

SOPRAVVIVENZA E POLISEMIA DI UN'IMMAGINE: LA CACCIA AL CERVO NEI POEMI EPICO- CAVALLERESCHI*

Michela Maria Palumbo
Università della Calabria

RIASSUNTO: Il contributo intende studiare due precise declinazioni della similitudine della caccia al cervo nell'ambito del genere epico-cavalleresco. Per quanto concerne quello d'ascendenza erotica, spesso il *topos* è associato a figure femminili nella doppia accezione di soggetto-amante ferito dalla freccia amorosa oppure di oggetto-amato che fugge, inseguito da famelici veltri. Di diversa natura è l'impiego del simbolo nel contesto militare: il referente collettivo (uno dei due eserciti coinvolti nella battaglia) viene descritto in tutta la sua vulnerabilità e passività poiché è ritratto come una cerva che fugge davanti al leone (il guerriero che guida l'armata nemica) che ne ha straziato i cuccioli. Tale indagine inedita dimostrerebbe non solo l'effettiva presenza di una costante tematica e simbolica che contraddistingue il genere ma, soprattutto, la contiguità, spesso problematica, fra i due ingredienti del poema epico-cavalleresco del XVI secolo: le armi e gli amori.

PAROLE CHIAVE: Caccia, Cervo, Similitudine, Epica, Intertestualità

ABSTRACT: This contribution aims to investigate the diverse uses of imagery within the epic-chivalric genre. Through close textual analysis, it is evident that the employment of zoological similes related to deer hunting can be categorized into two distinct areas. In the erotic sphere, this *topos* is often associated with female figures, embodying either the wounded lover or the fleeing beloved pursued by hounds. Conversely, in the military context, the symbol portrays a collective entity (one of the warring armies) as vulnerable prey, depicted as a doe fleeing from a lion (the enemy leader) who has slain its cubs. This study demonstrates not only the presence of recurring thematic

* Si ringraziano per la lettura i professori Maria Cristina Figorilli e Matteo Residori.

and symbolic patterns within the genre but also the often problematic interplay between the two key elements of 16th-century epic-chivalric poems: arms and love.

KEY-WORDS: Hunting, Deer, Similitude, Epic, Intertextuality

Il contributo intende studiare la similitudine della caccia al cervo, in cui convergono la simbologia dell'animale e quella della *venatio*, nei poemi epico-cavallereschi. Da tale orizzonte sono escluse, per ragioni di pertinenza, le diverse valenze metaforiche che, nel corso dei secoli, sono state attribuite al cervo nell'immaginario collettivo.¹ Anche la caccia, ben lungi dall'essere una semplice attività sociale, si è caricata di accezioni differenti:² «similitudine di guerra»³ (sulla scorta della fortuna della *Ciropedia* di Senofonte), emblema della fisiologia dell'innamoramento, simbolo della ricerca filosofica.⁴ È bene, al contempo, chiarire quanto non siano le scene allegoriche di caccia al cervo, pur presenti nel genere selezionato, il materiale che si vuole esaminare ma, piuttosto, l'impiego dell'immagine sul piano metaforico-comparativo.⁵

¹ Per una bibliografia minima sulla figura del cervo nell'immaginario occidentale cfr. CIGADA 1966: 3-120; CARDINI 1987: 39-45; ZAMBON 2003; ORVIETO 2007: 413-415; ANSELMI - RUOZZI 2010; PEZZÈ 2019. La delimitazione di campo è stata indispensabile proprio in virtù della frequenza con cui l'animale ricorre nel genere indagato. Si ricordino, in questa sede e a titolo esemplificativo, la valenza metamorfica, debitrice dell'*Odissea* quanto delle *Metamorfosi*, del cervo-Circella di cui è narrata la storia nell'affresco che Orlando osserva nel giardino di Dragontina (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I VI 49-53) e la caccia allegorica alla cerva bianca operata da Brandimarte (ivi, I XXII 57-62).

² Per una bibliografia minima sulla macrotematica della caccia si tengano in considerazione: INNAMORATI 1965; CERESOLI 1969; FONTENROSE 1981; GALLONI 1993; MACKENZIE 1997; SPILA 2007: 331-340.

³ L'espressione deriva da CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* [Ghinassi] I 25: «Sono ancora molti altri esercizi, quali benché non dependino drittamente da arme, pur con esse hanno molta convenienza e tengono assai di una strenuità virile; e tra questi parmi la caccia essere delli principali, perché *ha una certa similitudine di guerra*, et è veramente piacere da gran signori e conveniente ad uomo di corte; e comprendesi che ancor tra gli antichi era in molta consuetudine». Cfr. BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 51-99.

⁴ Ivi: 51-210 e ivi: 348-360. Nel caso della *philosophica venatio* il riferimento, chiaramente, è al mito di Atteone nel contesto degli *Eroici furori*. In realtà, lo stesso mito sottintende un'altra accezione attribuita al cervo: la natura metamorfica. Cfr. ivi: 329-347.

⁵ Ne è esempio la caccia compiuta da Brandimarte prima e da Orlando poi in BOIARDO, *Orlando innamorato* [CANOVA], I XXII-XXV (La caccia, infatti, si estende per più canti).

1. «ACCOLTO / SI VIDE IL CUOR DA L'AMOROSO STRALE»: LA CERVA COME SOGGETTO DESIDERANTE

Il terzo libro dell'*Italia liberata*, dedicato agli amori di Giustino e Sofia, si configura come una sospensione che dilazona l'intreccio bellico. Come ha sostenuto Di Santo, questo episodio è una divagazione latamente novellistica che risente dell'epica classica meno ripercorsa nel XVI secolo ma, soprattutto, del romanzo ellenistico.⁶ L'orizzonte nel quale è calata la similitudine zoologica è quello erotico e riguarda il momento esatto in cui la giovane nipote di Teodora si innamora del futuro imperatore d'Oriente. Se, infatti, l'entrata in scena della giovane è contraddistinta dal pudore decoroso che ben si adatta al «costume» di una fanciulla del suo rango, segue subito dopo la descrizione del processo di innamoramento inteso come caccia erotica di natura simbolica in cui il cacciatore è Amore stesso:⁷

E fece come arcier, che sta nascosto
in qualche macchia, e vede di lontano
libera cerva andar pascendo l'erbe,
e l'arco tira, e le percuote il fianco;
poi lieto del bel colpo indi si parte,
lasciando quivi lei ferita a morte.⁸

Ad anticipare questi versi è l'evocazione dell'immagine di Amore saettante che permette di declinare la similitudine della caccia al cervo in chiave eminentemente erotica.⁹ Da questo punto di vista la passione, nata per un capriccio della divinità sfidata dal contegno di Sofia, si pone come manifestazione della forza incoercibile di Amore: anche la fanciulla è destinata ad unirsi al corteo dei vinti nel rituale del *Triumphus cupidinis*. L'innamoramento,

⁶ Cfr. DI SANTO 2018: 27-35.

⁷ La reazione di Sofia è la seguente: «Vide Giustino; onde ritenne il passo, / e quasi stette per tornarli dentro; / pur venne fuori, e gli occhi a terra fisse, / sparsa nel volto d'un color di rose» (TRISSINO, *Italia liberata dai goti*, III 26-29). A restituire in maniera vivida il decoro pudico di Sofia concorre anche la metafora del pellegrino esitante che mescola insieme amor sacro e amor profano, desiderio spirituale e desiderio erotico (Ivi, III 30-34).

⁸ Ivi, III 55-60.

⁹ Cfr. Ivi, III 47-54.

dunque, viene descritto come caccia compiuta da Amore sulla donna-preda e, rimanendo nell'ambito della violenza, come *vulnus* mortale.¹⁰ Eros e Thanatos sembrano coesistere sul medesimo livello nella suddetta similitudine. La cerva-Sofia, sia pure considerata come preda, svolge un ruolo attivo in quanto soggetto desiderante. Gli amori di Giustino e Sofia, in ogni caso, si concludono piuttosto felicemente: dopo una peripezia dal sapore romanzesco, i due giovani convolano a nozze e spariscono dall'intreccio narrativo del poema.

L'antecedente illustre che genera l'immagine della caccia erotica nel contesto del poema epico proviene direttamente dal quarto libro dell'*Encide*:

[...] Est mollis flamma medullas
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.
Urit infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat
Dictaeos; haret lateri letalis harundo.¹¹

È già in Virgilio, dunque, che l'innamoramento acquisisce l'identità di ferita. Nel caso specifico, essa preannuncia sinistramente la morte («[...] infixum stridit sub pectore vulnus»),¹² sancendo un nesso profondissimo fra quest'ultima e l'amore. Oltre all'isotopia del fuoco, che pure contraddistingue la passione amorosa, la fenomenologia dell'innamoramento è restituita sul piano figurale dalla similitudine con la cerva ferita dal cacciatore:¹³ Amore è il cacciatore e la preda è il soggetto desiderante. La ripresa dell'immagine virgiliana dimostra nel testo dell'*Italia* un reimpiego strumentale poiché Didone e Sofia non condividono il medesimo destino e l'uscita di scena di quest'ultima, infatti, non coincide

¹⁰ Cfr. GUBBINI 2023. Il tema di amore che ferisce è piuttosto diffuso anche nel repertorio tematico del dolce stil novo, anche se la prospettiva maschile fa sì che Amore abbia come complice nel ferimento la donna: cfr. Guinizzelli, III 1-8; Cavalcanti, XXI 5-11; Lapo, XIV 56-61; Frescobaldi, III 12-14; Frescobaldi, XIII 1-4; Cino, XIII 9-14.

¹¹ VIRGILIO, *Eneide* [Fratantuono - Smith], IV 66-73.

¹² Ivi, IV 689.

¹³ Cfr. RUCH 1971: 322-327; JENKYN 1998: 507; DE VILLIERS 2013: 47-59.

con il passaggio al mondo dei morti. È semmai più condivisibile l'ipotesi secondo la quale l'ipotesto virgiliano sia stato reimpiegato da Trissino per elevare allo statuto epico l'unica eccezionale extravaganza romanzesca rispetto all'orizzonte pressoché ilidiaco del poema.¹⁴

La fortuna dell'ipotesto virgiliano viene testimoniata anche dalla riscrittura effettuata da Petrarca in *RVF CCIX*:

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr'al fianco,
fugge, et più duolsi quanto più s'affretta.¹⁵

Nel commento al testo, Santagata rileva la memoria virgiliana della similitudine supportata dalla testimonianza di *Secretum III* e dall'annotazione autografa compiuta da Petrarca sul codice ambrosiano.¹⁶ La riscrittura petrarchesca insiste, ponendovi particolare attenzione, sulla fuga connotandola ulteriormente in senso intimamente conflittuale. Infatti, nel commento ai versi 68-69 («uritur infelix Dido totaque vagantur / furens») Fratantuono e Smith sottolineano principalmente, sotto il segno dell'isotopia del fuoco, la centralità dell'intensità della passione di Didone.¹⁷ Il suo movimento furibondo, in tal senso, sarebbe soltanto «the behavior of those who are so anxious, upset, or excited that they cannot remain still in one place».¹⁸

Nel caso di *RVF CCIX*, invece, la fuga diviene un elemento fondamentale nell'esegesi del testo.¹⁹ Il cervo, infatti, (e si noti come per la prima volta il figurante compaia declinato nel genere maschile), scappa mosso dalla paura, credendo di sottrarsi

¹⁴ Secondo Baldassarri, tutta l'epica omerica nel Rinascimento viene filtrata tramite Virgilio. Cfr. BALDASSARRI 1982: 17-18.

¹⁵ PETRARCA, *Canzoniere* [Bettarini], CCIX 9-11. Per un commento che in maniera dettagliata analizza il rapporto di Petrarca con la fonte virgiliana si veda ivi: 978-981.

¹⁶ La citazione, nello specifico, è la seguente: «qualis coniecta cerva sagitta, / quam procul incautum nemora inter Cresia fixit/ pastor agens telis, liquitque volatile ferrum / nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat / dicteos, heret lateri letalis harundo'. Huic ego cerve non absimilis factus sum. Gugi enim, sed malum meum ubique circumferens». Cfr. Ivi: 980 e PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata]: 892.

¹⁷ La componente problematica e conflittuale della passione nutrita da Didone è tutta affidata a questa isotopia secondo Fratantuono e Smith in VIRGILIO, *Eneide* [Fratantuono - Smith]: 196-197.

¹⁸ Ivi: 198.

¹⁹ Pagine interessanti, a tal proposito, sono offerte in NOFERI 2021: 40.

al cacciatore, ma in realtà finendo per aumentare la propria sofferenza fisica (e con ogni probabilità l'avvicinamento della morte). L'io lirico ferito al cuore da Amore («con quello stral dal lato manco»), trae delle forme di piacere dal *vulnus* («che mi consuma, et parte mi diletta») e, pur opponendo una resistenza ad Amore attraverso la fuga, ormai depauperate le forze, corroso dal dolore, è sul punto di rinunciare a quella corsa, mosso da una pulsione di morte («di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco»). La tensione chiasmica fra struggimento e piacere si concretizza nel rapporto problematico con la fuga che è parte integrante della similitudine cervina. Con più precisione si potrebbe affermare che il movimento amplifica l'elemento lugubre della similitudine innescando un ulteriore conflitto (fra strazio e piacere, fra resistenza e abbandono) meno evidente nella fonte virgiliana e talora assente in molte riscritture successive.

Tornando alla rassegna sui poemi cinquecenteschi è possibile constatare che l'Angelica boiardesca condivide elementi simili a quelli che Petrarca prima e Trissino dopo impiegano:

Benché lontana sia, la gioveneta
non può Renaldo levarsi de il core.
Come cerva ferita di saeta,
che al longo tempo acresce il suo dolore
e, quanto il corso più veloze afreta,
più sangue perde e ha pena maggiore,
così ognor cresce ala dongela il caldo,
anci il foco nel cor che ha per Ranaldo.²⁰

A questa altezza dell'*Innamoramento*, il narratore riprende le fila di quanto accaduto nel terzo canto. La giovane principessa orientale era stata oggetto del desiderio (fra gli altri) di Ranaldo prima di giungere alla fontana di Merlino. Le acque magiche, però, avevano attuato la mutazione sincronica della direzione del sentimento amoroso fra i due giovani:²¹ Angelica è, nel canto quarto, soggetto desiderante. Anche in questo caso è descritto il processo di innamoramento attraverso la similitudine del *vulnus amoris* e della scena di

²⁰ BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I v 14.

²¹ Ivi, I III 31-47.

caccia erotica. L'elemento più interessante riguarda l'attenzione posta sulla fuga, sia pure con una minore profondità rispetto alla fonte petrarchesca. È bene ricordare in questa sede che soltanto a partire dalla "gionta" ariostesca la cerva-Angelica avrebbe fatto del movimento vorticoso non solo un dispositivo narrativo indispensabile ma, soprattutto, la caratteristica peculiare della sua identità.²² Qui, sotto il segno delle interferenze fra la similitudine petrarchesca e l'ipotesto virgiliano, quella fuga da Amore (che è al contempo rincorsa dell'oggetto amato) si traduce in un processo di resistenza che amplifica la passione amorosa e il dolore in assenza del soddisfacimento. Secondo elemento interessante è la diretta corrispondenza fra l'aumento della passione (già sancita dalla similitudine zomorfica) destinata ad essere frustrata e il linguaggio metaforico connesso al fuoco, come già ravvisato nell'ipotesto virgiliano.

A chiudere la panoramica è un'ottava proveniente dall'*Amadigi* di Bernardo Tasso. Il referente è Briolanga, giovane donna cui Amadigi promette di recare soccorso compiendo la vendetta contro il sopruso politico compiuto dallo zio Abiseo.²³ La fanciulla, nel canto XXXIV, viene incoronata legittimamente regina di Sobradisa e, nel procedere del corteo che celebra il suo trionfo, il suo sguardo si posa sul corpo nudo dell'eroe protagonista del poema, in tutto simile a Nettuno invitto.²⁴ Bernardo Tasso fa ricorso, in questo caso, all'abituale isotopia del fuoco per descrivere la passione della giovane.²⁵

Prima di essere impiegata, la similitudine dell'innamoramento come caccia alla cerva viene allusa precedentemente come fuga da Amore in *Amadigi*, XXXIV 12.²⁶ Nel tentativo di difendersi dagli strali della divinità Briolanga si rifugia in una selva metamor-

²² In realtà la traiettoria del personaggio Angelica nei poemi cinquecenteschi è piuttosto complessa. Molto acutamente Carocci ne ha restituito una panoramica completa in CAROCCI 2016: 1-10.

²³ TASSO, *Amadigi*, XXXII 28. A tal proposito è interessante osservare come Armida strumentalizzi tale *topos* (ovvero la richiesta di aiuto di una fanciulla e, nel caso specifico, di una principessa spodestata dallo zio) in una strategia militare diabolica. Cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], IV 39-64.

²⁴ «Giva Amadigi altiero e trionfante / nudo l'ardita man, nudo la testa, / mostrando nell'aspetto e nel sembiante / la somma sua virtute manifesta: / tal Nettuno talor per la spumante / onda del mar dopo lunga tempesta / suol trionfando andar col carro d'oro, / e chiamar delle Ninfe il lieto coro» (TASSO, *Amadigi*, XXXIV 5).

²⁵ Cfr. Ivi, XXXIV 6-7.

²⁶ «Va per fuggir Amor l'innamorata / giovane quivi, e 'ndarno s'affatica, / che la fresc'ombra, e l'erba molle e grata / le sembra un foco, una pungente ortica. / Loco non trova, u' possa l'affannata / anima all'amorosa sua fatica / requie donar, ma pur chiuse alla fine / vinta dal sonno le luci divine».

fica dal sapore petrarchesco che assorbe l'interiorità della fanciulla trasformando il più morbido dei prati, la più ristoratrice delle ombre in fuoco ardente e distesa urticante.²⁷ Il susseguirsi di ben due sogni avrebbe distolto la fanciulla dal suo desiderio anti-providenziale e l'avrebbe spinta a compiere un'impresa amorosa votata al sacrificio del proprio soddisfacimento:²⁸

Poscia amò, quel desio chiuso nel core,
il suo invito campion di casto amore.

Mentre in questi pensieri egri, ed infermi,
come cerva, ch'al fianco ha la saetta,
il cor piagato d'amorosi vermi
procura di sanar la fanciulletta.²⁹

Briolanga, che «ad altro marito [...] serba il ciel»,³⁰ accetta di reprimere la propria passione proprio in virtù dell'amore che porta ad Amadigi: la natura paradossale e ambivalente della tensione erotica che plasma il reale trasformandolo nel suo contrario qui induce a metamorfosi l'atteggiamento della giovane.³¹ In questo contesto la similitudine cervina, scarsamente approfondita, è reimpiegata come parte integrante di un repertorio ben standardizzato di *topoi* di matrice erotica che giungono sul testo attraverso la mediazione petrarchesca.

Da questa primissima rassegna è possibile constatare quanto il tema della caccia al cervo sopravviva nella poesia epica nell'ambito erotico come figurazione della fenomenologia dell'innamoramento, spesso associato a personaggi muliebri (e con il genere dell'animale al femminile), spesso accompagnato da altre similitudini tradizionali come quelle riguardanti il campo semantico del fuoco e del calore. Entro questo orizzonte il cacciatore

²⁷ Pagine interessanti sulla selva petrarchesca sono in NOFERI 2021: 67-105.

²⁸ Cfr. TASSO, *Amadigi*, XXXIV 19.

²⁹ Ivi, XXXIV 21, 7-8 e 22, 1-4.

³⁰ Queste sono le parole che Oriana rivolge a Briolanga nel primo sogno cfr. ivi, XXXIV 17.

³¹ Sebbene non sia stata che citata in apertura, la natura metamorfica del cervo è un *topos* piuttosto fortunato in poesia. In questo caso la metamorfosi avviene sul piano del desiderio, con un cortocircuito piuttosto complesso da disinnescare.

è rappresentato da Amore, la cerva è controfigura del personaggio femminile e il *vulnus amoris* è, appunto, la scaturigine della passione. Seppur ritratto nella condizione di oggetto predato, il femminile svolge una funzione indirettamente attiva configurandosi come soggetto desiderante, parte fondamentale della dinamica erotica.

2. L'AMOROSA CACCIA COME SOPRAFFAZIONE FRA GENERI: LA CERVA COME OGGETTO DESIDERATO

Vi è un'altra declinazione della caccia erotica al cervo nel contesto del poema cinquecentesco che merita di essere indagata e che può essere scissa in due precisi impieghi: da una parte la similitudine è impiegata per descrivere la fuga di una figura femminile rincorsa da un soggetto desiderante maschile mentre nel secondo caso l'elemento del movimento è totalmente assente e viene descritto l'assedio cui la cerva è sottoposta da parte di una muta di cani.

Nel primo caso specifico, Ovidio è il punto di riferimento imprescindibile per gli autori cinquecenteschi:

Visa fugit nympha, veluti perterrita fulvum
cerva lupum longeque lacu deprensa relicto
accipitrem fluvialis anas [...].³²

Ad essere descritta è la fuga della figlia di Cebreno, inseguita dal giovane Esaco che arde di desiderio per lei. Esperie, novella Euridice, esattamente come una cerva braccata dal lupo, cerca riparo in una selva.³³ Fra le similitudini concernenti la caccia erotica nelle *Metamorfosi* è necessario ricordare anche un altro *locus* significativo:

Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis;
nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem,

³² OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed], XI 771-773.

³³ Anche Euridice, infatti, muore correndo durante una fuga per sfuggire da un soggetto desiderante (in quel caso Aristeo), morsa anch'ella al piede da un serpente in *Geo.* IV 457-459. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* [REED], XI 775-777.

sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaque suos; amor est mihi causa sequenti [...].³⁴

A dispetto delle parole accorate che Apollo, cui una freccia ben più potente della sua «vulnera pectore fecit»,³⁵ quella che si sta svolgendo è esattamente una caccia erotica: la casta fanciulla è oggetto passivo del desiderio maschile (predatore a sua volta predato da Amore) e non può che fuggire nella selva come agnella, cerva o colomba. Esperie e Dafne sono accomunate dalla difesa strenua della loro castità e il loro movimento trafelato, sebbene si configuri come una forma di resistenza, è ben più drammatico rispetto a quello visto in precedenza. Non deve stupire questa ulteriore accezione attribuita al cervo: a partire da *RVF CXC* la connessione fra l'animale e la purezza, amplificata dal cromatismo (è il caso della «candida cerva») e dal collare in cui è possibile leggere l'incisione («Nessun mi tocchi [...] libera farmi al mio Cesare parve»),³⁶ è saldissima, come dimostrato da Bàrberi Squarotti, ma sopravvive, per lo più, nel contesto bucolico e pastorale.³⁷

La presenza in filigrana delle fughe delle ninfe provenienti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, con la sessualizzazione del corpo e la violenza nelle interazioni erotiche fra i generi, sottolinea la passività del femminile e la sua natura di preda, di oggetto del desiderio.³⁸

Allo stesso modo, Angelica fugge nel *Furioso* per sottrarsi a Rinaldo:

Qual pargoletta o damma o capriuola,
che tra le fronde del natio boschetto
alla madre veduta abbia la gola
stringer dal pardo³⁹, o aprirle 'l fianco o 'l petto,

³⁴ OVIDIO, *Metamorfosi* [Barchiesi], I 504-507.

³⁵ Ivi, I 520. Anche qui compare l'innamoramento come *vulnus*. Si veda anche ivi, I 492-496 per l'isotopia del fuoco associata alla dinamica dell'innamoramento.

³⁶ Tale emblema fu scelto come impresa da Lucrezia Gonzaga. Cfr. SISTO 2018: 14-15. Tasso dedica all'impiego della cerva nelle imprese i paragrafi 131-133 in Tasso, *Dialoghi* [Raimondi]: 1077. Quanto alle fonti del collare Santagata, sulla scorta di Carrai, rinvia a una leggenda orale (testimoniata da *Fam.* XVIII 8, 5) contaminata da fonti scritturali (*Mt.* 22 20-21) e ovidiane OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed], X 110-113. Cfr. PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata]: 827; CARRAI 1985: 233-251.

³⁷ Cfr. BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 213-320.

³⁸ Cfr. SEGAL 2005: XLIII ss.

³⁹ Interessante è, a tal proposito, ricordare il valore simbolico del pardo nell'immaginario cinquecentesco. Seb-

di selva in selva dal crudel s'invola,
 e di paura triema e di sospetto:
 ad ogni sterpo che passando tocca,
 esser si crede all'empia fera in bocca.⁴⁰

In questa ottava entrano in rotta di collisione l'ipotesto ovidiano e un'eco del trionfo della pudicizia di Petrarca, sia pure in chiave comica.⁴¹ Nel testo petrarchesco, infatti, il predatore-pardo è Amore che, con uno slancio, tenta di predare la cerva-Laura che resiste, nel suo immobilismo icastico, vincendo. Anche la cerva-Angelica fugge in una selva riuscendo a mantenere integra la sua castità.⁴² Eppure, poche ottave più avanti, incontrato Sacripante, utilizza la sua bellezza capace di suscitare il desiderio e il suo corpo sessualizzato per ottenerne la protezione.⁴³ Angelica non è Laura, né Dafne o Esperie: sia pure oggettivizzata, la fanciulla strumentalizza consapevolmente il fascino che esercita sul mondo maschile. In ogni caso, la sua parabola nel poema si conclude sotto il segno del matrimonio con Medoro e con l'esplorazione del campo dell'erotismo non come oggetto bensì come soggetto.

Passando alla seconda categoria di impiego della similitudine (cerva assediata dai cani), l'*Amadigi* offre dei *loci* interessanti riguardanti la figura di Lucilla:

Come se molti cani da vicino
 veggion venire o damma, o cavriolo,
 ciascun di loro alzando il capo chino
 vorrebbe gire a quella preda solo.⁴⁴

bene per Tasso sia l'emblema dell'intelletto, egli non può però trascurare che «Omero e gli altri scrittori dopo lui hanno voluto ch'egli significhi la parte concupiscibile» in TASSO, *Dialoghi* [Raimondi]: 1078.

⁴⁰ ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani, Zatti], I 34.

⁴¹ Cfr. PETRARCA *Triumphus Pudicitie* [Pacca - Paolino], 37-42: «Non corse mai sì levemente al varco/ d'una fugace cerva un leopardo/ libero in selva, o di catene scarco, / che non fosse stato ivi lento e tardo, / tanto Amor pronto venne a lei ferire/ ch'al volto à le faville ond'io tutto ardo».

⁴² Sulla fuga di Angelica-cerva nella selva agisce la memoria ovidiana: si leggano, ravvicinate, ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti], I 33 e OVIDIO, *Metamorfosi* [Barchiesi], I 525-530.

⁴³ L'intero incontro è narrato in ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti], I 39-58.

⁴⁴ TASSO, *Amadigi*, XVII 23, 1-4. L'erotizzazione della cerva, sia pure in un contesto bellico, avviene anche nella descrizione dell'impresa di Silvano, TASSO B. - TASSO T., *Floridante* [Corsano] I 32, 3-6: «una cerva ha, che segue un forte alano / di pelo bianco e lionato e nero, / ch'in idioma avea colto e romano / scritto di sotto: - Di pigliarla spero».

In quella guisa, che sogliono mastini,
se l'importuna fame gli molesta
intorno ad una damma, o cavriolo,
ch'abbian trovato in qualche campo solo.⁴⁵

Questa figura femminile rappresentata secondo il registro elegiaco-patetico, per ben due volte viene associata ad una cerva braccata dai cani.⁴⁶ Nel secondo caso l'immagine, ben più cruenta e violenta, è frutto di un'illusione della selva delle meraviglie ai danni di Arcanoro.⁴⁷ È necessario considerare gli elementi che aumentano la drammaticità delle similitudini tassiane: la staticità della preda allude all'impossibilità di una fuga salvifica, di una resistenza alla brutalità del desiderio maschile, cui si somma la sproporzione numerica fra preda e predatori che sottolinea l'estrema vulnerabilità della fanciulla (sebbene nel secondo caso sia soltanto fittizia).⁴⁸

Due elementi costituiscono delle costanti sia nel caso del *Furioso* che in quello dell'*Amadigi*. In prima istanza, al cacciatore antropomorfo si è sostituito il predatore animale facendo regredire la scena di caccia erotica ad un livello più ferino e feroce. In secondo luogo, la cerva è stata sostituita con la dittologia «damma o capriuola» («cavriolo», nel caso dell'*Amadigi*), specie sovrapponibili al cervo ma di minore grandezza, aumentando così l'effetto della sopraffazione. La caccia erotica, mossa da un innamoramento ferino, da una pulsione irresistibile e violenta, ha come obiettivo il soddisfacimento di un istinto animale e primordiale attraverso un pasto sanguinolento e terribile, attraverso lo strazio del corpo.

Conclusa la panoramica su questa seconda macrocategoria d'impiego, è necessario soffermarsi su un caso complesso che trascende il sistema fin qui seguito configurandosi come anello di congiunzione fra l'uso della similitudine nel campo erotico e in quello bellico: la fuga di Erminia.

⁴⁵ Ivi, LXV 65, 5-8

⁴⁶ Cfr. MORACE 2018: 99-112.

⁴⁷ Così in TASSO, *Amadigi*, LXV 65, 1-4: «In mezzo d'infiniti malandrini /alzava i gridi al ciel dogliosa e mesta, / che la gonna squarciata, e sveltì i crini/ l'avevano, e rotta col ferro la testa».

⁴⁸ L'immobilismo delle figure femminili, già nel *Furioso*, contraddistingue, sia pure senza il ricorso alla comparazione cervina, lo stato di totale soggezione del corpo femminile al desiderio maschile allegoricamente incarnato dall'orca di Ebuda in ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti], X 95-100.

Si come cerva ch'assetata il passo
 mova a cercar d'acque lucenti e vive,
 ove un bel fonte distillar da un sasso⁴⁹
 o vide un fiume tra frondose rive,
 s'incontra i cani allor che 'l corpo lasso
 ristorar crede a l'onde, a l'ombre estive,
 volge indietro fuggendo, e la paura
 la stanchezza obliar face e l'arsura.⁵⁰

La protagonista di questa ottava è, secondo Morace, profondamente imparentata a Lucilla, eppure, questa fuga è calata in un contesto ben più complesso rispetto a quelli fino ad ora analizzati.⁵¹ La cerva-Erminia, infatti, compie la sortita notturna per raggiungere Tancredi ferito dopo il primo duello con Argante. In tal senso, in prima istanza, si configura come soggetto desiderante, ma in una chiave del tutto differente rispetto all'ipotesi virgiliano: la principessa di Antiochia, infatti, non viene descritta come una cerva ferita dalla saetta di Amore bensì attraverso l'eco biblica di *Ps.* 24, 2 («Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderant anima mea ad te, Deus»). L'impiego della fonte scritturale è del tutto sacrilega e definisce una tensione erotica alienante nella quale l'oggetto del desiderio è allucinatoriamente sollevato alla dimensione divina.⁵² A questa immagine si somma quella dell'animale che corre per sottrarsi al morso mortale dei cani. I due inseguitori (i cavalieri cristiani Alcandro e Poliferno), però, non sono mossi da un desiderio scopertamente erotico come lo era stato Rinaldo o lo stuolo di sei cavalieri che avevano insidiato Lucilla: ingannati dal travestimento innaturale di Erminia, danno

⁴⁹ Come sottolinea Tomasi nel suo commento alla *Liberata*, cristallino qui è il riferimento ad ORAZIO, *Carmina* [Pellegrini - Beck], III 13, 15-16: «saxis, unde loquaces lymphae desiliunt tuae». Qui l'innamoramento e il desiderio erotico vengono restituiti attraverso il campo semantico dell'acqua e, dunque, della sorgente o della fonte che offre sollievo e una gradita e amabile frescura. L'amore come arsura, intrecciata all'isotopia del fuoco, è ribadito in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VI 110, 1-2.

⁵⁰ Ivi, VI 109.

⁵¹ MORACE 2018: 105.

⁵² Pezzè, commentando *Ps.* 24,2 sostiene: «Nell'esegesi patristica il cervo viene interpretato come metafora del cristiano devoto, e a seconda dei casi l'acqua verso cui si affretta rappresenta Dio, Cristo o il fonte battesimale». Su quest'ultima accezione lo studioso cita esplicitamente Agostino, *Enarrationes in Psalmos XLI* (pl 36 col. 0464). Cfr. PEZZÉ 2019: 17. In merito alla condizione alienante di Erminia, nemica in patria (sia pure una patria adottiva), agisce la Scilla ovidiana. Cfr. RESIDORI 2004: 165-166.

la caccia a quella che ritengono essere una nemica, la temibile guerriera Clorinda.⁵³ Il caso tassiano, dunque, trascende le categorie tradizionali individuate da Bàrberi Squarotti e impiegate in questo saggio.⁵⁴ Nella sovrapposizione di ipotesi differenti viene restituita una fuga, dunque, che non è archiviabile come una forma di resistenza ad Amore o un modo per sottrarsi al desiderio maschile, rientrando piuttosto in un'altra categoria, quella riguardante l'impiego bellico della similitudine cervina⁵⁵.

È bene specificare che anche rispetto a questa declinazione, cui sarà dedicata la sezione seguente, l'episodio oppone una resistenza: comunemente nel contesto militare la similitudine tende a definire la fuga di un esercito terrorizzato davanti all'avanzare di un nemico temibile, all'approssimarsi di una carneficina. Ad Erminia, che non è una guerriera e a cui mal si addice l'armatura, restano soltanto la vulnerabilità e la paura incarnata dalla similitudine cervina nel contesto bellico.⁵⁶ Figura elegiaca, straniera e (presunta) nemica nel campo cristiano per diritto di nascita, straniera e nemica (seppur in incognito) nel campo pagano per amore, calata suo malgrado nell'orizzonte militare ed epico (nel cui tessuto apre squarci lirici), alienata in una condizione di desiderio impossibile e irrealizzabile, non può che, come cerva, fuggire nella selva arcadica ove pure soggiognerà come estranea.⁵⁷

⁵³ A proposito del (doppio) travestimento di Erminia si veda ZATTI 1998: 24-25: «Se la dissimulazione consiste essenzialmente in un 'tessere' e in un 'coprire' della parola, apparirà perfettamente conseguente il duplice travestimento d'abito a cui è costretta Erminia: prima sotto le mentite spoglie guerriere di Clorinda [...]; poi sotto rozzi abiti agresti quando, intercettata mentre si reca a portar soccorso a Tancredi ferito, si rifugia nell'antica selva e trova ricetto fra i pastori. La sua condizione di donna oppressa e lacerata si dimostra, come già prima vestendo la pesante corazza di Clorinda [...], nel disagio di un travestimento incongruo e contronatura». Inoltre, il riferimento alla caccia è ribadito in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VII 2, 1-4: «Qual dopo lunga e faticosa caccia / tornansi mesti ed anelanti i cani / che la fèra perduta abbian di traccia, / nascosta in selva da gli aperti piani».

⁵⁴ Bàrberi Squarotti individua principalmente tre macrocategorie della metafora venatoria: «similitudine di guerra» (BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 51-99), caccia d'amore (ivi: 101-210) e *philosophica venatio* (ivi: 348-361).

⁵⁵ A scanso di equivoci, però, è bene chiarire ulteriormente quanto tale similitudine non sia esclusivamente calata nel contesto militare e bellico ma, nella sua problematicità, vede intersecarsi anche la prospettiva erotica proprio per la natura della sortita notturna (ovvero per raggiungere l'oggetto del desiderio, Tancredi).

⁵⁶ L'innaturalità del travestimento è restituita in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VI 92.

⁵⁷ In realtà soltanto due saranno le azioni compiute nel contesto militare: la prima è la *teichoscopia* al fianco di Aladino nel canto III, la seconda, invece, è la collaborazione con Vafriano che le permette di prendersi cura delle ferite di Tancredi e, al contempo, di essere di aiuto nello sventare una congiura ai danni di Goffredo nel canto XIX. Per quanto riguarda l'importanza di quest'ultimo episodio, specie nella sua riscrittura, si

3. TIMORE E FUGA: SIMILITUDINI CERVINE IN AMBITO MILITARE

Per quanto concerne l'impiego bellico della similitudine l'ipotesto più manifesto proviene direttamente dall'*Iliade*:

Come un leone, appena entrato nel covo,
sbrana facilmente i cuccioli d'una cerva veloce,
afferrandoli coi forti denti, e strappa a loro il tenero cuore
e la madre non può aiutarli, anche se è molto vicina,
presa com'è anche lei da un tremito orribile –
fugge rapidamente tra i boschi fitti e le selve
sudando, sotto l'assalto della belva feroce [...].⁵⁸

Il contesto è dichiaratamente guerresco: dietro il leone si nasconde il feroce Agamennone che ha appena ucciso Iso ed Antifo nel pieno di una battaglia. L'interesse della similitudine non sta soltanto nell'impiego rituale di immagini zoomorfe (quella del leone o del lupo) per indicare la ferocia dei combattimenti, quanto piuttosto nell'individuazione degli altri referenti.⁵⁹ Se nello scioglimento del piano simbolico i cuccioli sono i figli di Priamo, la cerva non rappresenta l'anziano re bensì l'esercito in rotta. Il referente collettivo, senza volto, senza nome e senza identità (l'unica traccia identitaria consiste nell'appartenenza allo schieramento troiano), fugge trafelato, vinto dall'individualistico istinto di sopravvivenza. Anche in questo caso lo spazio della selva è il luogo dell'ipotetica salvezza.

Allo stesso modo, Alamanni, descrive lo scompaginarsi dello stuolo di guerrieri d'Aquitania quando il loro signore, Promaco, viene ucciso da Artù nel pieno della battaglia:

Qual la misera cerva che si vede
presso al fero leone il picciol figlio,

veda RESIDORI 2001-2002: 7-25. L'estraneità di Erminia rispetto al contesto bucolico è evidente in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VII 17, 5-8.

⁵⁸ Per le traduzioni dell'*Iliade* presenti nel corso del presente intervento si veda OMERO, *Iliade* [Paduano], XI 113-119.

⁵⁹ Cfr. HAINSWORTH 1993: 237-238.

che si strugge di duol, ma non provvede,
che gliel vieta il timor del crudo artiglio,
e mentre in dubbio tien la mente e 'l piede
il crudo predator fatto vermiglio
scerne del sangue pio, perch'ella al fine
s'appiatta e fugge alle più ascose spine.⁶⁰

Nel caso dell'*Avarchide* l'accento è posto sulla contrapposizione fra sentimenti differenti nell'animo dei soldati: da una parte il dolore per la perdita di Promaco (la sfera semantica è quella dell'etica militare), dall'altra il timore (germinato dal più naturale istinto di sopravvivenza, più forte di qualunque *ethos*). Anche in questo caso il figurante è declinato nel genere femminile, il rapporto fra comandante e sottoposti è restituito attraverso l'immagine del più stretto e simbiotico dei vincoli (figlio-madre), il re della foresta è incarnazione del re dell'esercito che uscirà vincitore dalla guerra e la fuga per la sopravvivenza si orienta verso un luogo che è sì selvaggio ma, proprio perché anti-civile e naturale, estraneo al più antropizzato spazio della civiltà militare.

L'insistenza sull'elemento del sangue è però estranea all'ipotesto ilidiaco individuato precedentemente ma deriva, sia pure nella sua versione più estesa e «particolareggiata»,⁶¹ da *Il. XVI* 156-167.⁶² In quest'ultimo caso, la caccia al cervo è operata da un altro, il lupo, che spesso, nell'*Iliade*, viene impiegato per descrivere i guerrieri pronti ad attaccare.⁶³ Oltre all'insistenza sull'elemento ematico, è particolarmente interessante la definitiva attribuzione al cervo del ruolo di vittima sacrificale in un rito collettivo (una sorta di banchetto sacrale) da cui dipende la sopravvivenza del branco, cristallina metafora dell'esercizio militare.⁶⁴

⁶⁰ ALAMANNI, *Avarchide*, XVII 95.

⁶¹ La definizione di questo metodo descrittivo tipicamente omerico è di Castelvetro: CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [Romani]: 78. Può risultare particolarmente utile il saggio di GIUNTA 2016: 445-475.

⁶² «[...] e simili a lupi / carnivori che hanno in cuore forza indicibile / e, dopo avere ucciso sui monti un grande cervo, / lo sbranano, e tutti hanno il muso rosso di sangue; / poi vanno tutti insieme a una fonte scura / a lambire in superficie l'acqua scura / con le lingue sottili, eruttando sangue – nel petto / hanno un cuore intrepido e il ventre è pieno».

⁶³ Cfr. JANKO 1994: 338-339.

⁶⁴ Anche quest'accezione è piuttosto frequente nella simbologia, più in generale, del cervo. Si ricordi, per esempio, il sacrificio della cerva sostituita ad Ifiginia in OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed], XII 29-34.

Sulla figura del cervo, oltre alla debolezza, alla fragilità e alla paura, l'*Iliade* proietta un'altra caratteristica ovvero l'inabilità a combattere:

[...] loro che un tempo
sembravano cerve in fuga, che nella foresta
sono preda di pantere, lupi, sciacalli,
sempre fuggitive, deboli, incapaci di affrontare la lotta [...].⁶⁵

In questo discorso diretto, Poseidone, sotto le mentite spoglie di Calcante, si rivolge agli Achei e li incita ad attaccare i troiani con un'orazione che risente profondamente del *topos* dell'*adlocutio*.⁶⁶ Di non poco conto è l'impiego di un figurante plurale femminile («cerve in fuga») definito chiaramente come preda e a cui vengono attribuite connotazioni muliebri filtrate attraverso l'ottica maschile della guerra («sempre fuggitive, deboli, incapaci di affrontare la lotta»).⁶⁷ L'effeminazione dell'esercito nemico attraverso la similitudine zoologica ha il chiaro intento di sminuirlo e metterne in luce, appunto, la debolezza, la vulnerabilità, l'incapacità militare (*lato sensu*, maschile).

Anche l'*Ercole* di Giraldo Cinzio offre un'ottava significativa:

Come di cervi un numeroso armento
sicuro se ne va per la campagna,
se il cacciator gli assal, tanto spavento
han che l'uno da l'altro si scompagna,
sì che quantunque siano più di cento
un non ve n'è ch'a contrastar rimangna,

⁶⁵ OMERO, *Iliade* [Paduano], XIII 101-104.

⁶⁶ Cfr. CRESCI MARRONE 2017: 157-172.

⁶⁷ L'incompatibilità del femminile con l'arte della guerra è dichiarata già a partire da OMERO, *Iliade* [Paduano], VI 490-494 (Ettore rivolge ad Andromaca, fra le altre, le seguenti parole: «Ma tu torna alla casa e pensa ai tuoi lavori, / al telaio, alla conocchia, e comanda alle serve / di fare il loro lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, / tutti quelli che sono nati a Troia, ed io soprattutto»). Particolarmente interessante risulta essere la riflessione di Quint a proposito della polarizzazione Occidente-Oriente che dall'immaginario classico si traduce anche in un'opposizione fra maschile e femminile. Se l'Occidente civilizzato è contraddistinto da unità (sia in termine di coesione militare che politica e amministrativa), ordine e ragionevolezza, l'Oriente, profondamente femminilizzato, caratterizzato dalla varietà disgregante, dal caos, dall'irrazionalità e dall'assenza di una identità precisa e monolitica è, per forza di cose, inetto agli affari di guerra. Cfr. QUINT 1993: 21-41.

ma quinci e quindi tutti in fuga vanno
temendo morte o vero acerbo danno.⁶⁸

In questa riscrittura moderna dell'*Iliade*, Ercole si pone alla testa dell'esercito tebano contro il popolo pelasgico dei Minii.⁶⁹ La comparazione non riguarda il momento esatto della strage bensì la fuga dei nemici. I sentimenti maggiormente messi in luce sono la paura, la vigliaccheria e l'assenza di doti militari. Se da *Il. XIII*, 101-104 l'autore deriva la natura collettiva del figurante («di cervi un numeroso armento»; «cerve in fuga»), muta, però, il genere, aderente a quello dei figurati. Tale operazione è in linea con la natura esemplare dell'opera e con il processo di adeguamento al «decoro» della materia omerica:⁷⁰ l'*Iliade*, nelle intenzioni di Giraldo Cinzio, viene emendata da tutti quei fenomeni indecorosi per un gentiluomo del Cinquecento. In questa prospettiva va individuata anche la trasmissione del predatore dal piano animale a quello umano (non più leone ma cacciatore). Quest'opera, infatti, si pone l'obiettivo di «raccontare la storia in forma di mito»⁷¹ e di fornire un modello del perfetto principe⁷² nella cui formazione, nel Rinascimento, la caccia è «similitudine di guerra».⁷³ Si ricordi che il canto che ospita la suddetta ottava si apre con una riflessione sulla necessità del principe di cogliere l'occasione, supportata dagli *exempla* di Annibale e Carlo V⁷⁴. In un progetto siffatto, l'animalità e la brutalità della similitudine iliadiaca devono necessariamente adeguarsi ad istanze differenti, alle urgenze di un intellettuale organico rispetto alla corte.⁷⁵

Già in precedenza la caccia al cervo era stata calata nel contesto bellico dall'*Inamoramento de Orlando*:

⁶⁸ GIRALDI CINZIO, *Ercole*, IV 89.

⁶⁹ Cfr. JOSSA 2002: 33-35.

⁷⁰ Per quanto concerne la natura esemplare dell'opera cfr. BRUSCAGLI 2003: 145-166. Inoltre, il problema del decoro e dell'adeguamento ai costumi è molto sentito da Giraldo Cinzio. Come sottolineano, fra gli altri, Rasi e Merola. Cfr. RASI 1987: 277-278 ma anche MEROLA 2018: 33-42.

⁷¹ JOSSA 2008: 146.

⁷² Ivi: 146-148.

⁷³ Cfr. BARBERI SQUAROTTI 2000: 58-59. La contiguità fra caccia e guerra è presente nel mondo greco già a partire dai poemi epici. Cfr. ID. 1993: 28-33.

⁷⁴ Cfr. GIRALDI CINZIO, *Ercole*, IV 1-4.

⁷⁵ Questa posizione è sostenuta da LEBATTEUX 1974: 243-312.

Come ala verde selva del ginepre,
se 'l foco dentro vi è posto talora
per cacciar fora caprioli e lepre,
la fiamma intorno e in megio s'avalora.⁷⁶

Il narratore impiega la similitudine della caccia al cervo-capriolo per descrivere l'efficacia delle stragi operate da Rinaldo ai danni dei pagani al servizio di Marsilio. Questi versi, però, tradiscono una certa distanza del testo rispetto alla fonte illustre. Oltre a due elementi condivisi da tutta la macrocategoria (l'insospitalità del luogo della comparazione e la definizione dei nemici, di cui non si approfondisce lo stato d'animo, come prede), la natura umana del predatore è soltanto allusa attraverso l'impiego del fuoco per scovare i nemici. In questi versi dell'*Innamoramento*, dunque, riverbera solo un'eco sbiadita e sfumata dell'ipotesto classico e sarebbe più utile compiere una ricerca delle fonti nel bacino enorme della tradizione canterina antecedente a Boiardo. *In.* II xxxiii 67 suggerisce la persistenza di una similitudine di antica durata giunta alle soglie del XVI secolo attraverso canali della cultura popolari, non per forza illustri.

In conclusione, la similitudine della caccia al cervo sopravvive e si manifesta nel poema epico-cavalleresco principalmente nell'ambito amoroso e in quello militare. La prima categoria si biforca ulteriormente in due macrosezioni: la caccia erotica è impiegata sia per descrivere il processo dell'innamoramento inteso come *vulnus*, sia per descrivere la fuga di una figura femminile per sottrarsi alle bramosie maschili o l'assedio posto dai predatori ai danni dell'oggetto desiderato. Passando all'impiego nel campo bellico dell'immagine della caccia al cervo, è stato notato quanto essa, a partire dall'ipotesto omerico, venga impiegata con lo scopo di femminilizzare il nemico in rotta mettendone in luce la vulnerabilità e la paura. Si può concludere che la tipologia delle similitudini indagate sia un elemento tematico ampiamente presente nel poema epico-cavalleresco del Cinquecento e che essa, in virtù di diverse declinazioni e attraverso interferenze classiche, costituisca nel genere un'immagine polisemica e feconda.

⁷⁶ BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II xxxiii 67, 1-4.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALAMANNI, *Avarchide* = Luigi Alamanni, *L'Avarchide*, Firenze, Giunti, 1570.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, a cura di Remo Cesarani - Sergio Zatti, Torino, Utet, 2006.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2021.
- CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [Romani] = Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 voll., Roma - Bari, Laterza, 1979.
- CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* [Ghinassi] = Baldassarre Castiglione, *La seconda redazione del "Cortegiano" di Baldassarre Castiglione*, edizione critica a cura di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968.
- GIRALDI CINZIO, *Ercole* = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Dell'Ercole canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557.
- OMERO, *Iliade* [Paduano] = Omero, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007.
- ORAZIO, *Carmina* [Pellegrini - Beck] = Orazio, *Carmina*, in Id., *Tutte le opere*, introduzione di Niall Rudd, traduzioni di Luca Canali - Marco Beck, commento di Maria Pellegrini - Marco Beck, Milano, Mondadori, 2007.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Barchiesi] = Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, vol. I, libri I-II, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed] = Ovidio, *Metamorfosi*, vol. V, Libri X-XII, a cura di Joseph Duffield Reed, traduzione Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2013.
- PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata] = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

- PETRARCA, *Canzoniere* [Bettarini] = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, vol. I, Torino, Einaudi, 2005.
- PETRARCA *Triumphus Pudicitie* [Pacca - Paolino] = Francesco Petrarca, *Triumphus Pudicitie*, in Id., *Trionfi, Rime stravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca - Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, 223-265.
- TASSO, *Amadigi* = Bernardo Tasso, *L'Amadigi*, Venezia, Giolito, 1560.
- TASSO B. - TASSO T., *Floridante* [Corsano] = Bernardo Tasso - Torquato Tasso, *Floridante*, edizione critica a cura di Vittorio Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- TASSO, *Dialoghi* [Raimondi] = Torquato Tasso, *Il conte overo de l'imprese*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, vol. II, t. II, Firenze, Sansoni, 1958.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
- TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* = Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*, Roma, Dorici, 1547.
- VIRGILIO, *Eneide* [Fratantuono - Smith] = Virgil, *Aeneid IV. Text, Translation and Commentary*, a cura di Lee Fratantuono - Alden Smith, Mnemosyne Supplements, vol. 462, Leiden-Boston, Brill, 2022.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANSELMINI - RUOZZI 2010 = *Animali della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi - Gino Ruozzi, Roma, Carocci, 2010.
- BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BÀRBERI SQUAROTTI 1993 = Giovanni Bàrberi Squarotti, *La rete mortale: caccia e cacciatore nelle tragedie di Euripide*, Caltanissetta - Roma, Sciascia, 1993.
- BÀRBERI SQUAROTTI 2000 = Giovanni Bàrberi Squarotti, *Selvaggia dilettezza. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscelli, *Vita d'eroe: l'Ercole di Giraldo*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, 145-166.
- CARDINI 1987 = Franco Cardini, *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale. Il cervo*, in «abstracta», II, 12 (1987), 39-45.
- CAROCCI 2016 = Anna Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, 1-10.
- CARRAI 1985 = Stefano Carrai, *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, in «Rivista di letteratura italiana», III (1985), 233-251.
- CERESOLI 1969 = Adriano Ceresoli, *Bibliografia delle opere italiane latine e greche su la caccia, la pesca e la cinologia, con aggiunta di mammologia, ornitologia, ittologia ed erpetologia*, Bologna, Forni, 1969.
- CIGADA 1966 = Sergio Cigada, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della "matière de Bretagne"*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII, 12 (1966), 3-120.
- CRESCI MARRONE 2017 = Giovannella Cresci Marrone, *La guerra in Roma. Discorsi ai soldati e discorsi dei soldati*, in *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Alice Bonandini - Elena Fabbro - Filippomaria Pontani, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2017, 157-172.
- DE VILLIERS 2013 = Annemarie De Villiers, *The Deer Hunter: A Portrait of Aeneas*, in «Akroterion», LVI (2013), 47-59.
- DI SANTO 2018 = Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- FONTENROSE 1981 = Joseph Eddy Fontenrose, *Orion. The Myth of the Hunter*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1981.
- GALLONI 1993 = Paolo Galloni, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel medioevo*, Roma - Bari, Laterza 1993.

- GIUNTA 2016 = Fabio Giunta, *L'evidentia delle passioni. Quintiliano nella poetica del Tasso*, in «Lettere Italiane», LXVIII, 3 (2016), 445-475.
- GUBBINI 2023 = Gaia Gubbini, *Vulnus amoris. The transformations of love's wound in medieval romance literatures*, Berlino, De Gruyter, 2023.
- HAINSWORTH 1993 = Brian Hainsworth, *The Iliad: a commentary*, a cura di Geoffrey Stephen Kirk, vol. III, libri 9-12, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- INNAMORATI 1965 = *Arte della caccia. Testi di falconeria, uccellazione e altre cacce*, a cura di Giuliano Innamorati, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1965.
- JANKO 1994 = Richard Janko, *The Iliad: a commentary*, a cura di Geoffrey Stephen Kirk, vol. IV, libri 13-16, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- JENKYNS 1998 = Richard Jenkyns, *Virgil's Experience. Nature and History: Times, Names and Places*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, Roma, 2002.
- JOSSA 2008 = Stefano Jossa, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'Ercole di G. B. Giraldi Cinzio* in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo Ferrarese*, a cura di Paolo Cherchi - Micaela Rinaldi - Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, 145-156.
- LEBATTEUX 1974 = Guy Lebatteux, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de Giambattista Giraldi Cinthio*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, vol. II, 1974, 243-312.
- MACKENZIE 1997 = John MacDonald MacKenzie, *Empire of nature*, Manchester, Manchester University press, 1997.
- MEROLA 2018 = Antonio Merola, *Giraldi Cinzio e il "Discorso intorno al comporre de' Romanzi"*, in «Diacritica», 21 (2018), 33-42.
- MORACE 2018 = Rosanna Morace, *La drammatizzazione dell'epica tra Amadigi e Liberata*, in «Studi rinascimentali», XVI (2018), 99-112.
- NOFERI 2021 = Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia*, Firenze, Firenze University Press, 2021.

- ORVIETO 2007 = Paolo Orvieto, *Cervo*, in *Dizionario dei temi letterari: A-E*, a cura di Remo Cesarani - Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, Utet, 2007, 413-415.
- PEZZÉ 2019 = Stefano Pezzé, *Commento storico-critico alla Cerva bianca di Antonio File-remo Fregoso*, Roma, Aracne editrice, 2019.
- QUINT 1993 = David Quint, *Epic and empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- RASI 1987 = Donatella Rasi, *Proposte per una lettura dei "Discorsi intorno al comporre de' Romanzi" di G. B. Giraldi Cinzio*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di Marco Pecoraro, Milano, Unicopli, 1987, 275-286.
- RESIDORI 2001-2002 = Matteo Residori, *La "dolonea" di Vafrino. Un episodio omerico della "Gerusalemme Conquistata" (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», XLIX-L (2001-2002), 7-25.
- RESIDORI 2004 = Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale di Pisa, 2004.
- RUCH 1971 = Michel Ruch, *Virgile et la monde des animaux*, in «Vergiliana», Leiden, 1971, 322-327.
- SEGAL 2005 = Charles Segal, *Il corpo e l'io nelle "Metamorfosi" di Ovidio*, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, vol. I, libri I-II, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005, XV-CI.
- SISTO 2018 = Pietro Sisto, «*Dietro una cerva lieve e fuggitiva*». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2018.
- SPILA 2007 = Cristiano Spila, *Caccia*, in *Dizionario dei temi letterari: A-E*, a cura di Remo Cesarani- Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, Utet, 2007, 331-340.
- ZAMBON 2003 = Francesco Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Sesto San Giovanni (MI), Luni Editrice, 2003.
- ZATTI 1998 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1998.