione ippocratico-galenica con la teoria degli umori e l'utilizzo del mercurio, dall'altra l'affermazione della scienza moderna, rappresentata dal guaiaco. Fracastoro non esprime una preferenza tra le due cure ma, attraverso il racconto delle due favole mitologiche, fornisce la storia dell'origine di entrambi i rimedi. Il suo merito, tra tanti, è nella straordinaria capacità di impiegare i moduli ereditati dall'umanesimo entro la nuova temperie storica del XVI secolo, riuscendo a contenere all'interno di un'opera che guarda alla tradizione l'*ingenium* della modernità: di qui l'indiscusso valore poetico, medico e antropologico della *Syphilis*. La lezione umanistica di Fracastoro sarà assorbita, nella prima età barocca, da Giovanni Battista Lalli (Norcia, 1572 - 1637), il quale, nel sopracitato poema eroicomico *La Franceide, ovvero Del mal francese*, farà dialogare la tradizione con l'esperienza storica delle scoperte geografiche, sfruttando, ancora una volta, la carica simbolica della sifilide ed evidenziando le diverse sfumature che le immagini mitologiche possono assumere nei vari contesti in cui sono riutilizzate. Nella fantasia del poeta norcino il mal francese, considerato l'ultimo dei mali del vaso di Pandora, viene importato nel Nuovo Mondo dalle Furie inviate in America da una Giunone dispettosa e innervosita dal potere che Venere esercita nella società dell'epoca. La sperimentazione del Lalli intende ribadire, attraverso il registro comico, i metodi terapeutici ingegnosamente approntati dal medico Esculapio e, infatti, il terzo canto rappresenta proprio un omaggio all'arte galenica, mentre il quinto conferma le virtù terapeutiche del guaiaco, recuperato non da Colombo ma dai cavalieri del generale spagnolo Gonzalo Fernández de Córdoba⁶⁷. Perciò, al pari di quanto avviene nella *Syphilis*, anche la *Franceide* combina il fenomeno patogeno con le imma-

⁶⁷ I. NUOVO, *Il mito del Gran Capitano. Consalvo di Cordova tra storia e parodia*, Bari, Palomar, 2003, pp. 239-48.

gini delle esplorazioni geografiche⁶⁸ e si offre alla storia della letteratura come un contributo che, nonostante l'apparente leggerezza, è capace di far riflettere sui vizi e sulle virtù dell'uomo lungo i secoli. Ma questa storia merita un capitolo a parte da rinviare ad altra sede.

⁶⁸ Il poema di Lalli è un'opera di natura ipertestuale e fa riferimento, nella sua seconda parte, a un preciso sottogenere epico, quello dei poemi sul Nuovo Mondo, diffusosi soprattutto dopo Tasso e divenuto nel primo Seicento campo privilegiato di sperimentazioni e di riflessioni teoriche. Cfr. U. MICOCCI, *Vita e scritti di Giovanni Battista Lalli*, Norcia, Tonti, 1887; GIOVANNI BATTISTA LALLI, *La Moscheide e la Franceide*, a cura di G. RUA, Torino, UTET, 1927; P. LAI, *Un poema giocoso sul mal francese stampato a Foligno nel 1629: la «Franceide» di Giovanni Battista Lalli da Norcia*, «Bollettino Storico della città di Foligno», IX (1985), pp. 423-39. M. C. CABANI, *La «Franceide» di Giambattista Lalli*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del Barocco*. Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, con un'introduzione a cura di F. CROCE, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 693-716; *L'eroicomico*, a cura di G. CRIMI e M. MALAVASI, Roma, Carocci, 2020, pp. 110-18, 149-52, 255-56; M. MAGGIORE, *Sulla lingua della Franceide di Giovanni Battista Lalli (1629)*, «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di Epica», III (2022), pp. 149-73.

Ilceo, Sifilo e il castigo divino. Il mito nella «Syphilis» di Fracastoro

Ilceo e Sifilo, i protagonisti delle due favole eziologiche contenute nella *Syphilis sive De morbo gallico* di Girolamo Fracastoro (1530), oltrepassano limiti e misure imposti dall'alto e attirano, secondo un *cliché* ben consolidato dalla letteratura classica, l'ira degli dèi, dai quali vengono puniti attraverso la sifilide, malattia particolarmente aggressiva e deturpante. Il presente contributo intende analizzare il modo in cui i paradigmi del mito antico coesistono con l'esperienza storica delle moderne esplorazioni geografiche, celebrando la *vis* terapeutica del mercurio con la favola di Ilceo, ed esaltando, mediante il mito di Sifilo, il potere curativo del guaiaco, il portentoso rimedio proveniente dalle terre amerinde da poco scoperte.

Ilceus, Syphilus and divine punishment. The myth in Fracastoro's «Syphilis»

Ilceus and Siphilus, the protagonists of the two aetiological fables contained in Girolamo Fracastoro's *Syphilis sive De morbo gallico* (1530), exceed limits and measures imposed from above and attract, according to a well-established *cliché* in classical literature, the wrath of the gods, by whom they are punished through syphilis, a particularly aggressive and disfiguring disease. The present contribution intends to analyze the way in which the paradigms of ancient myth coexist with the historical experience of modern geographical explorations, celebrating the therapeutic property of mercury by Ilceus's fable, and exalting, through Siphilus's myth, the curative power of guaiacum, the portentous remedy from the recently discovered Amerindian lands.

BREVE SCHEDA DESCRITTIVA DI UN'IMMAGINE DI MEDEA

Aristotele non lodò Euripide nella *Medea* ch'egli compose, avendola introdotta che non già per errore [...] ma volontariamente uccise i figli (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 241)¹.

Così Giraldi volle esprimere il suo disappunto verso il personaggio di una madre efferata, assassina dei propri figli.

Per contrasto, piace allora illustrare un dettaglio (scelto come immagine di copertina di questo fascicolo) di un ben noto dipinto del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, in cui Medea compare al centro del vascello degli Argonauti che rientrano dalla Colchide, come ad accennare la sua gravidanza, frutto della passione per Giasone².

Appartenuta nel Seicento alla prestigiosa collezione romana del marchese Vincenzo Giustiniani, e un paio di secoli dopo ad Antonio Canova, la tavoletta è parte di una serie di *Sto-*

¹ La citazione è tratta da 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.

² Sulla tavola, la serie di cui fa parte e la relativa bibliografia, rimando in ultimo a: V. BALZAROTTI, *Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio*, «Contesti d'arte», I (2017), pp. 94-109: 98-105; A. SERRANI, *Ancora su Lorenzo Costa, Bernardino Orsi e le «Storie degli Argonauti»*, «Paragone», LXXI, 150-151 (2020), pp. 21-34.

GABRIELE FATTORINI

rie degli Argonauti oggi disperse tra vari musei e collezioni, che in origine decoravano il fronte di due cassoni gemelli, realizzati per festeggiare il matrimonio che univa la casata bolognese dei Guidotti e un'altra che resta ignota. Dopo essere stati attribuiti a due grandi maestri della scuola ferrarese come Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa, questi deliziosi dipinti si riconoscono oggi al meno noto Bernardino Orsi da Collecchio, negli anni della sua attività a Bologna, che si fa risalire al 1488-1496.



Bernardino Orsi, *Ritorno degli Argonauti dalla Colchide* (part.), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Gabriele Fattorini

BREVE SCHEDA DESCRITTIVA DI UN'IMMAGINE DI MEDEA

Breve scheda descrittiva di un'immagine di Medea

La scheda mira a fornire informazioni essenziali sul dipinto di Bernardino Orsi scelto come immagine di copertina del fascicolo.

Brief description of an image of Medea

The description provides essential information on a painting by Bernardino Orsi which has been chosen as the cover image of this issue.

Scheda presentata a settembre 2024. Pubblicata *on line* a dicembre 2024
© 2024 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno X, 2024
DOI: 10.13129 / 2421-4191 / 2024.10.181-183