



Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di Epica

# Forme e modi dell'epica

I

2020

Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

**Comitato di direzione:** Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

**Comitato Scientifico:** Maria Cristina Cabani (Università degli Studi di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimiliano Gaggero (Università degli Studi di Milano), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Cristina Montagnani (Università di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova)

**Comitato di redazione:** Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

«AOQU» I (2020)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISBN 9788855262880

DOI 10.13130/aoqu-01

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di Epica**



## Indice

Premessa	pp. 7-8
Andrea Capra, Andrea Debiasi, George A. Gazis, Cecilia Nobili, <i>New Trends in Homeric Scholarship Homer's Name, Underworld and Lyric Voice</i>	pp. 9-101
Fulvio Ferrari, <i>Esiste un'epica germanica? Alcune note su una questione sfuggente</i>	pp. 103-134
Maria Pavlova, <i>La "Vendetta di Falconetto" e l'"Orlando furioso"</i>	pp. 135-177
Federica Conselvan, <i>Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento. I "Triumphs di Carlo" di Francesco dei Lodovici</i>	pp. 179-223
Renzo Rabboni, <i>Rinnovamento epico: la "Tebaide" volgarizzata di Cornelio Bentivoglio d'Aragona</i>	pp. 225-258
Jo Ann Cavallo, <i>Malaguerra: The Anti-State Super-Hero of Sicilian Puppet Theater</i>	pp. 259-294
Andrea Ghidoni, <i>Tesi per una prospettiva eroo-poietica</i>	pp. 295-339



## PREMESSA

Con soddisfazione siamo finalmente giunti al varo di «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses». La rivista, nata in seno all'esperienza del gruppo di italianisti "Ottava rima", interessato alla ricerca sul poema in ottave come ricettore di generi, si propone quale luogo di confronto sul modello epico nei suoi confini più allargati, fra spinte innovative e persistenze profonde: come sistema valoriale, proiezione di sé sulla storia e sulla società, auto-identificazione in rapporto all'altro, ideologia e immaginario; e naturalmente come genere caratterizzato da costanti e diffrazioni, e ripercorribile nel suo articolato manifestarsi – non necessariamente in forma letteraria – fino al presente.

Come e più di altri generi, del resto, l'epica ambisce a confrontarsi su passato e presente, proiettandosi anche verso il futuro, si interroga sui confini geopolitici e indaga nelle sue diverse sfaccettature il rapporto tra individuo e collettività: sin dalle origini, anzi, essa si è prestata per sua natura, se non a risolvere, quantomeno a registrare e mettere a tema i conflitti tra culture, spesso – è vero – schierandosi dalla parte dei vincitori ma non di rado, lungo le sue trasformazioni nei secoli, accogliendo le ragioni dell'"altro" e proponendo una lettura della storia e dei cambiamenti come problemi sui quali si rende necessaria una riflessione culturale profonda. Insomma, ripercorrere le tappe del genere epico e più in generale le declinazioni del registro epico nel tempo e nello spazio può offrire un punto di osservazione privilegiato sulla storia dell'uomo e della nostra cultura: lo scopo con cui nasce «AOQU» è appunto comprendere se e come la narrazione epica si sia di volta in volta fatta risposta alle istanze ideologiche e culturali del suo tempo.

Questo primo numero, intitolato *Forme e modi dell'epica*, inaugura il nostro percorso nell'epica e si propone di illustrare alcune questioni e casi paradigmatici di



rimodulazione del motivo epico nel tempo e nello spazio, affrontando anche cruciali questioni di ordine metodologico.

Il contributo a più mani di Andrea Capra, Andrea Debiasi, George A. Gazis e Cecilia Nobili ci offre un panorama degli studi sulla figura di Omero, il fondatore dell'epica. Siamo felici di esordire proprio in questo modo: con un saggio sul padre dell'epica occidentale, in cui si propongono i paradigmi della critica più recente. Fulvio Ferrari si interroga invece sulla problematicità di ascrivere tradizioni tanto diverse tra loro come le saghe di *Beowulf*, *Nibelungenlied* ed *Erikskrönika*, alla categoria di "epica" di derivazione classica. I contributi di Maria Pavlova e Federica Conselvan ci portano poi nel Cinquecento e ci offrono due prospettive metodologiche diverse di studio del codice epico nell'epoca probabilmente più florida del genere nella letteratura italiana. Con il saggio di Renzo Rabboni avanziamo cronologicamente, pur rimanendo nei confini della penisola, per verificare come, nella traduzione della *Tebaide* di Cornelio Bentivoglio d'Aragona, le diffrazioni dell'epica si manifestano nella rifunzionalizzazione dell'originale classico, negli incroci con gli altri generi letterari e anche nel confronto tra il modello culturale nostrale e quello d'oltralpe. Jo Ann Cavallo ci conduce poi fino al XX secolo, tra Sicilia e New York, con un efficace esempio del linguaggio epico calato nella società moderna, nel *medium* peculiare dell'opera dei pupi, e tutt'altro che ideologicamente organico alla cultura dominante. Il suo articolo dimostra infatti come il motivo romanzo dei paladini carolingi possa farsi interprete di un pensiero critico contro lo Stato. Chiudono infine il volume le riflessioni di Andrea Ghidoni sulla figura dell'eroe, che ci riportano al più generale obiettivo metodologico che la rivista si propone: ragionare sul genere epico, tanto nelle specifiche declinazioni, quanto nella sua definizione teorica.

Possiamo sin d'ora anticipare che i prossimi due numeri, a carattere più spiccatamente tematico, saranno dedicati all'epica marina e al *meraviglioso* nella tradizione epica, con la speranza che il viaggio che si inaugura con questo primo numero possa offrire un valido contributo alla ricerca e alla riflessione critica, tanto più preziose nel difficile momento che il mondo sta attraversando.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese



# NEW TRENDS IN HOMERIC SCHOLARSHIP

## HOMER'S NAME, UNDERWORLD AND LYRIC VOICE

Andrea Capra

Durham University - Università degli Studi di Milano

Andrea Debiasi

Università degli Studi di Padova

George A. Gazis

Durham University

Cecilia Nobili

Università degli Studi di Bergamo

RIASSUNTO: L'articolo presenta un saggio di alcune fra le tendenze che più hanno rinnovato gli studi omerici negli ultimi anni e che più possono interessare anche i non specialisti. Nel quadro del rinnovato interesse per la "storicità" dei poemi, favorita da nuove scoperte archeologiche e da una migliore conoscenza degli stretti rapporti fra epica greca e tradizioni vicino-orientali, Andrea Debiasi propone una convincente interpretazione del nome di Omero, che indica in lui il "performer-agonista" per eccellenza e ne proietta la biografia fantastica sullo sfondo delle guerre che segnarono l'Eubea in età arcaica. Quello che in Omero è chiaramente fuori dalla carta geografica e dal tempo storico è invece oggetto dello studio di George Gazis, dedicato all'Ade: un mondo invisibile agli stessi dèi, sottratto al tempo allo spazio e quindi luogo di incubazione per la consapevole invenzione, anche poetica – negli studi recenti, il ritorno della "storia" è andato di pari passo con la tendenza opposta ma perfettamente compatibile di ritrovare nei poemi una giustapposizione continua e sistematica fra *realia* e rappresentazioni simboliche. Infine, Cecilia Nobili mostra che l'epica omerica presuppone l'esistenza di generi poetici, come l'elegia, che sono attestati solo in epiche più tarde: dire che la lirica nasce da un confronto oppositivo con l'epica si rivela quindi non più vero del suo contrario, e la svolta "soggettiva" spesso attribuita all'epica ellenistica e poi romana ha in realtà un saldo ancoraggio nello stesso Omero.

PAROLE CHIAVE: Achille, Ade, elegia, Esiodo, Eubea, Odisseo, Omero, simposio

ABSTRACT: This paper hosts three case-studies that are meant to be representative of paradigm-shifting trends in Homeric Studies and to cater to specialists and non-specialists alike. Boosted by new archaeological findings and by an increased awareness of Homer's Near-Eastern entanglements, the "historicity" of the poems has regained centre stage. Against this backdrop, Andrea Debiasi develops a persuasive interpretation of Homer's name, whose meaning points to the performative-agonistic dimension of Homeric poetry in the context of the clashes that characterized Euboia in the archaic age. By contrast, George Gazis focuses on the one aspect of the Homeric world that cannot possibly be mapped onto space and history, namely Hades. The underworld is unfathomable even for the gods, which accounts for its potential as a trigger of poetic invention. No less than Debiasi's, this approach resonates with recent scholarship: a return to "history" is often complemented by an opposite, but fully compatible, "symbolic" trend, which has unraveled the systematic juxtaposition, in Homer's world, between "history" and symbolic constructs. Finally, Cecilia Nobili shows that Homeric epics builds on pre-existing poetic genres such as elegy, although the earliest extant examples of the latter date to a later time. The claim that lyric poetry emerges through a confrontation with epics, then, is no less plausible than its opposite. One more important consequence of Nobili's approach is that the "subjective" turn scholars have long recognized in Hellenistic and Roman epics is in fact firmly grounded in Homer himself.

KEY-WORDS: Achilles, elegy, Euboea, Hades, Hesiod, Homer, Odysseus, symposium

\*\*\*

1. INTRODUCTION (*Andrea Capra*)

It gives me a great pleasure to contribute a few introductory thoughts to the inaugural issue of «AOQU». My perspective is that of a Hellenist with an interest in the reception of Homer, though the *Iliad* and the *Odyssey* are not among my primary research areas. Needless to say, any Hellenist (and perhaps any classicist or, to put it grandly, anyone interested in the “Western tradition”) must, to some extent, “know their Homer”. My aim, here, is to touch on a few major innovations in the field of Homeric scholarship and, more importantly, to introduce three case-studies by three brilliant and imaginative scholars, with a view to showcasing the vibrant vitality of Homeric studies and the importance of new research for related fields as well as, indeed, for the long-term history of the epic genre.

Homeric studies are as thriving as ever, but it is not the kind of “incremental” knowledge, as it emerges on an almost daily basis, that can catch the attention of non-Homerists. Rather, it is paradigm-shifting work that is bound to have an impact beyond Homeric scholarship and reposition research in related fields. My curiosity and relatively mature age mean that the range of my own interests – lyric poetry, Plato, Attic comedy, the Greek novel as well as, more generally, Greek civilization and its reception – is broad enough to be affected in multiple ways by a number of new perspectives that have emerged in the last few decades in the field of Homeric studies.

Some of the exciting 20<sup>th</sup> century new perspectives on Homer were of course already available when I was learning Greek and Greek literature as a high-school student. Yet the classes and handbooks I remember – and I know this was (and in many ways still is) a common experience – were very much focused on the tortuous ramifications of the Homeric question. Combined with an intimidating emphasis on Homer's primacy and unshakably canonic status, as well as with an inability to engage with the most recent and exciting developments of Homeric scholarship, this approach

often backfired, resulting in a depressing effect on students and prospective scholars. While Milman Parry and the discovery of Homer's oral(istic?) composition techniques were (and are) duly mentioned at the end of a painstaking survey of the Homeric question, students were (and are) often left in the dark about their consequences for our understanding of the epic tradition as well as about other equally important discoveries. As a result, recent and valuable scholarship still has a rather limited impact on the perception and consumption of Homeric poetry, both in terms of general readership and, perhaps more alarmingly, among classical scholars. As Johannes Haubold nicely puts it:<sup>1</sup>

Harold Bloom could declare in *A Map of Misreading*: «Everyone who now reads and writes in the West [...] is still a son or daughter of Homer». Yet, an imaginary genealogy of Western literature, with “father Homer” at its head, is not the only possible way of approaching Greek epic. In fact, the twentieth century saw two major developments in the study of the genre that challenge us to look beyond the view summarized in the quotation by Bloom. First, Milman Parry and his student Albert Lord laid the foundations for the study of Greek epic as one tradition of oral poetry among other comparable traditions the world over. Secondly, the recovery of hitherto unknown texts from the Bronze and early Iron Age – chiefly the Mycenaean tablets, the Hittite archives of Bogazkoy/Bogazkale in modern Turkey, the literature of Ugarit in modern Syria, and a vast range of Akkadian and Sumerian texts from the third to first millennium BCE allowed scholars to form a better understanding of the roots and literary context of early Greek epic.

We now know that there is «an east face of Helicon», to quote the title of a famous book.<sup>2</sup> Homeric epics is not to be conceived of as a sort of “big bang”; rather, it is in

<sup>1</sup> HAUBOLD 2009: 442-443

<sup>2</sup> WEST 1997.

constant dialogue with near-eastern traditions, something that, potentially, affects the very idea of Greek civilization. New archaeological findings at Troy and a more focused study of the Hittite archives mentioned by Haubold are now shifting the pendulum, despite furious debates, back to the idea that something like the war of Troy did in fact happen and ended up shaping the Homeric poems. Recently found linear B tablets provide an astonishing confirmation of the “historicity” of the so-called catalogue of ships, thus proving that the *Iliad* preserved the memory of a number of toponyms from the Bronze age that were lost to Greeks of post-Mycenaean ages.<sup>3</sup> Homer summons the Muses to guarantee the truth of his geographic and military survey, and we now know that the Muses, in a sense, told him the truth, so that he was able to “remember” names and events dating to many centuries before, despite a four-century loss of writing in the so called Dark Age (ca. 12<sup>th</sup>-8<sup>th</sup> century BCE).

In a sense, then, recent developments in Homeric studies have resulted in a more “objective” and precise picture, one that looks back to distant times (the Mycenaean world and Troy as part of the Hittite empire) and places (epic traditions from far-away places that share with Homer’s an astonishing number of details as well as, perhaps more interestingly, a world-view of sorts). However, historical objectivity is emerging with reference not only to the Bronze age, but also to later events. The *Odyssey*, too, is firmly placed within a network of historical realities, but in this case they mostly point to the archaic (8<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> century BCE) age rather than to the Mycenaean world. Solid evidence for a Mycenaean “palace” in Ithaca has yet to be found, while there is no doubt that Homer’s Ithaca and many of Odysseus’ stories reflect the world of commerce and colonization that emerged in archaic Greece from the 8<sup>th</sup> century BCE, when the Dark Age came to an end and the Greeks adapted the Phoenician alphabet, rediscovered writing and engaged in the exploration and colonization of far-away lands. As Irad Malkin has shown, Greek “captains” would set sail towards the “far west” with

<sup>3</sup> LATA CZ 2004 provides a brilliant, if fiercely criticized by detractors, overview accessible to non-specialists.

Homer and Odysseus in mind, something that explains two important facts: first, the earliest evidence of a familiarity with the poems is found in the western colonies – one thinks of the “cup of Nestor” from Pithekoussa, contemporary Ischia; second, Odysseus’ fantastic adventures were soon mapped onto western geography, so that by the 5<sup>th</sup> century, for example, it became customary to identify Sicily as the land of Cyclopes.<sup>4</sup>

While the “historicity” of the *Iliad* is by and large retrospective, that of the *Odyssey* is in many ways forward-looking. From this point of view, a major discovery is what seems to be a pan-Hellenic hero-cult for Odysseus hosted in a sea-cave along Ithaca’s western coast. According to a fascinating and persuasive reconstruction, sailors identified it as the cave of the nymphs where Odysseus hides his treasures as he sets foot on his island after twenty years as well as the place from where he set sail for his last trip. The “captains” identified with Odysseus, seen as a proto-colonial figure, and would stop there to propitiate him. Yet the identification of Odysseus’ travels with western lands has no firm basis in the *Odyssey* itself, quite the contrary. Odysseus’ travels are firmly rooted in real geography until he tries, unsuccessfully, to round cape Malea, on the south-eastern tip of Peloponnese. In both reality and literature, this wind-swept spot worked as a sort of magic threshold: like Alice’s door, it ends up catapulting sailors onto far-away and fantastic lands. From this point onwards, Odysseus’ adventures are organized according to a symbolic and symmetric rationale, whereby episodes of seduction alternate with episodes of anthropophagic aggression, in a sort of nightmarish repetition that constantly resumes because Odysseus or his companions break a taboo and are, so to say, sent back to square one, like helpless pawns in someone else’s game of goose.<sup>5</sup> Seduction and anthropophagy represent the gravest violation of sacred hospitality, which prescribes to feed (not to eat!) the guest and allow (not to seduce and detain forever!) them to leave when they wish. It is important to note that these

<sup>4</sup> MALKIN 1998.

<sup>5</sup> Cf. e.g. MOST 1989.

symbolic adventures are not guaranteed by the truth-speaking Muse: rather, they are known as the “apologues”, i.e. the stories Odysseus himself tells the Phaeacians in a successful attempt at emulating their Muse-inspired bard. Narratology – another relative newcomer in Homeric studies that has gained traction thanks to the seminal work of Irene de Jong – has shown that Odysseus’ stories are different, in a number of subtle details, from Homer’s normal and “objective” narratives. Thus, the *Odyssey* paves the way to a *subjective* and fantastic mode.<sup>6</sup>

The above remarks are of course extremely selective and partial. Yet two tendencies, which are arguably very important for contemporary Homeric studies, have emerged: a degree of “historicity”, either retrospective or forward-looking, and an antinomy between objective and subjective modes. It is now the time for me to leave the floor to three specialists who have much to say about these matters. Andrea Debiasi, who works at the crossroads between history and literature, will do the honours with his fascinating and compelling contribution devoted to the name of Homer and its *historical* background.

## 2. HOMER'S NAME (*Andrea Debiasi*)

### 2.1. *Preliminary remarks*

It has been now ten years since I had the opportunity to expose my reflections on the name of Homer, the *Contest of Homer and Hesiod*, and its historical framework at the 4<sup>th</sup> Trends in Classics International Conference *Homer in the 21<sup>st</sup> Century: Orality*,

<sup>6</sup>DEJONG 2002.

*Neonalysis, Interpretation*, held in Thessaloniki on May 28-30 2010.<sup>7</sup> These topics have accompanied me for a long time<sup>8</sup> and still fascinate me. Far from being “crystallized” they prove to be “fluid” (just like the early Greek epic poetry)<sup>9</sup> and able to stimulate new discussions, reappraisals and debates where archaic Greek literature, philology, history and historiography interact productively. In 2018 Gregory Nagy, one of the leading specialists in Homeric poetry (and more), who had already acknowledged my argumentation,<sup>10</sup> published a short but effective reassessment of my theses.<sup>11</sup> Also in 2018 took place the multi-voiced discussion on the Lelantine War, to which I was glad to contribute.<sup>12</sup> Moreover, in the same year, the excellent commented edition of the *Certamen Homeri et Hesiodi* by Paola Bassino was published.<sup>13</sup>

All this proves how fresh, lively and topical the interest around the above network of themes is. With this in mind, and considering the new literature on these

<sup>7</sup> DEBIASI 2012 (*Homer ἀγωνιστής in Chalcis*), in the Proceedings, whose title appears modified (*Homeric Contexts: Neonalysis and the Interpretation of Oral Poetry*). Further lectures on these themes were given at the Bryn Mawr College in 2012 (*Homer vs. Hesiod: The Contest Tradition in its Historical Framework*, 30 March 2012) and at the University of Milan in 2016 (*Omero ed Esiodo: la gara poetica e il background storico*, 18 April 2016). On both occasions I benefited from valuable thoughts, suggestions, and feedback from colleagues and participants, which now allows me to fine-tune this subject further.

<sup>8</sup> The very first approach dates back to a 2001 essay in Italian (DEBIASI 2001), published in a journal devoted to the Western Greeks (especially from an historical and archaeological perspective). In that contribution, as in DEBIASI 2012, my arguments were supplemented by further speculations on Theagenes of Rhegium, a 6<sup>th</sup> century author who in my opinion was one of the possible sources of inspiration for Alcidas' *Mouseion* and ultimately for the Homer-Hesiod contest tradition. This proposal is now dismissed by BIONDI 2015: 107-108, because of the lack of clear evidence; see, however, SPRAWSKI 2008: 117; ELMER 2013: 219 and 279, n. 50.

<sup>9</sup> For the metaphorical use of the terms “crystallization” and “fluidity” in relation to the early Greek epic poetry (especially Homer and Hesiod), cf. NAGY 1990a: 42, 47, 51-52, 61, 78-79; NAGY 1996b: 109.

<sup>10</sup> NAGY 2015a: 60-61; NAGY 2015b: §§ 2-4; cf. NAGY 2010: 254-264, esp. 255-256.

<sup>11</sup> NAGY 2018.

<sup>12</sup> BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018.

<sup>13</sup> BASSINO 2018. On the biographical traditions on Homer (including the *Certamen*) the recent book by GROSSARDT 2016 is also worthy of mention.



topics, I am truly pleased to offer a revised and updated version of my viewpoint on them. I am convinced that the time is ripe and the newborn journal «AOQU. *Achilles Orlando Quixote Ulysses*», focused on epic poetry, fits very well with such a treatment starting from the name of Homer.

## 2.2. On the name of Homer

Just as with every other aspect concerning Homer and his work, the name of the poet has been the subject of much interest and study both in antiquity and in modern times. While the ancients were interested in demonstrating the intrinsic truth (ἔτυμον) expressed by a name, which was considered indicative of a specific condition of the poet's life<sup>14</sup> the effort current among scholars today is to find in the term Ὅμηρος / Ὀμηρος an objective and extrinsic connection with the rhapsodic practices of the Greek world during the archaic age.<sup>15</sup>

From this perspective, a re-examination of the name 'Homer' and its connotations may suggest novel points of view and implications that can illuminate historical and traditional aspects that remain obscure.

The explanations proposed in ancient times about the name 'Homer' are many and diverse.<sup>16</sup> Rejecting the more speculative and ungrounded,<sup>17</sup> it is possible to extract

<sup>14</sup> In antiquity the proper name had a strong semantic value and it was connected to the person itself: SALVADORE 1987. For the care in the use of the language and of the ultimate meaning of the words by poets, scholars and biographers see ARRIGHETTI 1987.

<sup>15</sup> See, e.g., NAGY 1999: 296-300; WEST 2011: 408-436. GRAZIOSI 2002: 52-54 is sceptical.

<sup>16</sup> DE MARTINO 1984: 181-182; cf. ALLEN 1924 comparative table opposite to p. 32; GRAZIOSI 2002: 79-82.

<sup>17</sup> Cf., e.g., Heliod. *Acthiop.* III 14: Homer should be related to μηρός = 'thigh', since «on both his thighs from birth there grew a great deal of hair».

two main interpretations. According to these interpretations, Ὀμηρος was an epithet given to the poet suggesting either his being taken hostage or the loss of his sight during his travels.

Anecdotal aspects aside, such explanations do not bear up under scrutiny. ‘Hostage’ with its ominous undertone is an absolutely improbable name:<sup>18</sup> it would also imply an undocumented linguistic development according to which Ὀμηρος should relate to the neutral plural ὄμηρα.<sup>19</sup> Equally suspect is the passage ὄμηρος ‘blind’ > Ὀμηρος, as there exists no proof of ὄμηρος conveying such a meaning.<sup>20</sup> Rather, it is far more likely that the actual role of blind people in rhapsodic contexts<sup>21</sup> and the association of blindness with inspiration and wisdom<sup>22</sup> produced the opposite linguistic passage Ὀμηρος > ὄμηρος ‘blind’.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> See WEST 1999: 367 and 375, where the theory of Seleuc. fr. 76 Müller (= Harpocr. s.v. Ὀμηρίδαι), according to which the name of the Homerids directly derives from ὄμηρα ‘hostages’, is also refuted. Among modern scholars some have embraced the ancient etymon: see, e.g., SCHWARTZ 1940; cf. also the conservative approach of HILLER 1887.

<sup>19</sup> As regards to the lexeme ὄμηρο- ‘pledge’, ‘surety’, ‘hostage’, ὄμηρα (collective) is surely the “basic form”, whereas ὄμηροι and ὄμηρος (three occurrences in Euripides) are the result of successive evolutions. For details see DURANTE 1976: 185-204, esp. 190-191.

<sup>20</sup> The only case where ὄμηρος ‘blind’ occurs without any reference to Homer is in Lycophr. 422, where the (par)etymologic connection is anyway implicit, in tune to the erudite and obscure use of the poet of the *Alexandra*.

<sup>21</sup> See BOWRA 1952: 420-422.

<sup>22</sup> Cf. the survey of GRAZIOSI 2002: 125-163.

<sup>23</sup> The seer Tiresias (*Od.* X 492-493; XII 267) and the bards Demodokos (*Od.* VIII 64) and Thamyris (*Il.* II 599) are represented as blinds in the Homeric poems. Similarly according to the tradition Stesichorus is blind, although temporarily. It is possible that the Homeric segments contributed to the diffusion of the equivalence Ὀμηρος = ‘Blind’: DEROY 1972: 431. The link poetry/blindness, such that the blind is the poet par excellence, and its application to Homer are likely the base of the proud statement of the author of the *Hymn to Apollo*, who declares himself «the blind man» (l. 172) «who dwells in rocky Chios», where τυφλὸς ἀνήρ = Homer/Homerid: see BIRT 1932; cf. also DE MARTINO 1982: 94-99; GRAZIOSI 2002: 138-150.

Having highlighted the unlikeness of the old etymologies, most scholars have suggested that in ὄμηρος / Ὀμηρος we recognize the clear derivation of the roots ὄμ- (cf. ὄμοῦ)<sup>24</sup> + ἄρ- (cf. ἀραρίσκω),<sup>25</sup> a combination present in many words both in Greek and in Sanskrit (Vedic). Semantically, these roots share the meanings of 'meeting' (in a peaceful sense but sometimes also hostile: 'fight') and of '(re)union'.<sup>26</sup> Marcello Durante has explained how such meanings are consistent with the figure and the role of Homer.<sup>27</sup> Durante takes into account the place-name of the venue of the meetings of the Achaean Federation Ὀμάριον / Ἰμάριον and the corresponding epiclesis Ὀμάριος / Ἰμάριος given to the gods protecting the area (Zeus with the *paredroi* Athena and Aphrodite).<sup>28</sup> Noticing the formal and substantial affinity between the epithets Ὀμάριος and Ὀμαγύριος ('god of the ὀμήγουρις / πανήγουρις' or 'god of the assembly'),<sup>29</sup> he justifiably draws attention to the ancient term \*ὄμαῖρος or \*ὄμαῖρις for

<sup>24</sup> Or ἄμ- (cf. ἄμα), with vocalic alternation. It is properly a prefix.

<sup>25</sup> Such analysis, particularly developed by WELCKER 1865: 120 and CURTIUS 1855 is the most linear and consistent, and it has been periodically revisited and polished: see BIRT 1932; DURANTE 1976: 194-203. The variant ὄμ- + ἔρ- (cf. ἔρχομαι) by SZEMERÉNYI 1954: esp. 263-266 is satisfying for the meaning but less for the form. The theory of DEROY 1972: 438-439, who considers ὄμηρος composed by ὄ- (phonetic variant of ἄ- copulative) + μηρός based on a doubtful parallelism with the Mycenaean *u-me-ta* (Pylos Tablet Ea 259) effectively is not different nor more persuasive than that by Heliodorus (see above, n. 17).

<sup>26</sup> See the Greek series ὀμηρέω, ὀμήρης, ὀμηρα (from which ὀμηροί: see above, n. 19), ὀμαρτέω, and the corresponding Vedic terms in DURANTE 1976: 195, especially *samará-* 'meeting', 'reunion', 'contest' and *samaryá-* 'poetic contest'.

<sup>27</sup> DURANTE 1976: 185-204. Cf. THESLEFF 1985 and, in a very recent book on the genesis of the Homeric poems, LUCARINI 2019: 395.

<sup>28</sup> Strabo VIII 7: 3 C 385 and VIII 7: 5 C 387; Polyb. V 93: 10. Another Ὀμάριον, explicitly modelled on that of the metropolis, was founded by the Achaean colonies Crotona, Sybaris and Caulonia in the 5<sup>th</sup> century BC: Polyb. II 39: 6. For a detailed discussion of these and other sources, both literary and epigraphic, see AYMARD 1935; AYMARD 1938: 277-302, who connects Ὀμάριον, Ὀμάριος to ὀμηρέω (ὄμ- + ἄρ-).

<sup>29</sup> The sacred area was dedicated to Zeus Ὀμαγύριος. This was destroyed and rebuilt after the earthquake of 373 BC, and the Achaeans still used it to meet in Roman Age: see Paus. VII 24: 2 who explains the *epiclesis* by remembering that Agamemnon summoned here the Achaean chiefs before sailing to attack Troy.

‘reunion, *panegyris*’ and defines the name ‘Homer’ as ‘the one attending the *panegyris*’, i.e. ‘the agonistic poet’.<sup>30</sup>

A similar meaning seems also to be denoted by the name of the mythical poet Θάμυρις, from which we may derive the ancient Aeolic terms θάμυρις meaning ‘reunion’ and θαμυρίζειν meaning ‘to re-unite’.<sup>31</sup>

Such an interpretation, which takes into account common and well documented practices in the Archaic Age, ultimately recognizes ‘Homer’ as a “telling name” and as connected to the technical and professional sphere of epic poetry –<sup>32</sup> a tradition whose essence cannot be separated from the rhapsodic contests and the celebrations inherent in it.<sup>33</sup>

### 2.3. *A revealing inscription (IG XII 9, 56: 135): Homer in Euboea*

In view of such an interpretation, considered by scholars to be the most convincing,<sup>34</sup> the epigraphic evidence of a lead tablet mostly neglected by Homeric studies acquires

<sup>30</sup> This is basically the same conclusion drawn, independently, by POCOCCO 1967: esp. 103.

<sup>31</sup> Hesych. s.v. θάμυρις· πανήγυρις, σύνοδος, ἢ πυκνότης τινῶν, s.v. θαμυρίζει· ἀθροίζει, συνάγει.

<sup>32</sup> In *Od.* XXII 330-331 the bard of Ithaca is Phemios, ‘the Speaker’, son of Terpios, ‘the Rejoicer’ relative to which the historical names of the citharede Terpander and of the rhapsode Terpsicles have a similar function. Similarly, Stesichorus means ‘he who sets up the chrous’: see CÀSSOLA 1975: xxxiv; DAVIES - FINGLASS 2014: 15 and 30-31. The interpretation of the name of Hesiod as ‘he who emits the voice’ is very likely and attractive: NAGY 1999: 296-297; NAGY 2009: 287-288; for some ancient interpretations of the name Ἡσίοδος cf. VECCHIATO [forthcoming].

<sup>33</sup> For the rhapsodic contests as pivot of the birth and development of the Homeric epic, see: PAGLIARO 1953: 3-62, esp. 52-62; BROCCIA 1967; CÀSSOLA 1975: xiv-xvi.

<sup>34</sup> CÀSSOLA 1975: xxxiii; WEST 1999: 376. See also the theory of NAGY 1999: 296-300; NAGY 2009: 288; NAGY 2010: 255-256, who interprets ὄμηρος as ‘he who fits [the song] together’. I do believe that the two explanations, moving from the same roots ὄμ- + ἄρ-, do not necessarily contradict each other. This assertion of mine is now accepted by NAGY 2015a: 60-61, n. 8; NAGY 2015b: § 4, n. 10.

exceptional relevance. This tablet, datable to the 5<sup>th</sup> century BC, comes from Styra in Euboea (*IG XII 9, 56: 135*) and contains the complete person's name *Ἡομεριος* (= *Ἡομήριος*).<sup>35</sup>

If it is true, as noted by Durante, that such a name is homonymous with *Ζεὺς Ἡομάριος*, and therefore has a theophoric meaning,<sup>36</sup> it is also true that such a name cannot be separated from its association with *Ἡομαρος* / Ion. *Ἡομηρος*<sup>37</sup> because, as noted above, the two terms are mutually connected. *Ἡομάριος* / *Ἡομήριος* is nothing more than the adjectival derivation of *Ἡομαρος* / *Ἡομηρος*.<sup>38</sup>

From this perspective, the inscription from Styra represents the oldest documented case of "Homeric" anthroponymy. Furthermore, it is close to the time when the name 'Homer' begins to be widely associated with the *Iliad* and the *Odyssey*,<sup>39</sup> and it dates before other sporadic epigraphic mentions of individuals called Homer.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> This inscription belongs to a sizeable and consistent group of tablets, found in Styra close to a square structure, likely an altar, that name only anthroponyms: for a very similar case, see CORDANO 1992. A new edition of the lead tablets from Styra with paleographic, linguistic, and onomastic commentaries is a desideratum and is indeed under preparation (DELL'ORO [forthcoming]): cf. DELL'ORO 2018.

<sup>36</sup> DURANTE 1976: 189.

<sup>37</sup> See *Syll.*<sup>3</sup> 498: 2, where an Aetolian *hieromnemon* in Delphi (3<sup>rd</sup> century BC) is called *Ἡομαρος*, a name that according to DURANTE 1976: 189 «può ben essere una *Rückbildung* del nome precedente [*Ἡομάριος* / *Ἡομήριος*], qual è ad esempio Πανάτωλος rispetto a Παναιτώλιος».

<sup>38</sup> See WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1884: 378: no anthroponym *Ἡομηρος* can be independent of the name of the poet.

<sup>39</sup> The *Iliad* and the *Odyssey* are explicitly credited to Homer starting from the 6<sup>th</sup> century BC. The only antecedent reference to the poet is, in the 7<sup>th</sup> century BC, in Callin. fr. 6 West (= Paus. IX 9: 5), where Homer is mentioned as the author of the *Thebais*: see BURKERT 1987; WEST 1999: 376-382.

<sup>40</sup> Such evidences, of Hellenistic and Imperial Age, are gathered in ALLEN 1907: 142 (no mention of *IG XII 9, 56: 135*); see also WEST 1999: 366. For evidence before the Christian Era, see below, n. 49. According to DELL'ORO 2018, I propose to derive the name *Ἡομήριος* in *IG XII 9, 56: 135* «directly from the proper name *Hómēros*», whereas she prefers to derive it «from an appellative noun, such as *\*bómēros/bómāros* 'he who fits (the song) together' (NAGY 1999: 296-300; NAGY 2009: 288) or *\*bómēris* 'panēguris, assembly' (DURANTE 1976: 189), as *Hómēros* is not attested as a proper name before the 4<sup>th</sup> century BCE (apart from the immortal Greek poet, of course)». However, from what has been argued (above, 2.2), it is quite clear

This epigraph is remarkable both for its chronology and for its peculiar geographic origin, which has a special relation to the name marked on it. As just explained, the deepest meaning of the name Homer (Ὅμηρος / Ion. Ὅμηριος or Ὅμαρος / Ion. Ὅμηρος) is ‘agonistic poet’. It is rather telling that the tradition recognizes an “agonistic” Homer in Euboea, the locale of a famous poetic contest between Homer and Hesiod.<sup>41</sup>

Thus etymological investigation, epigraphic evidence, and traditional data coincide and represent an extremely consistent triad whereby Euboea plays a very significant role. Scholars have traditionally identified a remarkable Euboean influence working linguistically and culturally on the Greek epic, and in particular on the Homeric epic tradition.<sup>42</sup> It is an influence manifest both “within”<sup>43</sup> and “outside” the

---

that my proposal is much more subtle and multifaceted, and in fact fits with Dell’Oro’s hypothesis. Moreover, her subsequent inferences basically reflect my explanation: «Nevertheless, the proper name *Homérios* could have been easily connected by ancient people to the name *Hómēros*, whose figure and name emerged during the Archaic age. From this perspective, *Homérios* can be called a forerunner in the diffusion of the proper name *Hómēros* attested only from the 4<sup>th</sup> century BCE onwards».

<sup>41</sup> In this respect, the tradition is unambiguous and well rooted. A collection of some of the sources referring to the Euboean contest between Homer and Hesiod is in ALLEN 1912: 218-223. An isolated citation about an Homer-Hesiod contest in Delos is in Philoch. fr. 212 Müller (= sch. Pind. *Nem.* II 1) = Hes. fr. 357 Merkelbach-West = fr. 297 Most. The “Hesiodic” fragment, definitely spurious, offers an alternative version to the Homeric contest par excellence, the one in Euboea as explicitly assumed in the expression (v. 1) τότε πρώτον. Such an invention is closely related to the hymn, Delian and Pythian at the same time, *To Apollo* (III), edited in its final draft by the Homeric Cynaethus of Chios in the 6<sup>th</sup> century BC (see again sch. Pind. *Nem.* II 1), likely for the Delian-Pythian games proclaimed in 523 or 522 by Polycrates, the ruler of Samos: see BURKERT 1979; JANKO 1982: 112-114, 258-261; DE MARTINO 1982: 28, n. 29, 52-55; ALONI 1989. For a recent and detailed discussion on Hes. fr. 357 Merkelbach-West = fr. 297 Most, see BASSINO 2018: 7-10.

<sup>42</sup> Among the most significant contributions are: WATHELET 1981; WEST 2011: 35-73, esp. 166-172 (fundamental); POWELL 1991: esp. 231-233; RUIJGH 1995: 47-48. A well balanced survey has been recently proposed by CASSIO 1998, according to which the Euboean contribution should be mostly ascribed to the 9<sup>th</sup> and 8<sup>th</sup> centuries BC, a crucial time in the final codification of the poems.

<sup>43</sup> Cf., e.g., the speech of Alcinoos to Odysseus in *Od.* VII 317-324, where Euboea is explicitly named, a very rare case of citation of an Aegean island in the *Odyssey*, and the only case of such a citation in a maritime

*Iliad* and the *Odyssey*.<sup>44</sup>

The inscription at Styra, one of the sites of the Abantes quoted in *Il.* II 539,<sup>45</sup> provokes the question of whether or not what has been called the “making” of Homer<sup>46</sup> or the “invention” of Homer<sup>47</sup> should be traced back mainly to Euboea.<sup>48</sup>

Further elements supporting this hypothesis may also be obtained from other, more recent epigraphs bearing the name Homer. In fact, the name appears in Larisa (in three distinct epigraphs) and in Tanagra with the significant form Ὅμηρος (emphasis on the Ionic vocalism, instead of the expected Ὅμαρος).<sup>49</sup> These localities are in Thessaly and in Boeotia respectively, regions which were, in the protogeometric and in

context: WEST 1988: 172; cf. DOUGHERTY 2001: 143-157. Examples of Euboean “segments” (for content and / or language) in the *Iliad* can be *Il.* I 396-406: CERRI 2012; *Il.* XI 638-640: WEST 2011.

<sup>44</sup> The western locations of the Odyssean episodes are significant: CIACERI 1901: esp. 227-228; WILAMOWITZ - MOELLENDORFF 1916: 497-505, esp. 503-505. For further developments, see PHILLIPS 1953: 61; and the recent monographs of MALKIN 1998; LANE FOX 2008 (cf. NAGY 2011); BRACCESI 2010.

<sup>45</sup> About the Abantes and the Abantic traditions, mythical representation of the most ancient Euboean social structures, cf. MELE 1975; FOURGOUS 1987; WALKER 2004: 43-46.

<sup>46</sup> BURKERT 1987.

<sup>47</sup> WEST 1999.

<sup>48</sup> This should not be confused with the “making” / “invention” of the Homeric poems, since at most it affects the last phase of their development. Both BURKERT 1987 and WEST 1999, as most of those believing that Ὅμηρος and Ὅμηρίδαι are professional names (whereas Ὅμηρος presupposes Ὅμηρίδαι, and not the opposite), rule out that a poet named Homer had ever existed. Nevertheless, as noted by CASSOLA 1975: xxxiii-xxxiv, «se anche il nome di persona Omero non esisteva prima dell'appellativo Omeridi (il che è discusso), esso è certamente esistito dopo, cioè da quando Omeridi fu interpretato come un vero patronimico [...] A questo punto nulla vietava che un Omeride si chiamasse Omero»; similarly GRAZIOSI 2002: 53; cf. Tzetz. *Vita Hesiodi* p. 49 ll. 22-23 Wilamowitz = p. 223 ll. 38-39 Allen. Accordingly, the tradition of the Euboean contest would take an historical soundness, if the competition is assumed to be between *an* Homer (= Homeric) and Hesiod: see below, 2.4.

<sup>49</sup> Larisa: *SGDI* 2138 (2<sup>nd</sup> century BC); *Syll.*<sup>3</sup> 1059 I 3, II 29 (1<sup>st</sup> century BC); Tanagra: *IG* VII 1558. Besides such Ὅμηροι, the Ὅμήριος in *IG* XII 9, 56: 135, and the Ὅμαρος in *Syll.*<sup>3</sup> 498: 2 (see above, n. 37), only another Ὅμαρος from Crete (3<sup>rd</sup> century BC) is documented in the pre-Christian Era: *ICI* 108, 1: 3.

the geometric ages, representative of a material<sup>50</sup> and cultural<sup>51</sup> *continuum* with the archaic Euboea (the traditional 'Abantis') as well as with the Cyclades. This cultural *continuum* may also be seen, during the archaic age, in the development of the Greek epic.<sup>52</sup>

In view of this, the rather obscure Thessalian location of the place-name Ὀμάριον can be relevant.<sup>53</sup> Similarly, the unfolding in Thessaly and in Pieria of the poetic activity of Thamyris,<sup>54</sup> a poet whose linguistic development parallels that of Homer's, is remarkable.<sup>55</sup>

The established tradition which places the birth of Homer in Chios is consistent with this perspective.<sup>56</sup> According to ancient sources, the island was a culturally mixed colony<sup>57</sup> in which the «Abantes coming from Euboea» played a

<sup>50</sup> DESBOROUGH 1972: 185-220; COLDSTREAM 1968: 337, 345-346, 354-355; 1977: 191-220. This *koine*, to which Phocis, Opuntian Locris, Macedonia (especially Pieria), and Chalcidice do not appear unrelated, can be recognized not only from the pottery, but also from the jewelry, from the funeral practices, and from the architecture: see LEMOS 1998 and LEMOS 2002: esp. 202-217.

<sup>51</sup> MELE 1979: 22-39. For a possible ancient Euboean domination on Thessaly and Boeotia (particularly in the district of Tanagra), see GEYER 1924: 375 and 377; MELE 1975: 16-17; WALKER 2004: 46-57.

<sup>52</sup> See CASSIO 1998, who points out the important Euboean contribution to the archaic Greek epic within a larger cultural pressure of central Greece, consistent with the material *koine*.

<sup>53</sup> Only evidence Theop. *FGrHist* 115 F 137 = Steph. Byz. s.v. Ὀμάριον. The cultural link Zeus / Athena recalls the almost identical one documented within the Achaean Ὀμάριον: cf. AYMAR 1935: 468, n. 1.

<sup>54</sup> This area is the same of the Hesiodic Muses, at the same time Heliconian (*Tb.* 1-2; 7; *Op.* 658), Olympian (*Tb.* 25; 36-37; 51-52; 75; 114), and Pierian (*Tb.* 53; *Op.* 1): VOX 1980. About Thamyris see FORD 1992: 93-101; WILSON 2009.

<sup>55</sup> DURANTE 1976. See above, 2.2.

<sup>56</sup> Among the numerous traditions that want Homer to be born in either of the Greek towns in Asia Minor, only those relative to Smyrna and Chios appear to be really old. However Chios, home of the most important Homeric guild, progressively obscured Smyrna: see LASSERRE 1976: esp. 130; cf. also CASSOLA 1975: xxxv-xxxvi.

<sup>57</sup> Cf. Strabo XIV 1: 3 C 633; cf. ALLEN 1924: 104-106, who, noting that also the language in Chios was in fact mixed (Ionic and Aeolic), thinks Homer spoke a Chian language rather than a *Kunstsprache*.



prominent role.<sup>58</sup> There are numerous *in situ* signs of joint Thessalian-Boeotian contributions.<sup>59</sup> That groups of Pelasgians, which in the *Iliad* are introduced as the «residents of the fertile Larisa»,<sup>60</sup> came from Thessaly to found Chios<sup>61</sup> is remarkable in view of the origins of the rare epigraphs with the name Ὀμηρος. Similarly, the mythical and cultural relations between Chios, Euboea, and Tanagra are significant.<sup>62</sup>

Based on this data, one might reasonably deduce that the name Ὀμηρος has “Abantic” origins that are immersed in a complex historic-cultural context<sup>63</sup> – a context which, embracing geographic areas contiguous to Euboea (specifically Thessaly and Boeotia),<sup>64</sup> affected the historical development and identity of Euboea itself. Of particular significance to us here is the fact that Euboea is the indisputable site of the epochal poetic contest between Hesiod, the Boeotian, and Homer, the ‘agonistic poet’.

<sup>58</sup> Paus. VII 4: 9. Pausanias, who for this information explicitly depends on Ion of Chios (*FGrHist* 392 F 1 = Paus. VII 4: 8-9), recalls also the domination on the island of Amphiclos, from Histiaea in Euboea, and of his descendants. For the historical values of such traditions, see SAKELLARIOU 1958: 186-189, 283-288; for recent archaeological evidence, see HOOD 1986 who, after pointing out the strong correspondence between the artefacts found in Emporio (Chios) and the Euboean ones (especially in Lefkandi), states: «The Abantes ... have a good claim to have been the founders and inhabitants of the Late Helladic IIIC settlement at Emporio». In general Herod. I 146 considers the Euboean Abantes an important component within the composite group of populations that in antiquity settled in Ionic Asia.

<sup>59</sup> SAKELLARIOU 1958: 186-209 and 283-290.

<sup>60</sup> *Il.* II 840-841; cf. Strabo IX 5: 13 C 435.

<sup>61</sup> Strabo XIII 3: 3 C 621.

<sup>62</sup> SAKELLARIOU 1958: 189-192, especially in relation to Orion.

<sup>63</sup> Cf. BREGLIA PULCI DORIA 1984: 73, who traces back to the “Abantic” phase the epiclesis Ὀμαρία (identical to that of the Zeus of the Achaean Federation) and Λημνία, which in the Euboean inscription *IG* XII 9, 1172 refer (by supplement) to Demeter.

<sup>64</sup> The initial aspiration (*spiritus asper*) seems to originate in continental Greece, a non-pislotic area: BONFANTE 1968; DURANTE 1976: 190, n. 9.

2.4. *The Contest of Homer and Hesiod and the Lelantine War: Eretria vs. Chalcis – Homer vs. Hesiod*

The tradition of the poetic contest between Homer and Hesiod finds its strongest expression in the so-called *Certamen Homeri et Hesiodi*,<sup>65</sup> a work which in its current form is traced to a compiler about the time of Hadrian.<sup>66</sup> As was first surmised by Friedrich Nietzsche and later confirmed by the publication of a papyrus fragment (*PMich* 2754), the compiler of the *Certamen* drew mainly from an encyclopedic work entitled *Mouseion* (Μουσεῖον), written by Alcidas, a sophist and rhetorician who was a pupil of Gorgias. A section of this work was entitled *On Homer* (Περὶ Ὁμήρου).<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Just as in the latest edition of the *Certamen* (BASSINO 2018: 83-113), the numbering of WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1929: 34-45 (and WEST 2003: 318-353) is used here in quoting the paragraphs of the text; the numbering of ALLEN 1912: 225-238, is used for quoting the lines. Further recent studies on the *Certamen* may be found in GRAZIOSI 2002: 168-180; BEECROFT 2010: 61-105; KIVILO 2000 and KIVILO 2010: 7-61; KONING 2010: 239-268; GROSSARDT 2016: 27-126; cf. LULLI 2016b: 209-212; BASSINO 2017.

<sup>66</sup> In *Certamen* 3: 32-33 the recent death of the Emperor Hadrian is implied. An attempt to give a name to the anonymous compiler has been made by GALLAVOTTI 1929: 57-59, who prudentially credits the work to Castricius of Nicaea.

<sup>67</sup> NIETZSCHE 1870/1873 bases his brilliant hypothesis on *Certamen* 14: 240, where ὅς φησιν Ἀλκιδάμας ἐν Μουσεῖῳ, ‘as Alcidas says in his *Mouseion*’, is explicitly stated, and on Stob. IV 52: 22, where the two verses in *Certamen* 7: 78-79 appear with the annotation ἐκ τοῦ Ἀλκιδάμαντος Μουσείου, ‘from Alcidas’ *Mouseion*. These verses are also legible in the 3<sup>rd</sup> century BC papyrus *PPetr* I 25 (*editio princeps*: MAHAFFY 1891, 70; now catalogued as *PLitLond* 191), almost exactly coinciding with *Certamen* 6: 68 – 8: 101. The theory of Nietzsche was later confirmed by the publication of another papyrus of the 2<sup>nd</sup> or early 3<sup>rd</sup> century AD, *PMich* 2754 (*editio princeps*: WINTER 1925): it contains the conclusion of the *Contest* (ll. 1-14 ~ *Certamen* 18: 327-338), followed by some final remarks (ll. 15-23) and by the *subscriptio* Ἀλκι]δάμαντος περὶ Ὁμήρου, ‘Alcidas, *On Homer*’ (ll. 24-25). For the dependence of the *Certamen* on the work of Alcidas, a point rarely disputed nowadays (cf. HELDMANN 1982: 14), see the detailed treatise in AVEZZÙ 1982: esp. 84-90, and O’SULLIVAN 1992: 63-105. For a thorough recent survey on the textual tradition of the *Certamen*, see BASSINO 2018: 47-82.

It has been also shown that Alcidas, far from having invented the contest between the two poets, must have used significantly older material,<sup>68</sup> previously codified and circulated,<sup>69</sup> and rather organized known elements of the contest using his own stylistic and philosophic theories.<sup>70</sup>

The theme of the contest stems from the poetry of Hesiod who, in a famous passage of his *Works and Days* (vv. 650-659),<sup>71</sup> recalls his only sea crossing. Having boarded in Aulis, the site where the Achaeans gathered to move to Troy, he sailed to Euboea. While at Chalcis he successfully competed in the funeral games instituted by the sons of Amphidamas<sup>72</sup> and won a handled tripod which was later consecrated to the Heliconian Muses.

Subsequent authors utilised this autobiographical segment, whose authenticity is well established,<sup>73</sup> to legitimize Homer's role as Hesiod's rival in the contest at Chalcis.

<sup>68</sup> See among others VOGT 1959: 219-221; HESS 1960; KIVILO 2000; KIVILO 2010: 20-24; NAGY 2009: 299. In some cases the *Certamen* seems rooted in the hearth of the Archaic Age, presenting traits consistent with the environment and the ideals of the Hesiodic poetry: remarkable are the similarities with the Hesiodic *Melampodia* (contest between the seers Chalcas and Mopsos: fr. 278 Merkelbach-West = fr. 214 Most). For some Vedic correspondences see DUNKEL 1979: it is noteworthy that the Vedic term to indicate the poetic contest, *samarṃyá-*, is composed by the same roots of the Greek Ὀμηρος (see above, n. 26).

<sup>69</sup> Cf. Theogn. 425 and 427 with the verses in *Certamen* 7: 78-79. The parody of the contest in Aristoph. *Pax* 1282-1283, which reproduces the two verses of the *Certamen* 9: 107-108 is also significant: see DI BENEDETTO 1969.

<sup>70</sup> RICHARDSON 1981. In general, it makes sense to speak of a *Ur-certamen* as opposed to the *Certamen* written in the time of Hadrian. Nevertheless, it is hard to discriminate the exact contribution of Alcidas (an attempt in HELDMANN 1982). In any case, crediting of the *Ur-certamen* to the author of the *Little Iliad* Lesches of Lesbos (8<sup>th</sup> century BC), as affirmed by ALLEN 1924: 20-27, and more recently by O'SULLIVAN 1992: 81 and 96, n. 188; KIVILO 2000: 5; KIVILO 2010: 23-24; KONING 2010: 259-262, is very unsure; cf. WEST 1967: 438-439; ERBSE 1996: 313-314; DEBIASI 2004: 130, n. 46; BASSINO 2013; BASSINO 2018: 13-20.

<sup>71</sup> For a detailed discussion of *Op.* 650-659 and its Euboean implications see DEBIASI 2008: 25-34.

<sup>72</sup> About funeral contests, typical of Archaic Greece see MALTEN 1925; ROLLER 1981.

<sup>73</sup> Plut. fr. 84 Sandbach (= sch. Hes. *Op.* 654-656) condemns such verses as interpolated, since 'they do not contain anything good'. Such opinion, as well as the subjective criterion of the χρηστόν, is rejected by most

Such correlation, although certainly borne of an over-interpretation of the poetic text,<sup>74</sup> nonetheless exhibits a higher degree of plausibility than is usually acknowledged. The coexistence of Homer and Hesiod, could be admissible from the viewpoint of epic diction which, in the Hesiodic poems, presents a rather limited amount of innovation in comparison with the Homeric poems.<sup>75</sup>

Furthermore, beginning in the High Archaic Age, Euboea was one of the most prosperous Greek regions. With its thriving maritime trade whose influence spread in all directions, even to the most remote places, it was particularly amenable to the importation of distinctive cultural elements from abroad.<sup>76</sup> Thus, it is quite likely that the illustrious poets of the time,<sup>77</sup> among whom we find Homer,<sup>78</sup> journeyed from

modern scholars. Likely, in expressing his judgement, Plutarch was not able to dissociate the Hesiodic verses from the tradition of the contest with Homer, thus extending, with a dangerous process, the accusation of falsity from the tradition, believed mendacious (cf. Plut. *Quaest. Conv.* V 2: 6 p. 674f), to the verses on which this was based: see ARRIGHETTI 1998: 441; HUNTER 2014: 186-187 (with further explanations); BASSINO 2018: 11-13. Thus, the passage of the *Works and Days* must have produced the tripod with the “Hesiodic” epigram at the Helicon *Mouseion* (where it was later seen by Paus. IX 31: 3), rather than the opposite: MAZON 1912: 352, n. 1.

<sup>74</sup> ARRIGHETTI 1987: 167-170; cf. LEFKOWITZ 1981 who emphasize that biographical stories about poets are often derived from their work; GRAZIOSI 2002 claim that they often testify to interesting ancient readings of the poems.

<sup>75</sup> See the statistical studies of EDWARDS 1971 and JANKO 1982: esp. 188-200 and 221-225, from which the sequence *Iliad-Odyssey-Theogony-Works and Days* is inferred for Homer and Hesiod (fundamentally traced back to the same linguistic and dialectal tradition), where the largest hypothesized gap, between the *Odyssey* and the *Theogony*, appears to be fifty years at most. The debate on the chronology of Homer and Hesiod stirred the ancient authors (Hes. T 3-16 Most; cf. GRAZIOSI 2002: 101-110), who aimed to demonstrate the antecedence of either poet (although many maintained their contemporaneity), nor it ceases to afflict the contemporary scholars: see the *status quaestionis* in the survey by ROSEN 1997, according to whom the statistical criteria actually appear to be more balanced and less subjective.

<sup>76</sup> DEBIASI 2008: 25-37 and *passim*. See also the contributions in BATS - D’AGOSTINO 1998.

<sup>77</sup> Cf. Plut. *Sept. Sap. Conv.* 10 p. 153f = Hes. T 38 Most.

<sup>78</sup> Without addressing the issue concerning the *Certamen*, both POWELL 1993 and RUIJGH 1995: 47-48, 91-92 admit the presence of Homer in Euboea, especially based on linguistic data and on considerations about the development and diffusion of the Greek alphabet.

different locations to convene in Euboea for the funeral games honouring a great person.<sup>79</sup>

The soundness of the tradition itself is evident even after adopting a less restrictive approach, as I am going to suggest: that the contest with Hesiod, rather than with *the* Homer, is meant to have been with *a* Homer, i.e. a Homerid, or an agonistic poet who was the recipient of a heroic epic legacy, and more specifically, an Iliadic one.

The corresponding Hesiodic segment is also amenable to such an interpretation. Here we find the poetically focused and effective juxtaposition of the long and perilous sea voyage of the Achaeans toward Troy (representing the Iliadic type of heroic poetry) and the short but rewarding crossing to Chalcis of Hesiod.<sup>80</sup> Both

<sup>79</sup> The closeness between the funeral rites described in the Homeric poems and the characteristics of the Euboean aristocratic burials is remarkable: cf. in particular the so-called *Heroon* of Lefkandi (10<sup>th</sup> century BC), about which, among others, see BLOME 1984, and ANTONACCIO 1995, as well as the *Heroon* of Eretria (8<sup>th</sup> century BC), about which see BÉRARD 1970. For a sound discussion: CRIELAARD 2002: 243-263.

<sup>80</sup> The juxtaposition *Op.* 651-653 («where once the Achaeans») / *Op.* 654-657 («there I myself»), with the implications on the poetics, has been remarked by NAGY 1990a: 36-82, esp. 77-78: «There is a built-in antithesis here with the long sea voyage undertaken by the Achaeans when they sailed to Troy... Moreover, the strong Homeric emphasis on navigation as a key to the Achaeans' survival [for example, *Il.* XVI 80-82] is in a sharp contrast with the strong Hesiodic emphasis on the poet's personal inexperience in navigation – especially in view of Hesiod's additional emphasis on Aulis as the starting point for not only his short sea voyage but also for the long one undertaken by the Achaeans. Perhaps, then, this passage reveals an intended differentiation of Hesiodic from Homeric poetry». See especially ROSEN 1990; cf. GRAZIOSI 2002: 169-170; DEBIASI 2008: 32-33.

Hesiod and the heroes celebrated by Homer sailed from the strategic station of Aulis,<sup>81</sup> opposite Euboea.<sup>82</sup>

From this perspective, a variant reading in sch. *Op.* 657 can acquire a certain value. Where in place of the traditional

ὔμῳ νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτώεντα  
'winning in song (I declare that I) carried off an handled tripod'

one reads

ὔμῳ νικήσαντ' ἐν Χαλκίδι θεῖον Ὅμηρον,  
'defeating god-like Homer in song at Chalcis',

we observe the proud and explicit assertion by Hesiod of a victory over Homer in the Chalcis contest. It is the expression of a rivalry between two different poetic types, rather than between two different bards.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> *Il.* II 303-304: ~ *Op.* 651-653. The epic tradition places in Aulis the sacrifice of Iphigenia (or Iphimede) by Agamemnon (as in the *Cypria*: cf. the summary of Procl. *Chrest.* pp. 82-83 ll. 135-143 Severyns). According to Paus. I 43: 1 in the Hesiodic *Catalogue of Women* (fr. 23b Merkelbach-West = fr. 20a Most) Artemis made Iphigenia immortal and transformed her in Hecate, a figure that in *Tb.* 435-438 assists those competing in contests; cf. DEBIASI 2015: 23-45. The link established by Paus. VII 24: 2 between Ὁμαγύριον = Ὁμάριον and the Iliadic (and therefore Homeric) events of the gathering (cf. *Il.* II 304; *Op.* 652) of the Achaean army against Troy is also revealing: see above, n. 29.

<sup>82</sup> Cf. WEST 1988: 168, according to whom the same role of Aulis within the Trojan saga should fundamentally be traced back to a Euboean matrix.

<sup>83</sup> Cf. the engaging notes of NAGY 1990a: 78: «There is no proof for the conventional explanation that this variant verse is a mere interpolation (with the supposedly interpolated verse matching a verse found in an epigram ascribed to Hesiod in *Contest of Homer and Hesiod* p. 233. 213-214 Allen). Also, to argue that this verse may be part of a genuine variant passage is not to say that the surviving version about the tripod is therefore not genuine. In archaic Greek poetry, reported variants may at any time reflect not some false textual

In the *Certamen*, even in the late version handed down to us, we recognize a broadly Euboean perspective. The tight competition between the two poets and the corresponding verdict in favour of Hesiod is the key episode and comes to occupy the central section of the narrative (§§ 5-13). Here, after briefly mentioning Aulis and Boeotia,<sup>84</sup> Euboea prevails as the dominant setting: Amphidamas, in whose memory his son Ganyktor institutes the games, is named βασιλεὺς Εὐβοίας,<sup>85</sup> ‘king of Euboea’.<sup>86</sup> Chalcis is the site of the contest<sup>87</sup> and Chalcidians, as well as Panedes, brother of the deceased king, who decides Hesiod’s triumph, are the dignitaries serving as judges.<sup>88</sup>

This Euboean perspective is not restricted to the “agonistic” episode alone but extends to the final section of the *Certamen* as well, where the peculiar events leading to the death of the two poets are described.<sup>89</sup> These events are not independent or isolated from the poetic contest but rather they represent its outcome and natural completion.

In particular, the death of Hesiod occurs after, and as a consequence of, his sensational success.<sup>90</sup> Having gone to Delphi to consult the oracle and to dedicate the

---

alteration but, rather, a genuine traditional alternative that has been gradually ousted in the course of the poem’s crystallization into a fixed text»; recently, see NAGY 2009: 304. Cf. BASSINO 2018: 5-7.

<sup>84</sup> *Certamen* 5: 54-55: the transmitted text, maintained by Allen (and defended by ERBSE 1996 and GRAZIOSI 2002: 171 with n. 162), is ἀγωνίσασθαι ὁμόσε ἐν Αὐλίδι τῆς Βοιωτίας, ‘to compete with each other at Aulis in Boeotia’, which implies a previous, unlikely contest of the two poets in Aulis. The reference to Aulis can hardly be separated from the Hesiodic ἐξ Αὐλίδος, ‘from Aulis’ in *Op.* 651, thus the simplest correction in my opinion is ὁμόσε ἐξ Αὐλίδος τῆς Βοιωτίας, ‘with each other coming from Aulis in Boeotia’ of GALLAVOTTI 1929: 40, n. 2, rather than ὁμόσε γγενομένων ἐν Αὐλίδι τῆς Βοιωτίας, ‘with each other after meeting up at Aulis in Boeotia’, proposed by Busse (and preferred by West and Bassino), or ὁμόσε ἐν Χαλκίδι τῆς Εὐβοίας, ‘with each other at Chalcis in Euboea’, proposed by Nietzsche.

<sup>85</sup> For such meaning of βασιλεὺς see below, n. 106.

<sup>86</sup> *Certamen* 6: 63-66.

<sup>87</sup> Ivi: 66-68.

<sup>88</sup> Ivi: 68-70; cf. *PPetr* I 25: 2-4, with the restoration by AVEZZÙ 1982: 38.

<sup>89</sup> VOGT 1959: 194-205.

<sup>90</sup> In the *Certamen* the death of Hesiod is firstly reported according to the version of Alcidamas (13: 215 – 14: 240), who is explicitly quoted (14: 240: see above, n. 67), and then according to the “kinder” version of

first fruits of his victory to the god,<sup>91</sup> the poet receives the misleading prophecy predicting his death close to the Nemean Zeus's grove.<sup>92</sup> Thus, the poet, although cautious to avoid Nemea in the Peloponnese, was caught by his fate in Oinoe in Locris, another location known as the Temple of the Nemean Zeus. There, while as a guest of Amphiphanes and Ganyktor,<sup>93</sup> he is accused of having had relations with their sister and is subsequently killed, his body thrown 'in the sea between Euboea and Locris'.<sup>94</sup>

Although Thucydides locates Ozolian Locris as the site of Hesiod's death,<sup>95</sup> the *Certamen*, as well as the *Life of Hesiod* attributed to Tzetzes,<sup>96</sup> locates Hesiod's demise in Opuntian Locris,<sup>97</sup> a region not only facing Euboea, but also deeply connected to it by material and cultural ties reaching back into the Archaic Age.<sup>98</sup> The reference to τὸ μεταξύ τῆς Εὐβοίας καὶ τῆς Λοκρίδος πέλαγος, 'the sea between Euboea and Locris', does not leave room for misinterpretation. Nor does it appear susceptible to amendments (like Ἀχάϊας, 'Achaea', in place of Εὐβοίας, 'Euboea') which would

---

Eratosthenes (14: 240-247), whose name is also quoted (14: 240). About the complex tradition on the death of Hesiod, see FRIEDEL 1878-1879; on Hesiod's burial at Orchomeos, DEBIASI 2015: 241-276.

<sup>91</sup> The consequentiality link is apparent in *Certamen* 13: 215-217. διέπλευσεν, 'sailed across', in the text implies the passage of the Euripos.

<sup>92</sup> Ivi: 217-223.

<sup>93</sup> Ivi 14: 224-229.

<sup>94</sup> Ivi: 229-232.

<sup>95</sup> Thuc. III 95-96.

<sup>96</sup> Tzetz. *Vita Hesiodi* p. 50 ll. 22-29 Wilamowitz = Hes. T 2 p. 160 Most. More properly we are facing a Humanistic-Age summary of the *Prolegomena ad Hesiodum* by Tzetzes: COLONNA 1953. Cf. also the details of the murder of Hesiod in the new papyrus fragment *PGreekPapyrol. Soc. inv. M2* (2<sup>nd</sup> century BC) edited by MANDILARAS 1992: the text has striking affinity with the *Vita* of Tzetzes.

<sup>97</sup> BUSSE 1909.

<sup>98</sup> LEMOS 1998 and LEMOS 2002: 204-205.



subvert its meaning<sup>99</sup> and imply further misleading textual alterations: for instance the transmitted Οἰνόην, 'Oinoe' (l. 226) in Οἰνεῶνα, 'Oineon'.<sup>100</sup>

Moreover, the surprising onomastics of Hesiod's killers, *Amphiphanes* and *Ganyktor*, point to Euboea, the site of the controversial contest. *Ganyktor* in particular is a homonym of *Amphidamas*' son who instituted the games to honour his father.<sup>101</sup>

Having affirmed the Euboean spirit pervading the *Certamen* at the textual level, now we may attempt to place the contest in a precise historical background, specifically that of the epochal war between Chalcis and Eretria, the two main cities of Euboea, for control of the fertile plain traversed by the Lelantos river.<sup>102</sup>

Evidence provided by the Boeotian Plutarch, who is particularly knowledgeable about the events of the so-called Lelantine War,<sup>103</sup> permits us to make such a correlation. Plutarch recalls in two different passages that *Amphidamas*, in whose

<sup>99</sup> The correction Ἀχαΐας is due to Westermann, but numerous other attempts have been done to force the text (cf., e.g., Βοιωτίας, Βολίνας, Εὐπαλίας, Μολυκρίας). *PGreek Papyrol. Soc.* inv. M2 is decisive: MANDILARAS 1992: 61; BASSINO 2018: 171-172.

<sup>100</sup> Westermann based on Thuc. III 95: 3, where Oineon in Ozolian Locris is cited. Based on stylistic arguments, BUSSE 1909: 109 hypothesizes an original εἰς δὲ Οἰνόην τῆς Λοκρίδος <τῆς καταντικρὸς Εὐβοίας>, 'to Oinoe in Locris, opposite Euboea', by Alcidas in place of the single εἰς δὲ Οἰνόην τῆς Λοκρίδος, 'to Oinoe in Locris', in *Certamen* 14: 226.

<sup>101</sup> In the version of Eratosthenes (*Certamen* 14: 240-242) *Ganyktor* does not appear as a slayer, but rather as the father of *Ktimenos* and *Antiphos*, the killers of Hesiod: see FRIEDEL 1878-1879.

<sup>102</sup> My argumentation, concerning the earliest (archaic) stage of the tradition of the Homer-Hesiod contest, is now accepted, among others, by NAGY 2018 as well as by BASSINO 2018: 16, n. 41, in the benchmark commented edition of the *Certamen*: «In order to argue for an early date for the origins of the date of the contest between Homer and Hesiod, we do not necessarily need a connection with Lesches or any other specific name [cf. above, n. 70]. Another, more convincing attempt to trace the earliest developments of the legend in archaic times is DEBIASI 2012, according to whom the story originated in connection with the Lelantine war».

<sup>103</sup> Plutarch (*Amat.* 17 p. 760c-761b) provides the information on the decisive help to the Chalcidians given, in the climax of the war, by the Thessalian cavalry led by Cleomachos.

funeral games Homer and Hesiod are competing, was a man used to war (ἀνὴρ πολεμικός) and who died in a naval clash between the Chalcidians and the Eretrians during their lengthy war.<sup>104</sup>

This image is also consistent with the one we find in Hesiod's *Works and Days* where the heroic epithets δαΐφρων, 'valorous' (v. 654) and μεγαλήτωρ, 'great-hearted' (v. 656), used in reference to the deceased, indicate his warlike nature.<sup>105</sup> Such epithets suit an individual regarded as an eminent member of a society of warriors which exhibits the characteristics of the archaic aristocracy of Chalcis – a society which for a long time was engaged in the conflict with the Eretrians.<sup>106</sup>

Despite its significant size and its deep impression on various components of the Greek world, the sources give little and not always clear information about the Lelantine War. Although the evidence related to the chronology of the war has always been a point of contention, there is nowadays a tendency to broadly locate the vast and undoubtedly long conflict between the last quarter of the 8<sup>th</sup> and the first half of the 7<sup>th</sup>

<sup>104</sup> Plut. *Sept. Sap. Conv.* 10 p. 153f; fr. 84 Sandbach (= sch. Hes. *Op.* 654-656). The naval clash of the two cities with strong maritime traditions is likely (cf. BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018: § 9B [Frame]), thus it is not necessary to correct the transmitted ναυμαχοῦντα, 'fighting by sea', with μονομαχοῦντα, 'fighting in single combat', as proposed by HERMANN 1832: 91-92; cf. the numerous representations of naval battles on geometric vases: KIRK 1949; AHLBERG 1971: esp. 25-38.

<sup>105</sup> WEST 1978: 320-321: «Amphidamas' epithet [δαΐφρονος in 654] taken as 'warlike' rather than 'clever', implies that he has proved himself in battle, as does μεγαλήτορος in 656». μεγαλήτορος referred to Amphidamas is a preferable variant than the *facilior* μεγαλήτορες referred to his sons.

<sup>106</sup> In *Certamen* 6: 64 Amphidamas is designated βασιλεὺς Εὐβοίας, 'king of Euboea', and βασιλεύς is later used to designate his brother Panedes (*Certamen* 12: 177 and 13: 207). Such designation, which can be influenced by the late writing of the *Certamen*, is actually fitting with the Euboean aristocracy of the Archaic Age: see DREWS 1983: 9 and 94-95; CARLIER 1984: 429; CARLIER 2003. In this regard, two pieces of information by Plutarch are extremely interesting: in *Narrat. Amat.* 3 p. 774c Chalcodon, a figure that can be traced back to the Abantic Euboea and particularly to Calchis, is defined βασιλεὺς τῶν Εὐβοέων: MELE 1981: 25-33; similarly, in *Parall. Gr. et Rom.* 7 p. 307c βασιλεὺς τῶν Εὐβοέων is used for Pyrechmes, a figure linked to the horse-keeping (*hippotrophia*) characterizing the archaic Euboean aristocracy (cf. SIMON - VERDAN 2014; TALAMO 1981: 38-39).

century BC.<sup>107</sup> Consequently, the possibility of a synchronicity between Hesiod and the Lelantine War, as implied by Plutarch in his comments about Amphidamas, is reasonable.<sup>108</sup>

Given the circumstances in which Amphidamas lost his life, it is very likely that the games held in his honour at Chalcis assumed a political and ideological significance. This political / ideological value was further substantiated by the poetic contest, since Hesiod's triumph must be interpreted as the triumph of Chalcis itself.<sup>109</sup>

From this perspective, the tradition concerning the contest between Homer and Hesiod, regardless of its correspondence to a real or to a fictional event, would have

<sup>107</sup> See PARKER 1997: 59-93, esp. 91-93, with re-examination of previous bibliography; cf. WALKER 2004: 156-171; FRAME 2018: § 8.

<sup>108</sup> See TEDESCHI 1975, who also refutes the hypothesis that the Hesiodic Amphidamas differs from the Amphidamas that died during the war; PARKER 1997: 88-91; cf. BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018: § 9B [Frame]. About the Hesiodic chronology, coinciding with that of the Lelantine War, but inferable also based on other evidence, cf. WEST 1966: 40-48; EDWARDS 1971: 7-9, 199-206; JANKO 1982: 94-98, 228-231; RICCIARDELLI 2018: xxii; cf. also above, n. 75.

<sup>109</sup> Moreover, the place of the victory is emphasized in the Hesiodic self-celebration in *Op.* 656-657. It is noteworthy that whatsoever citation of Eretria is missing in the Hesiodic corpus, whereas Calchis occurs twice with the epithet *καλλιγύναιξ*, 'with its beautiful women' (final clausula *Χαλκίδα καλλιγύναικα*): fr. 64, 2 and 277 Merkelbach-West = fr. 65, 2 and 213 Most. The presence in the Hesiodic corpus of the myth of the Capture of Oechalia, according to which Heracles destroyed the city of Oechalia and killed its king Eurytos who, in spite of an agreement, denied him his daughter Iole, is also significant. TALAMO 1975 demonstrates that a reading in epic perspective of the Lelantine War victory of Calchis (linked to Heracles), whose point of view is taken, over Eretria (in whose territory was a location named Oechalia) can be recognized in this legend; cf., more recently BREGLIA PULCI DORIA 2013: 50 and FRAME 2018: §§ 7-9, 21, 23. Especially meaningful, in my opinion, is fr. 26, 31-33 Merkelbach-West = fr. 23, 31-33 Most (*Ehoie* of the daughters of Porthaon and Laothoe) where, after the presentation of Eurytos' sons, one may read: *τὸς δὲ μέθ' ὀπλοτάτην (sc. Εὐρυτος) τέκετο ξανθὴν Ἴόλειαν, / τ[ῆς ἔ]νεκ' Οἴχ[αλ.]ίη[ν] εὐτείχεα ἐξάλαπαξεν / Ἀμφι]τρωνιάδης*, 'After these, last of all he begot blonde Iole, for whose sake Amphitryon's son sacked well-walled Oechalia'. If the myth's exegesis is correct, this represents a precious datum revealing that Hesiod is attentive and supportive, not only biographically but also poetically, to the events of the Euboean cities, first of all Calchis, involved in the conflict: see DEBIASI 2008: 30-34. Significantly, in his travels (*Il.* II 596) Tamyris also reached Oechalia, residence of Eurytos; cf. above, 2.2.-2.3.

assumed an important role in the ideological and propagandistic system that developed around the conflict and its outcome – a conflict which, after numerous ups and downs, was favourable to Chalcis.

Indeed, it is not difficult to surmise the type of relation likely established between the poetic contest and the war of Chalcis and Eretria. The latter takes the form of the strife between two cities supported by their respective allies, a case very similar to and mirroring the oral fight between the two famous poets.<sup>110</sup> Thus the image of the conflict between Eretria and Chalcis surfaces behind the image of the contest between Homer and Hesiod. This acquires further strength if one considers the agonistic traits that scholars have shown to be evidence for the Lelantine War.<sup>111</sup>

Thus one may hypothesize that the two fighting parties, Chalcidian and Eretrian, both involved in the last and most significant formative stage of epic poetry, had developed and used the tradition of the poetic contest according to two different perspectives. On the one hand, Chalcis had its natural champion in Hesiod and celebrated his triumph, achieved within its own boundaries, as hypostasis of its own final success in the war. Conversely, Eretria could boast of its poetic *alter ego* as nothing

<sup>110</sup> The exchange between the verbal and military fields, with the consequent lexical contiguity, is well documented in the Indo-European area, as illustrated by DUNKEL 1979 with examples from the archaic Greek epic and lyric as well from Rig Veda; cf. HUIZINGA 1955: ch. 5 (*Play and War*) and ch. 7 (*Play and Poetry*); COLLINS 2004.

<sup>111</sup> BRELICH 1961: 9-21; BERSHADSKY 2018a-d (to be read in the context of the stimulating exchange in BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018: §§ 9 [Frame] and 10 [Bershadsky]). The war, despite its extension, maintained some agonistic and “chivalric” traits that can be traced back to former periodic clashes linked to the initiation rites of young men. A significant element is the agreement stipulated between Chalcis and Eretria on banning the use of long-range weapons in the war, as evidenced by a stele in the temple of Artemis *Amarynthia* (Strabo X 1: 12 C 448), a divinity periodically celebrated with pyrrhic dancing contests: BREGLIA PULCI DORIA 1975. Also significant is the peculiar haircut (κουρά) of the Curetes (= Abantes) who fought for the Lelantine Plain «letting their hair grow long behind» (Archem. *FGrHist* 424 F 9 = 10.3.6 C465), which reminds ancient contest-initiation rites: MELE 1975.

less than Homer, whose defeat at Chalcis, one might argue, was undeserved, just as was that of Eretria following the Lelantine War.<sup>112</sup>

The existence of these two different perspectives, one more favourable to Hesiod, the other to Homer, may be verified in the sources.<sup>113</sup> Even in the *Certamen* we recognize a certain tension between the two opposite currents. Nevertheless, there remains the strong impression that the treatise is friendly toward Homer and hostile toward Hesiod. In general the basis of this disposition is associated with Alcidas, the author from whose work the *Certamen* draws.<sup>114</sup> However, as it is typically acknowledged that Alcidas purposefully re-used already existing themes, one may assume that a more ancient formulation is the root of his pro-Homer and anti-Hesiod attitude.<sup>115</sup>

The specific passages in which we recognize a departure from Hesiod in favour of Homer suggest that this attitude should be sought in the Euboean, and specifically Eretrian, sphere.

<sup>112</sup> It is noteworthy that the 5<sup>th</sup> century lead tablets from Styra, to which *IG XII 9, 56: 135* (Ὀμήριος) belongs, present fundamentally Eretrian epigraphic traits: CREUTZBURG 1931: 455; cf. WALKER 2004: 56 and 71, n. 258. Furthermore, Styra itself appears to gravitate in the Eretrian orbit not just in Hellenistic Age but already starting from the Classical Age: KNOEPFLER 1971: 242-243; WALKER 2004: 24-25, n. 65, 248, 266, n. 91. Very engaging appears the interpretation by ANTONELLI 2000: 30-37, relative to the Homeric passage, *Od.* VI 2-6, which is considered influenced by Eretrian traditions developed after the Lelantine War: the Phaeacians (in *Od.* VII 56-63 descendants of the Giants) vexed and ousted from their own country by the Cyclops would represent on a mythological level the Eretrians defeated at home by the Calchidians and forced to find their fortunes somewhere else, particularly in Corcyra.

<sup>113</sup> Compared to the *Certamen*, Themist. 30.348d-349a seems definitely kinder to Hesiod; Plut. *Sept. Sap. Conv.* 10 pp. 153f-154a = Hes. T 38 Most, and Tzetz. *Vita Hesiodi* pp. 48-49 ll. 26-11 Wilamowitz = pp. 222-223 ll. 6-27 Allen also appear more impartial: O'SULLIVAN 1992: 96 and n. 188.

<sup>114</sup> See O'SULLIVAN 1992: 66-79, according to whom the contest in the work of Alcidas would reflect the divide of two different rhetorical styles: the "grand" style, represented by Homer, and the "thin" one, represented by Hesiod, with Alcidas supporting the former.

<sup>115</sup> Cf., e.g., GRAZIOSI 2002: 168-180, according to whom many passages of the *Certamen* respond to 5<sup>th</sup> century Athenian concerns; NAGY 2009: 302 and 310 points to the age of the Peisistratids (6<sup>th</sup> century).

The bewildering victory of Hesiod over Homer is presented as a totally unexpected and anomalous event. The victory is the consequence of the verdict of King Panedes, the most authoritative among the Chalcidians, who, at the end of the contest, with a coup de théâtre, crowns Hesiod by «declaring that it was right that he who encouraged people toward agriculture and peace win rather than one who dwelt on war and slaughter».<sup>116</sup>

This sentence, far from being that which is expected, is presented in contrast with the actual development of the contest. It is Homer who achieves the greater success, much to the irritation and envy of Hesiod.<sup>117</sup> In particular, the verdict is diametrically opposed to the judgement of the Greeks (i.e., non-Chalcidians) who, in admiration of Homer and moved by his discourse, unanimously request his victory.<sup>118</sup> But his victory is prevented by the bizarre verdict of king Panedes,<sup>119</sup> *primus inter pares* in an assembly of judges composed of eminent Chalcidians.<sup>120</sup> It is here we are presented with an anti-Chalcidian attitude consistent with the resentment developed by Eretria following its defeat in the conflict with Chalcis.

<sup>116</sup> *Certamen* 13: 207-210. This opinion later merged in the memorable saying by Cleomenes I, according to whom «Homer was the poet of the Spartans and Hesiod of the Helots; for Homer had given the necessary directions for fighting and Hesiod for farming» (Plut. *Lac. Apophth.* p. 223a = Hes. T 155 Most; cf. Aelian. *Var. Hist.* XIII 19). It may have developed in different contexts. Nevertheless, we can observe, without forcing the interpretation, that the condemnation of war (epitomized by Homer) and the praise of agriculture (epitomized by Hesiod) in hindsight fits well the winners of a war whose prize was, among others, the control of the fertile Lelantine Plain. The very denomination of Amphidamas as ‘king of Euboea’ seems to imply an hegemony of Calchis in the island, as it happened after the conflict: cf. the case of Chalcodon ‘king of Euboea’ (see above, n. 106), indication of an older Calchidian hegemony, about which see MELE 1981: 28.

<sup>117</sup> *Certamen* 8: 94 ~ *PPetr* I 25: 35; Ivi 10: 149.

<sup>118</sup> Ivi 12: 176-177; cf. 8: 90-92 = *PPetr* I 25: 30-31.

<sup>119</sup> See the negative opinion of the decision of Panedes in Lucian. *Vera Hist.* II 22 and Philostr. *Her.* 18: 2; cf. Apostol. 14: 11. See among moderns scholars VOGT 1959: 199, 201, who depicts it as arbitrary and capricious (*contra* WEST 1967: 443; GRAZIOSI 2002: 173).

<sup>120</sup> *Certamen* 6: 68-70.

Moreover, we can recognize two different versions, one accredited to Alcidas and the other to Eratosthenes. In either version, we find slightly variant narrations of Hesiod's death.<sup>121</sup> In Alcidas, Amphiphanes and Ganyktor kill Hesiod and throw his body «in the sea between Euboea and Locris». In Eratosthenes, it is the sons of Ganyktor who are responsible for the death of Hesiod. Ultimately, these two versions meet in the *Certamen*, where they come to represent the two opposing traditions found in Eretria and Chalcis. The tradition from Alcidas' pages recounts the shameful relation between Hesiod and the sister of his hosts. In this version the poet's dreary end is vengeance for his unfair victory. This is undoubtedly Eretrian in conception. Alternatively, in the tradition advanced by Eratosthenes, in which the seducer is not the poet (who is killed by mistake) but rather his travel companion Demodes, we find a reparative version that, by aiming to rehabilitate the champion of Chalcis, appears attributable to Chalcis itself, and possibly not only to the favour granted to Hesiod in the Hellenistic age. The two explanations are not conflicting, as exemplified by the case of Euphorion of Calchis, Hellenistic author of a short poem titled *Hesiod*,<sup>122</sup> tangible evidence that the Chalcidians established a special relation with the poet of Ascra who became their banner.<sup>123</sup> Moreover, the writing of Euphorion matches the contemporary work of Eratosthenes dealing with the death of Hesiod, most likely also titled *Hesiod*.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> See above, n. 90.

<sup>122</sup> Euphor. fr. 22-22b Powell.

<sup>123</sup> See, in relation to Euphorion, DEBIASI 2010b; DEBIASI 2015: 114-118.

<sup>124</sup> In *Certamen* 14: 241, after Ἐρατοσθένης δὲ φησιν 'Eratosthenes says', the correction by both Götting and Bergk ἐν Ἡσιόδῳ, 'in his *Hesiod*', in place of the corrupted ἐν ἐνηπόδῳ is almost certain and accepted by most of the scholars and editors (including Nietzsche, Rzach, Wilamowitz, Evelyn-White, West): with reference to the *Certamen*, see POWELL 1925: 63 and MERKELBACH 1963: 519-526. See, however, BASSINO 2018: 104 and 174, who does not take a position on the issue and in absence of clear evidence prefers not to emend the corrupted text (printed between cruces).

2.5. *The Pseudo-Herodotean Life of Homer and the Lelantine War: Eretria and its allies vs. Chalcis and its allies – “Team Homer” vs. “Team Hesiod”*

The association of Homer with Eretria originated in antithesis to the link between Hesiod and Chalcis as part of the contention between the two cities, and may have also been somewhat influential on other biographic works about Homer.<sup>125</sup>

The Pseudo-Herodotean *Life of Homer*, the most articulated and pro-Homeric of the biographies dedicated to the poet, provides remarkable evidence of this Eretria-Homer association. This biography is a sort of note-book in which the many places visited by Homer during his itinerant activity are meticulously and even humbly recorded. Typically, the poet enjoys a warm reception in each of the cities he visits. This is a clear projection of the local interest in linking the prestigious image of the venerable poet to the background of the cities themselves. Nevertheless there are some cases where the relation between Homer and the guest *poleis* appears to be of dislike rather than of reciprocal esteem and *philia*. Such sequences, indeed singular in the treatise, involve the centres of Cyme, Erythrae, and Samos.

According to the *Life*, Homer suffered in Cyme a first humiliation when, in spite of a performance worthy of his fame, the council and one of the kings did not grant him sustenance at public expense.<sup>126</sup> So, the poet left «cursing the Cymaeans that no poet of note should be born in the place to glorify the Cymaeans».<sup>127</sup>

Such an episode, otherwise elusive, can be fully explained in light of Homer's invective: the insinuation that an excellent poet would never be born in Cyme is nothing more than a malicious litotes referring to an untalented poet originating from

<sup>125</sup> Recently, see NAGY 2004.

<sup>126</sup> *Vita Herod.* 13-14.

<sup>127</sup> Ivi 15.



this place. Such a poet is none other than Homer's traditional *antagonist*, Hesiod,<sup>128</sup> who in the *Works and Days* recalls his father's journey. He «left Aeolian Cyme in a black boat [...] he settled near Helicon in a wretched village, Ascra, evil in winter, distressful in summer, not ever fine».<sup>129</sup>

Other than in Cyme, Homer suffers insult in Erythrae and in Samos, guilty of not having respected the sacred oaths of the *xenia*. In Erythrae, the poet travelling to Chios requests to ride aboard the boat of some local fisherman sailing to the island. They, after initially refusing him, are ultimately persuaded by tumultuous winds invoked by the outraged poet in the name of Zeus of Guests to take Homer onboard.<sup>130</sup> Similarly in Samos, where he landed returning from Chios during the festival of Apatouria, Homer is rudely rebuked by the priestess who is otherwise busy with the sacrifices to Kourotrophos. His reply is an epigram of unusual violence.<sup>131</sup>

The two episodes of Erythrae and Samos are not easily deciphered. However, given their similarity to the episode in Cyme, one may postulate a common origin. While the negative characterization of Cyme corresponds to the anti-Hesiodic perspective of the *Certamen*, the episodes at Erythrae and Samos can be related to the anti-Chalcidic spirit inspired by such a perspective.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> So LASSERRE 1976: 129, who moves beyond the hypothesis of WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1916: 423-425, according to which the Homeric invective is meant to challenge the claim of Cyme that Homer was born there.

<sup>129</sup> *Op.* 636-640. The overtly negative depiction of Ascra originates in contrast with Cyme and manifests more the feelings of Hesiod's father rather than his own; see HAMILTON 1989: 68. The close connection, due to the father, between Hesiod and Cyme often induced the ancient writers to consider Hesiod himself a Cymaeon: Hesych. *Vita Hesiodi* p. 51 Wilamowitz (from *Suda*: Hes. T 1 Most); cf. also DEBIASI 2008: 58-61.

<sup>130</sup> *Vita Herod.* 19.

<sup>131</sup> Ivi 29-30. In spite of the rebuke by the priestess, Homer remained in Samos for one winter; however his stay in the island was quite miserable as he had to support himself by begging (§ 33).

<sup>132</sup> Cyme itself, disfavoured due to its links to Hesiod, established questionable connections with Calchis, if this is the same Cyme that, according to Strabo V 4: 4 C 243, joined Calchis in funding Cyme on the Bay of

The two Asiatic centres took part to the events connected to the war of almost panhellenic size between Chalcis and Eretria.<sup>133</sup> The involvement of Samos is explicitly asserted by Herodotus, from whom we infer the existence of an Eastern front at which Samos, ally to Chalcis, and Miletus, ally to Eretria, met in battle.<sup>134</sup> Similarly, the battle between Erythrae and the allied Chios and Miletus<sup>135</sup> has been linked to the Chalcis-Eretria conflict: Erythrae and Samos, according to the documented ties between Chalcis and Erythrae,<sup>136</sup> would have supported Chalcis against the pro-Eretrian cities of Chios and Miletus.<sup>137</sup>

The narrative positions of the events in Erythrae and in Samos respectively before and after the stay of Homer in Chios appear to be intentionally placed in opposition.<sup>138</sup> Chios otherwise is the city where the poet founded a school and married a woman who gave him two daughters.<sup>139</sup>

---

Naples giving it the same name: see MELE 1979: 28-39 and, with reference to the Lelantine War, BURN 1929: 15 and n. 11.

<sup>133</sup> Thuc. I 15: 3.

<sup>134</sup> Herod. V 99; see PARKER 1997: 120-127; cf. FRAME 2018: § 4; BERSHADSKY 2018c: § 3; BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018: § 7B [Frame].

<sup>135</sup> Herod. I 18: 3.

<sup>136</sup> Cf. Paus. VII 5: 12, as well as the local inscription *SGDI* 5690, about which, see ENGELMANN - MERKELBACH 1972: 141-143. Very likely Chalcis was one of the metropolis of Erythrae: see SAKELLARIOU 1958: 213 and 221.

<sup>137</sup> FORREST 1957: 161; a close study is in PARKER 1997: 128-133; cf. FRAME 2009: 535, n. 48 and 581, n. 145.

<sup>138</sup> The stops in Erythrae and in Samos are explicitly connected to the one in Chios. In fact Homer intended to go to Chios when he asked a passage to the fishermen of Erythrae (*Vita Herod.* 18-19), and from Chios itself he reached Samos (*Vita Herod.* 29).

<sup>139</sup> *Vita Herod.* 25. On Chios native-land of Homer, as the presence of Homerids in the island would indicate, cf. *Certamen* 2: 13-15, and the collection of sources in DE MARTINO 1984: 166 (see also the introductory note of RUSSO 1984, where Homer is framed in a perspective both Chian-Milesian and Euboean); on the "Abantic" Chios and its implications, see above, 2.3.

Thus, in the Pseudo-Herodotean *Life* we find a precise mechanism, by which Homer maintains relations of esteem and harmony with those cities favourable to Eretria.<sup>140</sup> On the other hand the poet's relations with the cities siding with Chalcis are characterized by distrust and aversion.

Against the background I have outlined here, I find extremely effective the formula coined by Gregory Nagy according to whom «the Lelantine War can even be viewed as a stylized conflict between “team Homer” and “team Hesiod”». <sup>141</sup>

Thus, the association of Homer to Eretria and Hesiod to Chalcis is an extremely active and fruitful one. It has shown itself capable of leaving enduring signs not only in the traditions about the contest itself, from which the whole propagandistic complex blossomed, but also in other biographical sections in the composite *corpus* of the *Lives of Homer*.

<sup>140</sup> According to *Vita Herod.* 28 Argos was highly praised by Homer, as confirmed also by Herod. V 67: 1, according to whom the anti-Argive Cleisthenes banned the Homeric hymns from the contests in Sycion. *Certamen* 17: 304-314 recalls a direct link between Argos and Chios based on Homer: the Argives, grateful, erected a statue to Homer and established a daily, monthly, and yearly sacrifice in his honor, as well as one to be sent to Chios every fifth year. If the hypothesis proposed by BRADEEN 1947 is embraced, according to which Argos entered the Lelantine War on the side of Eretria, then the positive link Homer/Argos could fit the framework outlined above.

<sup>141</sup> NAGY 2018; further clarifications in BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018: § 13A [Nagy]: «Besides “team Hesiod and team Homer”, there are sub-teams, as it were, of “team Homer” [...] the Kreophyleioi of Samos and the Homeridai of Chios. The Kreophyleioi are more Hesiod-friendly, while the Homeridai are allergic to Hesiod», and § 14C [Debiasi]: «“Team Homer” vs. “Team Hesiod” seems to be a long-running match, starting in Archaic Greece but still lively in the Hellenistic age (I dare say that both Eratosthenes and Euphorion, authors of a work titled *Hesiod*, are young members of the venerable “Hesiodic club”»). Cf. above, nn. 122-124.

### 3. FIRST INTERLUDE (*Andrea Capra*)

The case of Euboea is extremely interesting for at least two reasons. On the one hand, Euboea had been an important centre of sub-Mycenean culture, which means that traditions and memories from a distant past were stronger than elsewhere; on the other hand, the relative prosperity and naval prowess of the Euboeans allowed them to play a crucial role in the colonization of distant lands, where they brought – as is the case with Pithecousa – their “Homeric” culture. At a much more specific and analytic level, Andrea shows how Euboea preserved the “real” meaning of Homer’s name, while at the same time projecting its local history into foundational stories and texts such as the contest between Homer and Hesiod and the most important among the Lives of Homer. Now, a contest between different kinds of singers-narrators is what we found in the *Odyssey* already, with Odysseus’ “subjective” narrative superseding Demodocus’ Muse-inspired song. Moreover, the very centre of Odysseus’ tale, namely his journey to the Underworld, features a famous confrontation between Odysseus and Achilles, with the latter repudiating his “Iliadic” values based on honour and disregard for death in favour of a quintessentially “Odyssean” attachment to life. From this point of view, one can say that the *Odyssey* – to be understood as a long-lasting tradition of poetry rather than as the work composed at any given time – challenges the Iliadic tradition. As Andrea reminded us, according to Greg Nagy there existed a pervasive and persistent clash between a “team Hesiod” and a “team Homer”, but the latter can in fact be seen as split between a “team *Iliad*” and a “team *Odyssey*”, embodying very different worldviews. In the epic tradition, Hades is the place where, traditionally, different poetic traditions are contrasted and where alternative voices and stories emerge. The reason why this is possible is the irreducible “otherness” of Homeric Hades and its later counterparts. This “otherness” is the focus of the contribution authored by George

Gazis, easily the greatest and most imaginative expert of Homeric underworld. Over to you, George!

#### 4. HOMER'S HADES (*George A. Gazis*)

##### 4.1. *Introduction*

The Homeric Underworld has intrigued and fascinated audiences and readers since antiquity, as much as it has caused controversy and division of opinions regarding the nature of the land of the dead and the afterlife beliefs that could be hiding behind it. Already in Hellenistic times, Aristarchus boldly athetized a large part of *Odyssey* XI as “un-Homeric”, precisely on the basis that the beliefs depicted in it did not coincide with what is found elsewhere in Homer. This view was championed further in the dark years of Analysis in Homeric studies, with eminent scholars, Rohde and Page among them, arguing vehemently against the unity of the text on the grounds of perceived inconsistencies regarding the state of man after death.<sup>142</sup> Neo-analysis and oral theory proposed a solution to these issues by offering an interpretation based on a diachronic development of the text, which resulted in the incorporation of different, and often

<sup>142</sup> Scholars have often resulted in ostracising large passages, or even whole Books, in an attempt to harmonise beliefs regarding the Underworld and the afterlife in the Homeric epics, see notoriously RHODE 1925: 3-54, PAGE 1955: 21-47; for a discussion and a survey of the bibliography see GAZIS 2018: 80-83. Both *Odyssey* XI and XXIV were suspected as interpolations already in antiquity, see ΣH.T. *ad Od.* XI 568. See also ΣH.M.Q. *ad Od.* XXIII 292 for the *athetisis* of the last 33 lines of Book XXIII by Aristophanes and Aristarchus and ΣM.V. *ad Od.* XXIV 1 for the *athetisis* of Book XXIV by the latter. *Odyssey* XI is now considered an integral part of the *Odyssey* by the majority of scholars; for a summary of the debate surrounding Book XI see GAZIS 2018: 79-84 with further bibliography. In the case of Book XXIV the jury is still out although a Unitarian approach appears to be favoured, see WHITEHEAD 1984 and HEUBECK 1992 *ad Od.* XXIII 297 and *Od.* XXIV 1 with bibliography.

contradictory, strands of beliefs in one unified, yet blurry, depiction of Hades. Sourvinou-Inwood for instance, put forth the opinion that the Homeric Hades can serve as an excellent example of the integration of different funerary practices from the Mycenaean times up to the Archaic era, when the epics are generally agreed to have been crystallised, at least in content if not form. According to Sourvinou-Inwood, the bleak and murky Underworld inhabited by ghosts with clear marks of their way of death, and in some cases still engaging in the activities they practised in life, as in the opening and final part of *Odyssey* XI, appears to reflect the mid-late Mycenaean custom of interring deceased members of the noble classes into *tholos* tombs. This argument finds further support in the very name used for the Underworld throughout the *Iliad* and the *Odyssey* as the “house of Hades” which is frequently described as having a roof and strong gates, while Hades himself is often given the epithet “keeper of the gates” (Ἄϊδαο πυλάρταο, *Il.* VIII 367).<sup>143</sup> The fact that the Mycenaean *tholoi* are built to resemble a house of sorts, in which we have evidence of ritual “ancestral” feasting taking place after the interment of the departed family or clan member, could help explain these descriptions of Hades in the Homeric text. At the same time, and side by side to these descriptions, there is the overarching understanding of the dead as powerless, fleeting shadows (*amenena karena*), a state to which they arrive as a consequence of the funeral pyre, as Anticleia explains to Odysseus when the latter fails three times in his attempt to embrace her *eidolon* in *Odyssey* XI.<sup>144</sup> In fact, Homeric heroes know no other way of burial than cremation – a practice which appears to take hold of Greece at least during the Proto-Geometric era and continues steadily in the Archaic era, thus making the contrast between the earlier interment practice possibly reflected in the descriptions discussed above even sharper, if not entirely incompatible. Sourvinou-Inwood’s

<sup>143</sup> Cf. *Il.* XIII 415.

<sup>144</sup> *Od.* XI 216-221.

suggestion, although impossible to prove, proves significant for our approach to Homer as a whole and to Hades and the afterlife beliefs in the epics in particular.

The reader who has attempted to engage with the concept of Hades in the *Iliad* and the *Odyssey* before, will be well-informed on the vast amount of scholarly effort that has been devoted to clarifying or even understanding the conflicting afterlife beliefs and descriptions of the Underworld that we find in the epics. The outcome of these attempts often invites the reader to resignation: there is simply no way to create a unified image of Hades with the information Homer shares with us. At the same time, the conflation of different motifs, customs and strands of beliefs, so evident in other issues related to the epics,<sup>145</sup> instead of putting our curiosity to rest, it appears to be inflaming it further. And with good reason, since Homer's Underworld descriptions made sense at least to their earlier audiences, save perhaps the pedantic directors at the Library of Alexandria in Hellenistic times and onwards, therefore some cohesion, which we are not able to detect, should have been identified in order for no serious objections to be raised. This cohesion, however, should not be sought in the particular, and often conflicting details, but rather in the overarching themes that frame the concept of Hades in Homer. The main starting point is already given to us in the name of the Underworld, or rather in the popular pareymology connected with it throughout antiquity: *A-ides*, the un-seen.<sup>146</sup> This is the main characteristic of both the god and his realm – for instance despite the fact that Hades is ever present in the *Iliad*, through the death of countless warriors, we never actually see the god in action, we can only perceive him through the effect he has in the heroic sphere. Heroes fall in battle and stay motionless, their death often accompanied by the imagery of night falling over their

<sup>145</sup> E.g. the use of iron in a Bronze Age society, or the social structures employed in similes, which are far removed from anything we find in the narrative, see further MORRIS 1997; OSBORNE 2004.

<sup>146</sup> Cf. GRAZIOSI - HAUBOLD 2010: 157-158. Despite his physical absence from the narrative Hades receives many epithets in Homer, see further GAZIS 2018: 36-40.

eyes signifying their figurative disappearance from the world of the living,<sup>147</sup> which will soon follow in literal terms through their cremation and consequent physical obliteration from the gaze of their comrades but also the poet and the audience. This is the power of Hades, but the god himself remains out of view throughout the *Iliad* and the *Odyssey*; we only see briefly his agent, Thanatos, accompanied by his brother Sleep, in an extraordinary appearance when they transfer the body of Sarpedon to Lycia for burial,<sup>148</sup> and in an equally unusual event that verges on the limits of cosmic transgression, we hear Hades himself shouting in terror when Poseidon's earthquakes threaten to shutter the roof of his abode and reveal to gods and men the horrors of his realm.<sup>149</sup> It is important to note here that Hades' fear is based precisely on the possibility of his realm being *seen* by those who do not yet belong to it. Therefore, we can agree that the main element that holds the concept of Hades together in the Homeric epics is precisely its inaccessibility, its remoteness from both the human and the divine sphere that guarantees its isolation and with it the cosmic order that comes from the absolute separation of the living from the dead. In Homer no-one is supposed to see or hear Hades or his abode, unless one is to be part of it, and yet as we shall see later on, our privileged state as the audience of divine Homer does allow us to transcend even this most impassable cosmic boundary.

<sup>147</sup> For example, *Il.* XX 393. See also SCHEIN 1982: 74.

<sup>148</sup> *Il.* XVI 454-455.

<sup>149</sup> *Il.* XX 61-65.



#### 4.2. Hades: impossible topographies and blurry geographies<sup>150</sup>

##### 4.2.1 The *Iliad*

This brings us to, perhaps, the most problematic of issues associated with the land of the dead: its placement and topography. To begin with, Hades is commonly understood in the *Iliad* to be located below the earth, while the souls of the fallen heroes are said to go *down* to the house of Hades upon their departure from the body, even though how they do that can vary.<sup>151</sup> The nature of the underworld abode they will inhabit appears to resemble a large structure (δόμος, house),<sup>152</sup> with broad gates (εὐρυπυλές, *Il.* XXIII 74),<sup>153</sup> which as we have seen are held fast by Hades (Ἀΐδαο πυλάρταο, *Il.* VIII 367),<sup>154</sup> while the role of the “roof” is played by the surface of the earth.

Further to it Hades is also associated with the notorious river Styx,<sup>155</sup> the only one of the traditional Underworld rivers to be named in the *Iliad*. Despite its several

<sup>150</sup> Much of this section is indebted to my article GAZIS 2020.

<sup>151</sup> Souls can fly to Hades e.g. XVI 856-857, or can disappear like mist into the ground as in *Il.* XXIII 100-101; for further examples of souls going down to Hades see *Il.* III 322; VI 284; VII 131; VII 330; XI 263; XIV 457; XX 61; XX 294; XXII 425. For the placement of Hades under the earth see further VERMEULE 1979: 33-34, SOURVINOU-INWOOD 1995: 56-59, CLARKE 1999: 78-80.

<sup>152</sup> For example, δόμον Ἀΐδος in *Il.* III 322; δῶμ' Ἀΐδαο *Il.* XV 251; etc.

<sup>153</sup> See also *Il.* V 646; IX 312; XXIII 71.

<sup>154</sup> Cf. *Il.* XIII 415.

<sup>155</sup> Styx is mentioned 4 times in the *Iliad* (*Il.* II 755; VIII 369; XIV 271; XV 37) and twice in the *Odyssey*, in V 185 and X 514, the latter in Circe's description of Hades' surroundings for which see next section. The Greeks of the Archaic and Classical period had certain traditions regarding the placement of Styx and the other rivers of Hades on the map of Greece, for which see OGDEN 2001. That these were based on earlier traditional beliefs can be seen in a comment contained in the “Catalogue of Ships” in Book II where the poet informs us that the river Titaesus at Dodona is a branch of the Styx (Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ, *Il.* II 755). POCOCK 1962, is an example of a scholarly attempt to pinpoint the exact location of Styx, which

mentions, Styx only appears once in the immediate context of Hades when in Book 8 Athena recalls the time she helped Heracles during his *katabasis* in search for Cerberus (Στυγὸς ὕδατος αἰπὰ ῥέεθρα, *Il.* VIII 369). The comment however does little to clarify the river's location in relation to the Underworld: is it part of the land of the dead or does it stand as the physical boundary between Hades and the land of the living?<sup>156</sup> If it is the latter, can we suppose that it runs through its gates or that it surrounds it? Even when the information comes from first-hand experience the picture does not become clearer: in *Iliad* XXIII Patroclus' shade visits Achilles and requests burial because it cannot enter Hades proper, since it is being obstructed by the *eidola* of the dead on the other side of the river (*Il.* XXIII 71-74). Patroclus instead has to wander around the 'house of Hades with the broad gates' (εὐρυπυλὲς Ἄϊδος δῶ, *Il.* XXIII 74), but what stands as a boundary and ultimately the border between the land of the living and the dead is the river, and not any gates. In other words, crossing the river (*Il.* XXIII 73) is equivalent with 'getting through the gates of Hades' (πύλας Ἀΐδαο περήσω, *Il.* XXIII 71), thus implying that either the gates lie beyond the river or that the river *is* the gates, as the integrated souls on the other side seem to hint at.<sup>157</sup> If we accept this interpretation however, the image of Hades as a structure with gates has to be abandoned – a contradiction that can lead to serious difficulties for a literal interpretation of the text.

---

in Pocock's opinion is a lake and not a river. In Hesiod, Styx is considered to be the most prominent of rivers, *Th.* 361.

<sup>156</sup> SOURVINOU-INWOOD 1995: 61 argues that Styx stands as a boundary between the world of the living and the dead, following a general pattern of traditional topography according to which a physical barrier is needed to separate the two realms.

<sup>157</sup> The scholiast, as it is often the case with technicalities or inconsistencies, takes issue with this ambiguity and suggests that by 'gates of Hades' the poet means the river Acheron, without however providing any explanation as to why it is so, cf. ΣΤ *ad Il.* XXIII 71b: πύλας Ἄϊδου τὸν Ἀχέροντα· ἐκεῖ γὰρ εἰσιν αἱ τῶν κολαζομένων ψυχῶν, οὓς τοὺς περὶ Τιτυὸν εἶδεν Ὀδυσσεύς.

The only thing we can be certain of is that the realm of the dead is a dark and confined place, traditionally thought to be located under the earth, but practically inaccessible to anyone who is not part of it. No contact with the Underworld means in essence that the worlds of the living and the dead are fundamentally divided but in a way that has not only a spatial, but also a cosmic significance. Having the capacity to die and disappear from the heroic world makes one's actions heroically relevant and guarantees that their memory will be perpetuated through the genre of epic poetry. However, for this principle to be valid, it is necessary for the finality of death to be absolute, so that once a hero enters Hades any possibility of return is excluded.

#### 4.2.2 The *Odyssey*

In contrast with the *Iliad*, where Hades remains mostly in the background, the *Odyssey* brings us face to face with the land of the dead. Odysseus' *katabasis* in Book XI, and a smaller but equally important visit to the realm of the dead through Hermes' transfer of the suitors' souls there (*Od.* XXIV 1-14), offer the audience a rare but invaluable glimpse into Hades. Perhaps unsurprisingly, however, these episodes raise more questions than they answer, since they both challenge what appears to be a well-established Underworld tradition in Homer, the fact that Hades is under the earth and the souls descend there unescorted upon dying. To begin with, in the *Odyssey* Hades is again a δόμος that lies below the ground, furnished with gates,<sup>158</sup> and ruled by the god of the same name and his wife Persephone.<sup>159</sup> However, when Odysseus is asked to visit

<sup>158</sup> For Hades' *domos* in the *Odyssey* see IV 834; IX 524; X 175; X 491; X 512; X 564; XI 69; XI 150; XII 21; XIV 208; XV 350; XX 208; XXIII 252; XXIII 322; XXIV 204; XXIV 264. For its gates XIV 156 and for its placement under the earth X 174-175; X 560; XI 65; XI 164; XI 475; XII 383; XXIII 252.

<sup>159</sup> Hades and Persephone feature together four times in the *Odyssey* in what appears to be a formulaic expression, see *Od.* X 534 = XI 47: ἰφθίμω τ' Ἀΐδῃ καὶ ἐπαινῇ Περσεφονείῃ; *Od.* X 491 = X 564: εἰς Αἴδαο

Hades in *Od.* XI he is surprised to find that the Underworld can be reached by sailing West. Although the hero insists on the impossibility of sailing to Hades (*Od.* X 502), clinging on its traditional placement under the earth, Circe offers him a surprisingly clear itinerary: first he must cross the stream of the Ocean, then he must find a shore on which the meadow of Persephone lies where he should beach his ship.<sup>160</sup> This meadow stands on the edge of the Ocean (*Od.* X 511), and from there Odysseus needs to walk in order to reach the realm of the dead (*Od.* X 512). Once the hero reaches the rock where the rivers Pyriphlegethon and Cocytus meet and pour their combined stream into Acheron (*Od.* X 513-515),<sup>161</sup> he has to stop and perform the necromantic ritual to summon the shades.<sup>162</sup>

When Odysseus undertakes the risky journey in Book 11 he provides us with an equally detailed account, but instead of landmarks he focuses on the supernatural nature of the trip: the boat sails for a whole day effortlessly due to the wind sent by Circe, while the crew is sitting idle (*Od.* XI 6-11). When the sun finally sets, an important transition occurs since from this point onwards Odysseus enters a world of

---

δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης. Persephone accompanies Hades, only twice in the *Iliad* (*Il.* IX 457: Ζεὺς τε καταχθόνιος καὶ ἐπαινὴ Περσεφόνη; *Il.* IX 569: Ἄϊδην καὶ ἐπαινὴν Περσεφόνηϊαν). For the metonymy of Hades as “Zeus under the earth” see HAINSWORTH 1993 *ad Il.* IX 457.

<sup>160</sup> The willows ‘which shed their fruit’ (ἰτέαι ὠλεσίκαρποι, *Od.* X 510), create a strong contrast between the capacity of giving birth and the impossibility of fertility in the realm of the dead: an indication that the place Circe describes lies securely within the sphere of Hades’ influence. The scholiast remarks that the dead should be familiar with the concept of infertility, cf. ΣΒ.Ω. and ΣΗ.Τ.Υ. On the motif see further HEUBECK 1989: *ad X* 510.

<sup>161</sup> The Underworld rivers have a lasting presence in the post-Homeric imagery of Hades. Acheron appears in Alcaeus fr. 38a L-P, Sappho fr. 95 L-P and Simonides *Ep.* 7.25.5, as well as in Pindar *Nem.* 4.85, *Pyth.* 11.21, fr.143 and *Paeon* fr. 52. The river is also mentioned by Bacchylides in fr. 7.18. In Athenian drama Acheron appears for the first time in Aeschylus’ *Seven* 854-860, while Cocytus appears twice in *Seven* 690 and *Ag.* 1558. Acheron and Cocytus appear frequently in Sophocles and Euripides while Pyriphlegethon appears again in Plato, *Phaedo* 112b. For a discussion see EDMONDS 2004: 208.

<sup>162</sup> Cf. *Od.* X 516-534; the ritual consists of digging a pit, pouring libations of milk, honey, wine and water in it and finally sacrificing a ram and a black ewe over the pit so that the blood will run in it.

constant darkness.<sup>163</sup> Homer's insistence on the absence of the sun, to which he dedicates 4 lines (*Od.* XI 15-18), highlights further the cosmic change of scenery: even Helios, the one god who ought to 'see and hear everything', cannot penetrate the darkness that surrounds the proximities of Hades.<sup>164</sup>

Commencing with the ritual, Odysseus stands next to a rock where the two rivers meet and faces towards them, while on the other side Erebus, a common metonymy for Hades, awaits.<sup>165</sup> We should note here the placement of a river as the final boundary before Hades, as well as the absence of gates or any other structural characteristics: Odysseus appears to be facing just deep and gloomy darkness with no distinguishing features whatsoever. The description becomes more confusing once the ritual is completed and the shades appear by rising from below Erebus (*Od.* XI 36-37:

<sup>163</sup> The familiar formula that signals the coming of the night (*Od.* XI 12: δύσετό τ' ἡέλιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἄγυιαι) is used also in *Od.* II 388; III 487; III 497; XV 185; XV 296; XV 471. The coming of the darkness in *Od.* XI however stands for more than just the end of the day since it creates a spatial/cosmic understanding based on the opposition of light and darkness.

<sup>164</sup> ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει; This formulaic line appears once in the *Iliad* (III 277, uttered by Agamemnon), and twice in the *Odyssey* (XI 109 / XII 323, by Teiresias and Odysseus respectively). Helios' omnipresence in the Homeric universe is evident also in the incident of Ares and Aphrodite's adultery, when the god can see the lovers clearly even if inside the walls of Hephaestus' Olympian abode, see further GAZIS 2018: 87-88.

<sup>165</sup> Heubeck takes Erebus as referring to the Underworld in general, commenting that Odysseus has to turn the heads of the victims "towards Hades", see HEUBECK 1989: ad XI 527-529. *LSJ* on the other hand translates Erebus as "a place of nether darkness, forming a passage from Earth to Hades", thus as a transitional space between the world of the living and the realm of the dead, cf. *LSJ* s.v. It is difficult, however, to support this meaning in Homer where the distinction, if one existed, between Hades and Erebus, appears to collapse. For instance, Althaea calls the Erinyes "from Erebus" (*Il.* IX 571-573: Ἐρέβεσφιν) while elsewhere in Homer the Erinyes are said to dwell under the earth (*Il.* XIX 259: ὑπὸ γαῖαν) and walk in darkness (*Il.* IX 571 = XIX 87: ἠεροφοῖτις Ἐρινύς), indicating Hades as their abode. Furthermore, Heracles is said to have dragged "the dog of Hades from Erebus" (*Il.* VIII 368: ἐξ Ἐρέβους), whereas the souls of Sarpedon's companions are said to go to Erebus upon dying (*Il.* XVI 327: βήτην εἰς Ἐρεβος), as do also the souls of the suitors (*Od.* XX 256: ἰεμένων Ἐρεβόσδε ὑπὸ ζόφον). It is clear that if there is any distinction between

ἀγέροντο / ψυχὰὶ ὑπὲξ Ἑρέβευς). From this point onwards the hero's narrative ignores any technical details regarding Hades and focuses entirely on the visual galore of the *eidola* he meets.

Odysseus' contact with Hades then does not allow us to draw any clear picture of its nature or topography; what is more, we cannot be certain as to whether the hero actually *is* in the Underworld. During his narration Odysseus consistently claims that the shades come to him *from* Hades and return back into it, suggesting that he most likely stands close to its entrance.<sup>166</sup> This view, however, becomes problematic once Odysseus starts providing visual descriptions of the interior of Hades, something impossible without entering the Underworld proper. For instance, the hero relates how Achilles' shade departs at the end of their meeting by strolling through the “asphodel meadow” (*Od.* XI 539), a place firmly located within Hades and which appears again a few lines later in the description of Orion still hunting in it the game he used to hunt when alive.<sup>167</sup> Odysseus further is able to see Minos sitting as a judge among the dead, and most notably the three cosmic sinners, Tityus, Tantalus and Sisyphus who are punished eternally within the confines of Hades (*Od.* XI 575-600). And yet, at the end of this first-hand description of the Underworld's interior, Odysseus reminds us that he

---

Hades and Erebus in Homer, it certainly is of little consequence and is not reflected in the use of the names in the text. For the different uses of the word in Archaic Epic see *Lfgre* s.v.

<sup>166</sup> GAZIS 2018: 80.

<sup>167</sup> XI 573: κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα. In the case of Achilles, the scholiast offers several interpretations regarding the meadow, but concludes that it should be the one of Persephone, in an attempt to reconcile Odysseus' placement with the spectacle he describes, see ΣΗ.Ω. *ad Od.* XI 539. In the case of Orion, this view is difficult to sustain and this perhaps explains why the scholiast remains silent. The placement of the asphodel meadow within Hades is confirmed in the second Nekyia, where Hermes leads the souls of the suitors in it, where “the souls, shades of those who have died, reside”, *Od.* XXIV 13-14. See further REECE 2007.

has been standing next to the pit the whole time as instructed by Circe.<sup>168</sup> Clearly, space and structure lose much of their significance during the hero's *katabasis*.

After his final meeting with Heracles is concluded, the hero breaks free from the Underworld, alarmed by the prospect of Persephone sending the head of Gorgo after him (*Od.* XI 634-635). Odysseus leaves Hades as mysteriously as he had entered it; again, there is no transition, no crossing of boundaries, the hero simply appears at the shore and joins his companions (*Od.* XI 636-637). With his account concluded Odysseus returns to the world of the living, leaving us with more questions, a blurry image of Hades and no clear definition of its nature.

The brief description of Hermes's journey to Hades in the last Book of the *Odyssey* (XXIV 1-14) further confirms that image, by adding to the multiformity that accompanies the land of the dead. On his way there, the god passes by several mythical landmarks, such as the White/Leukadian Rock (*Od.* XXIV 10: *Λευκάδα πέτρην*), or the gates of Helios and the land of Dreams (*Od.* XXIV 11), while ignoring others which are prominent in Book XI, like the land of the Cimmerians or the meadow of Persephone.<sup>169</sup> Even though some elements remain stable, since Hades is still to be found beyond the streams of the Ocean (XXIV 11: *πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε ῥοάς*) and Hermes arrives at the same asphodel meadow we know from Book XI (XXIV 13 - XI 539 and 573: *κατ' ἀσφοδελὸν λειμῶνα*), it is difficult to reconcile his itinerary with that of Odysseus. Once again orderly spatial organisation collapses when we are

<sup>168</sup> *Od.* XI 628: *αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ μένον ἔμπεδον*. This statement comes right after Odysseus has described the three sinners who, as the nature of their tortures also suggests, could not have been situated in the outskirts of Hades but rather in its interior; for the three sinners see SOURVINOU-INWOOD 1986. If Odysseus is indeed standing at the entrance of Hades then the absence of Cerberus becomes problematic, in particular since Cerberus is mentioned twice in Homer as "the dog", in *Il.* VIII 368 and most importantly by Heracles' shade in *Od.* XI 623. Its absence from Odysseus' narrative highlights further the fluidity with which the Homeric tradition treats Hades.

<sup>169</sup> For discussion see HEUBECK 1992: 360.

confronted with the Underworld, affecting not only its nature, but also the ways in which it can be reached.

It soon becomes clear that such an endeavour cannot prove fruitful in the case of Hades, where the orderly spatial organisation with which Homer so often presents us collapses and transforms the Underworld from a broadly defined structure into, literally and figuratively, a murky darkness, as slippery and evasive as the shadows it contains. The resulting multiformity needs not be a sign of careless composition or interpolation; on the contrary it shows an awareness of the necessities and constraints of the epic narrative. We saw in the previous section that in the *Iliad* Hades needs to remain separated from the world of the living, if the concepts of heroism and *kleos* are to hold any value. In the *Odyssey*, the need for this separation takes the form of a cosmic anxiety, clearly demonstrated in Helios' threat to Zeus that if Odysseus' companions are not punished for the slaughter of his cattle, he will descend into Hades and shine for the dead (*Od.* XII 383). The power of the threat lies in the collapse of the boundaries of the epic cosmos which threatens a return to primordial chaos. Zeus' reply that Helios' place is to shine for men and gods on life-giving earth (*Od.* XII 386: ἐπὶ ζείδωρον ἄρουραν), followed by his most direct interference in the narrative,<sup>170</sup> highlights the importance of the absolute separation of Hades for the epic universe in general and the *Odyssey* in particular.

Hades then remains not only distant and separated from the realm of gods and mortals but also impossible to define in a singular way. Upon dying everyone is

<sup>170</sup> HEUBECK 1989: 140, argues that Zeus' action is in accordance with his plan for Odysseus to reach home alone, thus the whole incident with the cattle and the subsequent punishment should be seen as the fulfilment of Zeus' will. Heubeck's interpretation may as well be correct but it still does not explain why Zeus decides to act personally and instantaneously by sending his bolt to sink Odysseus' ship, when in every other instance he acts through intermediaries. In this sense, his reaction seems rushed and extreme, highlighting the severity of Helios' threat. For a review of the bibliography and an analysis of the Helios' episode as integral to the plot of the *Odyssey* see SEGAL 1992.



transferred there, however, how the Underworld can be reached varies greatly:<sup>171</sup> souls fly there or disappear into the earth, Odysseus reaches it by travelling West beyond the Ocean, while Hermes takes a different route that passes by familiar mythical landmarks. Yet, every time we are about to approach the realm of the dead the image suddenly becomes blurry: the souls disappear from view or turn into smoke, Persephone's meadow transforms into thick, gloomy darkness, and Hermes crosses the stream of the Ocean in a flash only to reappear within the asphodel meadow.<sup>172</sup> Despite its prominence within the *Iliad* and the *Odyssey*, Hades proves elusive in visual as well as spatial terms – remaining a remote depository of tradition and a silent guardian of cosmic order.

#### 5. SECOND INTERLUDE (*Andrea Capra*)

As a follow up to George's contribution, it is perhaps important to briefly remind the reader of what he *did not say* on this specific occasion. As it happens, he has much more in store. In his book *Homer and the poetics of Hades* George further develops his argument by showing how Hades is the place of subjective narratives<sup>173</sup>. To take two extremes, both heroic Achilles and unheroic Elpenor, when they meet Odysseus in Hades, offer different takes of their own stories and characters, which are clearly at odds with what we know from the main narrative. This means that Hades is a place for *subjective* narration, and from that point of view it opens up what we might be tempted to call, with Greg Nagy, “the lyric possession of an epic past” – one of Nagy's major

<sup>171</sup> In the Homeric epics death is the lot of all mortals, regardless of divine origin. The only exception is Menelaus, who according to Proteus' prophecy will be transferred to the Elysian fields (*Od.* IV 561-569).

<sup>172</sup> *Od.* XXIV 11-14.

<sup>173</sup> GAZIS 2018.

contributions is in fact the demonstration that epic poetry grew out of much older lyric metres as found in extant lyric poetry<sup>174</sup>. But in addition to Nagy's fascinating approach, according to which Pindar and lyric poetry are no less traditional than epics, the question arises: to what extent are subjective and lyric voices part of the very fabric of the *Iliad* and the *Odyssey*? One often hears how, for example, Apollonius' and Virgil's epics cross-fertilize the "objective" voice of epic poetry with the "subjective" voice of tragedy and lyric. Yet Homer's poetry, long before the Hellenistic and Roman age, features specific settings allowing for a "subjective" and "lyric" mode to emerge. One is Hades, and from that point of view I just refer the reader to George's book and ongoing projects. Yet there is (even) more to it. In archaic Greece, lyric poetry is integral to the institution of symposium and vice-versa. A thought-provoking approach is to examine Homer's proto-symposia in search of a proto-lyric voice. This is the subject of the insightful contribution by Cecilia Nobili, who has been developing, along with other scholars from the university of Milan, a new approach to the relationship between epic and lyric poetry, one that makes the most of recent papyri which have vastly improved our knowledge of archaic lyric poetry. Over to you, Cecilia!

## 6. EPIC VS LYRIC? NEW APPROACHES TO AN OLD PROBLEM (*Cecilia Nobili*)

### 6.1. *Literary genres: diachronic vs synchronic interpretation*

The following statement expressed by Bruno Snell in 1948 clearly exemplifies the old-style interpretation of the relationship between epic and lyric poetry:

<sup>174</sup> NAGY 1990a.

When we come to the lyric, however, we are in a position to judge in historical terms, and to ask ourselves how it differs from the older art, the epic, and what new spirit is manifested in it. Perhaps the most striking difference between the two genres, as regards the men behind the works, is the emergence of the poets as individuals. As compared with the grave problem of identity which the name of Homer continues to pose, the lyricists announce their own names; they speak about themselves and become recognizable as personalities.<sup>175</sup>

According to such a view, epic was regarded as a traditional genre, focused on mythic and heroic tales, in opposition to monodic lyric poetry,<sup>176</sup> which seemed to react to epic, by expressing personal feelings and autobiographical experiences in a new way. Although the Romantic interpretation of lyric poets has now generally been surpassed and no modern scholar would interpret the archaic Greek poets in the same light as nineteenth-century poets, epic and lyric are still in some cases perceived as opposite genres, and, in a diachronic view, lyric is often interpreted as an evolution of epic.

However, it is now generally assumed that the Homeric poems underwent a long process of composition, from the Mycenaean forms of epic poetry to the so-called "Pisistratean redaction" that, in 6<sup>th</sup> century Athens, fixed the texts of the poems in a

<sup>175</sup> SNELL 1948: 43. See also JÄGER 1934; TREU 1955; FRÄNKEL 1962.

<sup>176</sup> The category and term "lyric" is itself ambiguous and, from certain point of views, outdated. The debate on the existence of "literary genres" in the archaic and Classical age is still open, but after HARVEY 1955, ROSSI 1971 and CALAME 1974 (and CALAME 1998), it is now commonly acknowledged that they depended to a high degree on the cataloguing work of Alexandrian scholars. For a recent overview of the problem and related bibliography, see n. 197 below, along with CAREY 2009 and FOSTER - KURKE - WEISS 2019. In the present paper I will employ the term "lyric" to refer to monodic odes, including iambics and elegies, and hence to poets such as Sappho, Alcaeus, Archilochus, Mimnermus and Anacreon. The grouping together of these authors (now generally accepted by most scholars, see BUDELMANN 2009: 2-4) is motivated by the common context of performance of their songs (the symposium or similar private gatherings), and by the status of the poets – amateur aristocrats who composed odes for free and their own pleasure. I will thus exclude from my discourse choral poets such as Pindar or Bacchylides who, as professional poets paid by patrons for their work, embody a different ideological perspective.

form comparable to the one transmitted to us. This means that until the mid-sixth century BCE (but the process may have lasted until the end of the 4<sup>th</sup> century BCE), the text of the Homeric poems was still fluid and subject to changes dictated by the singers' initiative, the performance setting and the audience's expectations.<sup>177</sup> Since the archaic lyric poets we know are normally dated to between the mid-seventh and the beginning of the 5<sup>th</sup> century BC, it is immediately evident that epic (in its early, fluid form) and lyric co-existed for a very long time. For this reason, a synchronic reading of the two poetic forms can better bring out the peculiarities of each and underline their reciprocal influences.

It is indisputable that several differences existed in terms of content, performance context, and audiences. As Bruno Gentili notes:

Epos, elegia, giambo e lirica, pur nelle differenze formali e tecniche del metro e della *performance*, furono in realtà sin dalle origini fenomeni coevi e interdipendenti. Gli elementi che distinsero l'*epos* omerico dalla lirica furono, oltre l'omioritmia dell'esametro, il contenuto esclusivamente mitico e, dal punto di vista tecnico della *performance*, la diversa maniera del canto, che consisteva in una recitazione di tipo salmodico senza l'accompagnamento strumentale, riservato soltanto al breve *prooimion* esametrico.<sup>178</sup>

We may add that lyric songs were mainly intended to be performed before a select audience at the symposium, whereas epic poems were meant for a wider performance before heterogeneous and Panhellenic audiences at public festivals. But, as we shall see, even as regards the performance context, overlaps and shifts between the two genres are to be found.

<sup>177</sup> See the evolutionary model proposed by NAGY 1992: 29-112; NAGY 1996: chap. 5-7; NAGY 2003: 1-19. See also ALONI 1998: 11-63.

<sup>178</sup> GENTILI 1972: 70.

## 6.2. *New papyrus findings: epic into lyric*

As far as content is concerned, much has changed in the past few years.

The traditional interpretation of lyric poems as a reflection of the poet's individuality is in many cases due to the selection of texts made first by Athenian Classical symposia, then by Alexandrian scholars and, finally, by the Medieval tradition, which also tended to prefer odes focused on personal feelings or experiences. This led to the loss of a huge part of the poets' work as members of a wider community who were involved in its religious and social life.<sup>179</sup> Nonetheless, over the past few decades, papyrus findings have shed new light on the lyric genre, revealing new texts with a mythical content which make our knowledge of the poets' activity wider and more precise.

For example, in 1992 Peter Parsons published an Oxyrhynchus papyrus containing fragments from a long elegy composed by Simonides to commemorate the fallen in the battle of Plataea in 479 BC, which radically changed our perception of the elegiac genre.<sup>180</sup> This poem presents a proemial section dedicated to Achilles that also contains a brief mythical narration of his death and funeral, which is used to introduce a comparison between the Greek heroes fallen in the Trojan war and the Greek soldiers who died fighting against the Persians. Such a mythical-historical elegy was immediately acknowledged to be rather different from the short sympotic elegies previously known

<sup>179</sup> See e.g. BARTOL 2019: 143: "It is indeed surprising, however, that the earliest views that we have about elegy as a poetic category definitely privilege the sympotic short poems composed in elegiac couplets, and that the classical authors do not devote any space to the issue of longer narrative pieces publicly performed at festivals. [...] The dominant way of thinking about archaic elegy in the classical epoch was that which treated it as a parenetic or paideutic statement situated in a sympotic setting". Similar considerations may also concern other lyric poets, such as Sappho. On the transmission and reception of lyric odes see, most recently, CURRIE - RUTHERFORD 2019.

<sup>180</sup> P. Oxy. 3965 = Sim. fr. 10-18 W<sup>2</sup>. See PARSONS 1992, and, for a general overview and new edition of the fragments, the articles in BOEDEKER - SIDER 2001.

to us, and confirmed the hypothesis advanced a few years earlier by Ewen Bowie concerning the existence of a kind of elegiac poems with a longer extension and intended for public performances at festivals or ceremonies.<sup>181</sup> The existence of a public form of elegy, performed on occasions comparable to epic recitals, may shed new light on the interferences between the two genres as regards the performance setting.<sup>182</sup>

A similar reaction arose in 2005, when Dirk Obbink published an Oxyrhynchus papyrus with the text of a 25-verse elegy by Archilochus recounting the mythical episode of the fight between the Achaeans on their way to Troy and the king of Mysia, Telephus.<sup>183</sup> Although the papyrus is mutilated, we may argue that such a mythical narration served as an *exemplum* for a contemporary military event.<sup>184</sup> In any case, the content and the language of the poem are in all respects Homeric and seem to confirm the judgement expressed by the treatise *On the Sublime* (13.3) about Archilochus being ὀμηρικώτατος.<sup>185</sup>

The poetic device of the mythical *exemplum* is also employed by Sappho in her extant odes, nonetheless, in 2004 Gronewald and Daniel published a Köln papyrus containing 12 lines of an ode that was previously known in a much more fragmentary way. This poem is mythological in content and narrates the myth of Tithonus and Eos as a paradigm for the evils of the old age.<sup>186</sup>

<sup>181</sup> BOWIE 1986.

<sup>182</sup> See LULLI 2015 and LULLI 2016a.

<sup>183</sup> P. Oxy. 4708 = Arch. fr. 17a Swift; OBBINK 2005 and OBBINK 2006.

<sup>184</sup> See ALONI - IANNUCCI 2007: 205-237; NOBILI 2009; LULLI 2011: 102-104; SWIFT 2014 and SWIFT 2019: 228-233. On the contrary, BOWIE 2016: 19-25 thinks that the self-contained mythical section had no connection with a contemporary military event.

<sup>185</sup> See Plato, *Ion* 531a-532a, who compares Archilochus to Homer and Hesiod as exponents of rhapsodic poetry. See also BARKER - CHRISTENSEN 2006; NOBILI 2009; SWIFT 2012; LULLI 2016b: 196-199.

<sup>186</sup> See GRONEWALD - DANIEL 2004a and GRONEWALD - DANIEL 2004b. For detailed discussions of this poem, see GREENE - SKINNER 2009.

Once again, a new and exceptional papyrus discovery preserves a mythical narration that shows to what extent lyric and epic poets shared the same poetic background. This should come as no surprise insofar as all poets from the 7<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> century BC, as well as their audiences, shared a common epic background, which included (a fluid version of) the *Iliad* and the *Odyssey* as well as the so-called Cyclic poems and Homeric hymns).

Two more recent papyrus findings deal with the Homeric tradition – if only from a different perspective from those previously mentioned. As neither has a mythical content, they do not adapt the epic heritage to a new performance context (as Simonides' Plataea elegy or Archilochus' *Telephus* do). Nonetheless, the apparently personal and autobiographical content they exhibit, actually seems to conceal a deeper relationship with the epic tradition.

The first text is the notorious Cologne Epode by Archilochus (fr. 196a W), which was published in 1974 and immediately referred to as “Last Tango in Paros” for its obscene topic:<sup>187</sup> a youth ? speaking in the first person (the poet?)<sup>188</sup> reports a dialogue with a girl, where they discuss the prospect of having sex or not; the girl refuses, the boy rhetorically dismisses her objection, and finally forces her to have sex – with a very explicit mention of the act. Although some critics have blamed Archilochus for this apparently autobiographical rape of Neobules' young sister (in accordance with the anecdotic tradition),<sup>189</sup> a more balanced interpretation now reads the passage against

<sup>187</sup> GREEN 1975.

<sup>188</sup> The problem of the lyric “I” has been long debated and general consensus now exists among scholars, who for the most part agree that it is unlikely to refer exclusively to the individuality of the poet. Rather, it may also refer to the group the poet belongs to (e.g. Sappho's companions, the *thiasos*, or Archilochus comrades in arms). NAGY 1994-1995: 20 distinguishes between “autobiographical I” and “fictional I”, which he calls “reenacting I” or “generic I”, “provided we are allowed to understand genre as a formal device to recapture the authoritative occasion”.

<sup>189</sup> See *AP* VII 69-71, 351-352; MERKELBACH - WEST 1974: 133; GENTILI 1984: 233-256. *Contra* LEFKOWITZ 1976; ALONI 1981.

the backdrop of the *Dios Apate*, the sexual encounter between Zeus and Hera recounted in *Iliad* XIV and also presupposed by the analogous scene of the union of Aphrodite and Anchises in the *Homeric Hymn to Aphrodite*.<sup>190</sup>

A similar case may be provided by the newest Sappho papyrus, published in 2014 and containing the so-called *Brothers' poem*.<sup>191</sup> The new ode seems to refer to a well-known anecdote that finds an echo in other poems ascribed to the poetess (fr. 5 and 15 V.): while travelling to Egypt to sell wine, Sappho's brother Charaxos fell in love with the courtesan Rhodopis (or Doricha) and spent a fortune on her, delaying his return to Lesbos and stirring Sappho's anger and indignation.<sup>192</sup> In the new ode, Sappho (far from being angry or disappointed) wishes his brother a safe return, hoping that either his homecoming or the coming of age of her younger brother Larichos will bring an end to the situation of uncertainty caused by the absence of the male head of the family. In the light of anecdotes preserved by later sources, it is most tempting to read this ode (and the two other odes connected with the same topic) autobiographically. However, it must be noted that the whole situation seems to follow an epic, and particularly Odyssean, blueprint: a man (Odysseus/Charaxos) travels away from home for a very long time (and has erotic encounters on his journey), while a woman (Penelope/Sappho) waits for him at home in anxiety; in the meantime, a younger male member of the family (Telemachus/Larichos) gains an awareness of his

<sup>190</sup> SWIFT 2015, SWIFT 2016: 262-269 and SWIFT 2019: 364-368. For the Homeric language of the ode see CAMPBELL 1976; ALONI 1981: 77-131; NICOLSI 2005; SWIFT 2019: 368-384.

<sup>191</sup> Sapph. fr. 10 Neri. NERI 2017: 291- 294. See BURRIS - FISH - OBBINK 2014; OBBINK 2014a, and, for a general overview, the contributions in BIERL - LARDINOIS 2016.

<sup>192</sup> See also Hdt. II 135; Athen. XIII 596b-c; Strab. XVII 33; Posidipp. 122 A.-B.; Ovid. *Her.* XV 63-70, 117-120; Sud. *ai* 334 *s.v.* Αἴσωπος, ι 4 *s.v.* Ἰάδμων, ρ 221 *s.v.* Ῥοδόπιδος ἀνάθημα. For a discussion of these sources see BIFFI 1997; LIDOV 2002; KIVILO 2010, 175-177. On this "iambic Sappho" see ALONI 1997: LXVI-LXXV; and MARTIN 2016.



position and steps forth to provisionally claim a leading role.<sup>193</sup> If one adds that the *topos* of the merchant who spends his fortunes on greedy courtesans is a widespread one in Greek and Mediterranean culture, we can interpret Sappho's poem as an adaptation of an epic motif to the socio-cultural reality of 6<sup>th</sup> century Lesbos, where wine trading represented an important source of enrichment and the danger posed by the greed of prostitutes was well known (as Alcaeus too confirms).<sup>194</sup> As Lardinois has also noted, Sappho's song, far from reflecting an individual experience, acquires communal value as the voice of «any sister confronted with irresponsible older brothers or promising younger ones».<sup>195</sup>

Therefore, we can conclude by saying that the epic heritage represents such a strong background for the poets of the archaic age that throughout their literary output, even when dealing with some apparently personal themes, they cannot avoid engaging with the tradition. This is even more understandable if we consider that in the archaic age the boundaries between the literary genres «are not fixed but elastic, porous, negotiable and provisional. Literary genres are best seen not as fixed categories but as tendencies».<sup>196</sup>

The differences between epic and lyric concern the occasion of the performance rather than the content.<sup>197</sup> As Nagy puts it, «the occasion is the genre»,<sup>198</sup>

<sup>193</sup> This parallel had first been suggested by OBBINK 2014b and OBBINK 2016: 212, and only partially developed by SIRONI 2015; KURKE 2016; STEHLE 2016 and MUELLER 2016.

<sup>194</sup> See NOBILI 2016.

<sup>195</sup> LARDINOIS 2016: 187. See also NAGY 2016 and STEHLE 2016.

<sup>196</sup> CAREY 2009: 22.

<sup>197</sup> The field of "performance" studies was inaugurated by Gentili (GENTILI 1984) and then followed by a long series of scholars such as CALAME 1974 (and CALAME 1998), MARTIN 1989, NAGY 1990 (and NAGY 1994-1995, NAGY 1996, NAGY 2019). See n. 175 above and FOSTER - KURKE - WEISS 2019 for a summary of this trend of studies; see BUDELMANN - PHILLIPS 2018 for possible criticisms.

<sup>198</sup> NAGY 1990a: 362.

and «the very notion of genre serves as compensation for the lost occasion».<sup>199</sup> But performance overlaps may not be restricted only to the “physical” contexts and occasion: we may find “performances within performances”, leading to a redefinition and reshuffling of generic *topoi* and conventions. Epic and lyric can occasionally share the same performance context, but even epic can adopt lyric themes when the context requires it. While the former is a relatively straightforward and increasingly well-known fact, the reverse phenomenon is much more in need of scholarly attention.

### 6.3. Performance within performance: Homeric symposia and the singing of lyric songs

The all-encompassing character of the Homeric poems allowed them to incorporate other poetic forms:<sup>200</sup> the description of Achilles’ shield in *Iliad* XVIII mentions the singing of the *linos* (561-572) and of the *hymenaios* (490-496), two types of songs performed in agrarian contexts and at weddings, whereas elsewhere the *paian* (in honour of Apollo) and *threnoi* or *gooi* (funeral songs) are also mentioned.<sup>201</sup> This attests to the existence of several forms of lyric odes that predate any extant remnant of lyric poetry, as one would expect given the long process of composition of the poems.<sup>202</sup>

Once again, this is obvious enough. However, there is much more to “Homer’s lyric”, especially in connection with sympotic situations as depicted in both the *Iliad* and the *Odyssey*.

<sup>199</sup> NAGY 1990b: 9.

<sup>200</sup> On the concept of “tribal encyclopedia” applied to the Homeric poems see HAVELOCK 1963: 61-86.

<sup>201</sup> *Il.* I 472-474, XXII 391-392 for the *paean*; *Il.* XVIII 50-51, 314-316, XXIV 720-722 for the *threnos*. The contents of the lyric songs are not quoted: on possible reasons for these omissions see PALMISCIANO 2007 and PALMISCIANO 2009.

<sup>202</sup> See DIEHL 1940, whose title *Fuerunt ante Homerum poetae*, derives from Cic. *Brut.* 71; DALBY 1998.

The existence of the symposium in Homer is matter of dispute, since the aristocratic banquets that are frequently depicted both in the *Iliad* and the *Odyssey* are partly at variance with their later counterparts, one difference being the symposiasts' seated (rather than reclined) position and the simultaneous consumption of sacrificial meat and wine as opposed to archaic and classical symposia, with their typical of a banquet followed by, and clearly distinguished from, the symposium proper, for which only wine and nibbles were allowed.<sup>203</sup> However, scholars agree that the presence of a centrally placed crater and of a cupbearer closely parallel the Classical symposium, whose characteristic *ethos* clearly informs Homeric banquets as well.<sup>204</sup> Wine and good conversation are integral to both Homer's and later symposia, and song is viewed as the best form of entertainment: as is well known, the *aioidoi*'s performances at the Phaeacians' court and in Odysseus' palace mirror, however obliquely, the performance of *epos* at an early stage.

More to my point, Homer describes elsewhere symposia that can be seen as pointing to lyric performances.<sup>205</sup> The first worth considering, not least because of its importance for Homeric scholarship,<sup>206</sup> is the solitary symposium of Achilles and Patroclus in *Iliad* IX.<sup>207</sup> In his anger, Achilles refuses to fight and spends his time in his tent in the sole company of his best friend. Without their champions, the Achaeans experience losses and defeats and send three ambassadors, Odysseus, Ajax and Phoenix to his tent with a view to persuading him to resume fighting. The scene which meets the

<sup>203</sup> VON DER MÜHLL 1983: 5-7; BIELOHLAWEK 1983: 99.

<sup>204</sup> VETTA 1983; COLESANTI 1999; MUSTI 2001. For a discussion of their positions and a partly different interpretation of Homeric banquets, see WEKOWSKI 2002 and WEKOWSKI 2014: 191-248.

<sup>205</sup> See also ZANETTO 2004; NOBILI 2006a and NOBILI 2009.

<sup>206</sup> See n. 213 below.

<sup>207</sup> On solitary heroic symposia see BOARDMAN 1990: 124.

ambassadors' eyes is a typically sympotic one,<sup>208</sup> although the only attendants are Achilles and Patroclus. Achilles is singing *klea andron*, heroic deeds, to the lyre, a subject that could fit both epic and lyric poems.<sup>209</sup> Patroclus is waiting for Achilles to finish,<sup>210</sup> in order to take up the lyre and perform his own song in relay, as is typical of sympotic practice. Achilles invites the ambassadors to take part in the symposium, and Patroclus offers more wine.<sup>211</sup>

The ensuing conversation is strewn with un-Homeric themes and expressions, which reflect Achilles' frustration with the war and the atmosphere that reigns in the Achaean camp under Agamemnon's command.<sup>212</sup> He readily admits that he no longer has any interest in glory and military success, which, by destiny, are conditional on his own death. He goes as far as to claim that his greatest ambition at the moment is to live a long and safe life in his hometown with his father. Achilles then attacks Agamemnon for his rapacious and unjust attitude. He concludes by rejecting the Agamemnon's splendid gift, on the ground that wealth cannot match a safe, long life.

<sup>208</sup> As noted by VETTA 1992: 181-183. At l. 224 Odysseus proposes a toast for Achilles in a typical sympotic manner.

<sup>209</sup> *Il.* IX 185-195. NAGY 2013: 87-88, who notes that the lyre Achilles is playing once belonged to Eetion, Andromache's father, who was killed by Achilles, and to whom she devotes a dirge in *Il.* VI 407-432.

<sup>210</sup> This is the meaning implied in this context by δέγμενος (see *LSJ* s.v. δέχομαι II 3). The act recalls the typical "sympotic chain": at symposia guests normally sang their songs in an amoebaeon way, passing the lyre from one hand to another, and resuming the song where the previous guest had interrupted it. See VETTA 1984. Nonetheless, this practice is also typical of rhapsodic recitations: at Panhellenic festivals rhapsodes used to sing in sequence, taking turns (see NAGY 1996: 71-73 for a direct parallel with *Il.* IX, and SBARDELLA 2012: 5-51).

<sup>211</sup> Achilles orders Patroclus to bring a crater bigger than the one already present and to serve purer (ζωρότερον) wine: this choice puzzled the ancient commentators (see schol. *Il.* IX 203a-b).

<sup>212</sup> *Il.* IX 308-429. For a complete survey of the elegiac themes embedded in Achilles' discourse see ZANETTO 2004: 42-43 and NOBILI 2009: 236-241.

The anomaly of Achilles' language and his clear rejection of the heroic code he is almost synonym with has often confused scholars.<sup>213</sup> Nonetheless, the sympotic context of the scene offers the best explanation for Achilles' mood and language, which are informed by the sort of "lyrical" *ethos* often found in monodic poetry, particularly elegy.

Elegy is akin to epic because of the shared metre and dialect.<sup>214</sup> The great many themes it explores include primarily meditations on the brevity of life, the balance between life and glory, and disappointment at the injustice which wise people are often subjected to. Among its many themes, elegy may also include meditation on death or the loss of a loved one, and funerary consolation. The existence of a form of threnodic elegy that might explain the connection of the term *elegeia* with *elegos* (lament) has been debated for a long time,<sup>215</sup> but possible confirmation of its existence has now come from the above-mentioned elegy of Simonides' for the fallen at Plataea. This presents a mythical comparison between Achilles and the Greek soldiers who died in the battle as a form of consolation for their grieving relatives.<sup>216</sup> However, the symposium always represented an occasion for meditation on the events afflicting one's community, including sorrowful losses – like the death of Archilochus' brother-in-law Pericles, who died in a shipwreck and whose body could not receive the required honours.<sup>217</sup>

Homer presents two other symposium scenes with a focus on mourning.<sup>218</sup> The first scene occurs in *Iliad* XXIV, where Priamus enters Achilles' tent in order to

<sup>213</sup> REEVE 1973: 193-195; MARTIN 1989: 160-171.

<sup>214</sup> ALONI 2009: 185-187; ALONI - IANNUCCI 2007: 92-100. See also LULLI 2016a.

<sup>215</sup> See BOWIE 1986: 13-35; BARTOL 1993: 25-28 and BARTOL 2019.

<sup>216</sup> ALONI 1998: 189-218 and ALONI 2001; ALONI - IANNUCCI 2007: 14-16, 203-204.

<sup>217</sup> Arch. fr. 13 W (+ fr. 9-11 W). PALMISCIANO 1998: 195-201 (and PALMISCIANO 2017: 137-144) does not consider Archilochus' fr. 13 a *threnos*, but nonetheless argues that it may have been performed at the first symposium organized by the community after its mourning period. See also Anacr. fr- 191, 193 Gentili and Theogn. 527-528, 891-894, 1069-1070 (with PALMISCIANO 2017: 153-159).

<sup>218</sup> See MARINO 1999: 15-39; NOBILI 2006.

demand the restitution of Hector's body. Achilles welcomes him with the highest honours and invites him for dinner. The two heroes, both suffering for the recent losses of Hector and Patroclus, find consolation in conversation and in the memory of their beloved ones. The themes evoked in this passage are those typical of threnodic poetry (both elegiac and melic), and include the exhortation to cease mourning and to resume ordinary activities.<sup>219</sup> Another mournful symposium takes place in Menelaus' palace in *Odyssey* IV: Menelaus and Telemachus cry at the thought of the heroes who have died (or are believed to have died, as in Odysseus' case), either at Troy or on their return voyage; nonetheless, their meeting is also an occasion for them to evoke their deeds and to find consolation in remembrance, as threnodic poetry requires.<sup>220</sup>

All these scenes are characterized by a sympotic setting and in all cases the performer introduces themes typical of lyric poetry.

At times, the Homeric hero may thus become a poetic counterpart to the epic performer himself, the *aidos* or *rhapsode*: he may become a singer of *klea andron*, like Achilles in *Iliad* IX, or like Phemius and Demodocus; but he may also become a lyric performer, if the occasion requires it. Among his many skills, the Homeric hero has the ability to shift from one genre to the other, adapting his performance to suit the occasion and the audience's expectations. He may also assume the aggressive and sarcastic tone of the iambic poet: when Achilles deplores Agamemnon's decision to take possession of his slave Briseis, he does not refrain from vulgar slander in the vein of Hipponax (*Il.* I 223-232). As Gregory Nagy has noted, the best of the Achaeans thus becomes, at times, a counterpart to the worst of the Achaeans,<sup>221</sup> the ugly Thersites, whose horrifying description may be assimilated to that of a beggar poet, once again in

<sup>219</sup> *Il.* XXIV 46-49, 518-551. See PALMISCIANO 2017: 28-31.

<sup>220</sup> *Od.* IV 97-107, 235-239.

<sup>221</sup> Significantly, in the *Cypria* (see Procl. *Chrest.* 105.9-10) Achilles, not Odysseus, restores order after Thersites' discourse and prevents the soldiers from fleeing.

ways that foreshadow Hipponax' iambic poetry. Homer himself states that Thersites was accustomed to the dynamics of blame, since he often used to mock princes (*Il.* II 214-216), and his words raised laughter among the Achaeans, as we would expect from an iambic or comic figure.<sup>222</sup> Intriguingly, Rosen adds that a tradition centred around the *Aethiopsis* associates Thersites with iambic mockeries at symposia:<sup>223</sup> once again, the poetry of blame is connected to its most specific setting.

Symposium, as is well known, represents the favourite setting for the reperformance of literary genres and their adaptations to new realities; Homeric symposia are no exception and represent the first experiments of convergence and reshuffle of parallel poetic traditions.

#### 7. CODA, WITH AN AUSPICIOUS "VIATICUM" (*Andrea Capra*)

The three contributions presented here exemplify new trends in Homeric scholarship that can potentially shift our interpretative paradigms and thus have a long-lasting impact on reception studies, both ancient, modern and contemporary<sup>224</sup>. What we

<sup>222</sup> NAGY 1979: 259-264; BARKER 2009: 53-61. Another counterpart to iambic poets is the beggar Iros (*Od.* XVIII 1-116).

<sup>223</sup> See ROSEN 2003: according to the *Aethiopsis*, Thersites mocked Achilles for his love for Penthesilea and, in revenge, Achilles killed him. The mocking scene may have taken place during a symposium, as an Apulian krater from the Boston Museum of Fine Art seems to confirm.

<sup>224</sup> Let me here provide an example based on Plato, my own main research field, though I could say the same for other areas such as the Greek novel and, most obviously, lyric poetry. Plato attacks Homer for what he perceives to be his lack of "contents": in the *Republic*, we hear that there is no Homeric life in the vein of, say, a Pythagorean way of life, and the very wandering nature of Homeric poetry testifies to its detachment from the interests of any given community, thus making it useless at best. Plato's Socrates speaks about Homer but clearly refers to the wandering rhapsodes who would perform the poems. Not only does he consider them as wandering agonists; what is more, he engages in his own strenuous *agon* against Homer, as his clear from what he refers to as the "ancient quarrel between poetry and philosophy". At the same time,

offered here is of course a partial perspective, whose cultural entanglements are specific to areas of scholarship I happen to know more directly: both Andrea Debiasi and I are former fellows of the Harvard Center for Hellenic Studies, where we engaged with

---

as recent studies have shown, Plato's *Republic* appropriates a number of Hesiodic themes in a way that may be construed as anti-Homeric, thus recreating the antagonism between what Andrea, with Greg Nagy, calls "team Homer" and "team Hesiod". It is easy to see how Andrea's interpretation of Homer's name and anti-Hesiodic role perfectly fits the world of Plato, who is intent in building his own team – in fact, in the *Ti-maeus-Critias* he presents his Atlantis story as vastly superior to both Hesiod and Homer. Plato's antagonism with Homer results in ambitious attempt, at the end of *Republic*, of refashioning Homer's Hades. Of all possible Homeric themes, Plato chooses Hades as the one more in need of reform. The introductory words of the myth of Er, the eschatological myth that concludes the *Republic*, are of the greatest interest: "I won't tell you one of Alcinous' (*Alkinou*) apologues, but a strong man's one (*alkimou andros*, 614a). "Alcinous' apologue(s)" was the traditional "title" of books IX-XII of the *Odyssey*, and the paronomasia *Alkinou / alkimou* marks a self-conscious opposition between Homer's and Plato's own myth. Thus, Plato's myth has been plausibly interpreted as a revised version of Homer's underworld, whose main shortcoming is that it induces fear and cowardice in war. By contrast, Plato's reshaped underworld is specifically designed to inspire courage and confidence in the face of death, provided one has led a pious and just life. And, indeed, Plato describes Hades as an unexpectedly *visible* world, to the extent that its whereabouts, as Socrates claims, could be reflected by a mirror, as part of Plato's notorious "mirror-argument" designed to deflate poetic mimesis. Plato's Hades, too, features alternative stories, but these are not retrospective retellings of the characters' now lost life, but forward-looking choices designed to secure a better life when the soul, most un-Homerically, is reborn. Thus, Plato seems to target precisely the exceptional character shown by George's innovative approach to Homeric Hades. By the 5<sup>th</sup> century, a consensus had emerged about the excellence of the *Iliad* and the *Odyssey*, something that gradually gave the two poems an aura of "authenticity" as opposed to a number of other "unauthentic", allegedly pseudo-Homeric works. A further and far-reaching consequence of this approach was that the *Odyssey*, however "authentic", was generally deemed inferior to the *Iliad*, an idea that was closely connected with a positive evaluation of Achilles, seen as the quintessential hero, straightforward and uncompromising, as opposed to dodgy and devious Odysseus. In his *Hippias Minor*, Plato has the eponymous sophist claim that the *Iliad* surpasses the *Odyssey* insofar and inasmuch as Achilles is superior to Odysseus. Socrates challenges this view by claiming, among other things, that Achilles is not the straightforward and uncompromising figure Hippias has depicted. Part of his argument is backed by Homeric quotations, designed to provide counterexamples. Intriguingly, Socrates draws extensively from *Iliad* 9, namely from the "symposium" scene discussed by Cecilia. Socrates brings to light "another side" of Achilles, and Cecilia's argument eventually allows one to make sense of this state of affairs: Socrates' Achilles is in fact the "elegiac" Achilles who, for good reasons, takes centre stage in specific "lyric" circumstances within the *Iliad*, thus bridging the alleged gap between epic and lyric poetry.



Nagy's approach to the oral tradition informing all verbal art in archaic Greece; George and I are currently colleagues in Durham, which has been for many years a world-leading centre for Homeric studies, with a focus on the "invention of Homer" in archaic and classical Greece (Barbara Graziosi) and on the dialogue of epic poetry with near-eastern traditions and the linguistic and poetic legacy of the Bronze Age (Johannes Haubold and George himself); Cecilia is a former colleague of mine, and in the context of a group of scholars working on "lyric Homer" at Milan University she was the one who most systematically and fruitfully explored the subject. I hope that this triptych, combining "Milanese" and international perspectives, can work as a good "viaticum" for the inaugural issue of this Milan journal. These days, the word "viaticum" mainly evokes mortal danger and (pre-)funerary rites, which in turn could ominously resonate with the wide-spread idea that scholars have left no stone unturned in their work on the father of "Western tradition", the study of antiquity being doomed to death anyway. As we have mentioned, however, epic Helicon has a recently discovered "east face" that defies any Eurocentric complacency and self-congratulatory construction of a self-contained Western canon. More generally, many of our most deeply rooted assumptions about Homer are in need of revision. Accordingly, what I have in mind is in fact the other meaning of the word, even more clearly connected with the notion of "via", namely that of "route". "Viaticum" is the supply of provisions travelers need for a long journey. I hope we have provided some food for thought ahead of this journal's intellectual journey, one that, despite its predominant focus on much later epic traditions, will no doubt feature both Odyssean *curiositas* and Achillean glory.

REFERENCES

- AHLBERG 1971 = Gudrun Ahlberg, *Fighting by Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm, Svenska Institutet i Athen, 1971.
- ALLEN 1907 = Thomas W. Allen, *The Homeridae*, in «Classical Quarterly», I (1907), 135-143.
- ALLEN 1912 = *Homeri Opera*, V. *Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas continens*, edited by Thomas W. Allen, Oxford, Clarendon Press, 1912.
- ALLEN 1924 = Thomas W. Allen, *Homer: The Origins and the Transmission*, Oxford, Clarendon Press, 1924.
- ALONI - IANNUCCI 2007 = Antonio Aloni e Alessandro Iannucci, *L'elegia greca e l'epigramma dalle origini al V secolo: con un'appendice sulla "nuova" elegia di Archiloco*, Firenze, Le Monnier, 2007.
- ALONI 1981 = Antonio Aloni, *Le Muse di Archiloco. Ricerche sullo stile archilocheo*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1981.
- ALONI 1989 = Antonio Aloni, *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'inno omerico a Apollo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989.
- ALONI 1997 = Saffo, *Frammenti*, a cura di Antonio Aloni, Firenze, Giunti, 1997.
- ALONI 1998 = Antonio Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino, Scriptorium, 1998.
- ALONI 2001 = Antonio Aloni, *The Proem of Simonides' Plataea Elegy and the Circumstances of its Performance*, in *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*, edited by Deborah Boedeker and David Sider, Oxford, Oxford University Press, 2001, 86-105.

- ALONI 2009 = Antonio Aloni, *Elegy*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edited by Felix Budelmann, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 168-188.
- ANTONACCIO 1995 = Carla M. Antonaccio, *Lefkandi and Homer*, in *Homer's World. Fiction, Tradition, Reality*, edited by Øivind Andersen and Matthew Dickie, Bergen, Grieg, 1995, 5-27.
- ANTONELLI 2000 = Luca Antonelli, *Κερκυραϊκά. Ricerche su Corcira alto-arcaica tra Ionio e Adriatico*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2000.
- ARRIGHETTI 1987 = Graziano Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografisti. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa, Giardini, 1987.
- ARRIGHETTI 1998 = Esiodo, *Opere*, a cura di Graziano Arrighetti, Torino, Einaudi - Gallimard, 1998.
- AVEZZÙ 1982 = Alcidamante, *Orazioni e frammenti*, a cura di Guido Avezzi, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1982.
- AYMARD 1935 = André Aymard, *Le Zeus fédéral achaien Hamarios-Homarios*, in *Mélanges offerts à M. Octave Navarre par ses élèves et ses amis*, Toulouse, Edouard Privat, 1935, 453-470.
- AYMARD 1938 = André Aymard, *Les assemblées de la confédération achaienne. Étude critique d'institution et d'histoire*, Bordeaux - Paris, Féret et fils, 1938.
- BARKER - CHRISTENSEN 2006 = Elton Barker and Joel Christensen, *Flight Club: the New Archilochus Fragment and its Resonance with Homeric Epic*, in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», LVII (2006), 9-41.
- BARKER 2009 = Elton Barker, *Entering the Agon: Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- BARTOL 1993 = Kristina Bartol, *Greek Elegy and Iambus. Studies in Ancient Literary Sources*, Poznan, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1993.

- BARTOL 2019 = Kristina Bartol, *Structuring the Genre: The Fifth- and Fourth-Century Authors on Elegy and Elegiac Poets*, in *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, edited by Bruno Currie and Ian Rutherford, Leiden - Boston, Brill 2019, 129-147.
- BASSINO 2013 = Paola Bassino, *Lesches and the Contest between Homer and Hesiod*, in «Kyklos@Classics@», I (2013), <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5189>>.
- BASSINO 2017 = Paola Bassino, *On Constructive Conflict and Disruptive Peace: The Certamen Homeri et Hesiodi*, in *Conflict and Consensus in Early Greek Hexameter Poetry*, edited by Paola Bassino, Lilah Grace Canevaro and Barbara Graziosi, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 190-207.
- BASSINO 2018 = Paola Bassino, *The Certamen Homeri et Hesiodi. A Commentary*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018.
- BATS - D'AGOSTINO 1998 = *Euboica. L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente*. Atti del Convegno (Napoli, 13-16 novembre 1996), a cura di Michel Bats e Bruno D'Agostino, Napoli, Centre Jean Bérard, 1998.
- BEECROFT 2010 = Alexander J. Beecroft, *Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- BÉRARD 1970 = Claude Bérard, *Eretria III. L'Hérôon à la porte de l'ouest*, Berne, Francke, 1970.
- BERSHADSKY 2018a = Natasha Bershadsky, *Impossible Memories of the Lelantine War*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens», XVI (2018), 191-213.
- BERSHADSKY 2018b = Natasha Bershadsky, *Chariots on the Lelantine Plain and the Art of Taunting the Losers, Part 1: Riding into the Reenactment*, in «Classical Inquiries» (2018), <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/chariots-on-the-lelantine-plain-and-the-art-of-taunting-the-losers/>>.

- BERSHADSKY 2018c = Natasha Bershadsky, *Chariots on the Lelantine Plain and the Art of Taunting the Losers, Part 2: Enter Theseus*, in «Classical Inquiries» (2018), <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/chariots-on-the-lelantine-plain-and-the-art-of-taunting-the-losers-enter-theseus/>>.
- BERSHADSKY 2018d = Natasha Bershadsky, *Chariots on the Lelantine Plain and the Art of Taunting the Losers, Part 3: Winning the Lelantine War*, in «Classical Inquiries» (2018), <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/chariots-on-the-lelantine-plain-and-the-art-of-taunting-the-losers-part-3-winning-the-lelantine-war/>>.
- BERSHADSKY - DEBIASI - FRAME - NAGY 2018 = Natasha Bershadsky, Andrea Debiasi, Douglas Frame and Gregory Nagy, *Stitching Together the Lelantine War*, in «Classical Inquiries» (2018), <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/stitching-together-the-lelantine-war/>>.
- BIELOHLAWEK 1983 = Karl Bielohlawek, *Precettistica conviviale e simposiale nei poeti greci (Da Omero fino alla silloge teognidea e a Crizia)*, in *Poesia e simposio nella Grecia antica*, a cura di Massimo Vetta, Roma - Bari, Laterza, 1983, 97-116.
- BIERL - LARDINOIS 2016 = *The Newest Sappho. P.Sapph. Obbink and P.GC inv. 105, frs. 1-4*, edited by Anton Bierl and André Lardinois, Leiden - Boston, Brill, 2016.
- BIFFI 1997 = Nicola Biffi, *Le storie diverse della cortigiana Rhodopis*, in «Giornale Italiano di Filologia», XLIX (1997), 51-60.
- BIONDI 2015 = Francesca Biondi, *Teagene di Reggio rapsodo e interprete di Omero*, Pisa - Roma, Fabrizio Serra, 2015.
- BIRT 1932 = Theodor Birt, *Über ὄμηρος und den Namen Homer*, in «Philologus», LXXXVII (1932), 376-382.
- BLOME 1984 = Peter Blome, *Lefkandi und Homer*, in «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», X (1984), 9-11.

- BOARDMAN 1990 = John Boardman, *Symposion Furniture*, in *Symptica. A Symposium on the Symposion*, edited by Oswyn Murray, Oxford, Oxford University Press, 1990, 122-131.
- BOEDEKER - SIDER 2001 = *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*, edited by Deborah Boedeker and David Sider, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- BONFANTE 1968 = Giuliano Bonfante, *Il nome di Omero*, in «La Parola del Passato», XXIII (1968), 360-361.
- BOWIE 1986 = Ewen L. Bowie, *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*, in «The Journal of Hellenic Studies», CVI (1986), 13-35.
- BOWRA 1952 = Cecil Maurice Bowra, *Heroic Poetry*, London, MacMillan, 1952.
- BRACCESI 2010 = Lorenzo Braccesi, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Roma - Bari, Laterza, 2010.
- BRADEEN 1947 = Donald W. Bradeen, *The Lelantine War and Pheidon of Argos*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXVIII (1947), 223-241.
- BREGLIA PULCI DORIA 1975 = Luisa Breglia Pulci Doria, *Artemis Amarynthia*, in *Contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéenne*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1975, 37-47.
- BREGLIA PULCI DORIA 1984 = Luisa Breglia Pulci Doria, *Demetra tra Eubea e Beozia e i suoi rapporti con Artemis*, in *Recherches sur les cultes grecs et l'occident*, vol. II, Napoli, Centre Jean Bérard, 1984, 69-88.
- BREGLIA PULCI DORIA 2013 = Luisa Breglia Pulci Doria, *Titani, Cureti, Eracle. Mitopoesi euboica e guerra lelantina*, in *Tra mare e continente: l'isola d'Eubea*, a cura di Cinzia Bearzot e Franca Landucci Gattinoni, Milano, Vita e Pensiero, 2013, 17-65.
- BRELICH 1961 = Angelo Brelich, *Guerre, agoni e culti nella Grecia arcaica*, Bonn, Habelt, 1961.

- BROCCIA 1967 = Giuseppe Broccia, *La forma poetica dell'“Iliade” e la genesi dell'epos omerico*, Messina, Università degli Studi di Messina, 1967.
- BUDELMANN - PHILLIPS 2018 = *Introduction*, in *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*, edited by Felix Budelmann and Tom Phillips, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- BUDELMANN 2009 = Felix Budelmann, *Introducing Greek Lyric*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 1-18.
- BURKERT 1979 = Walter Burkert, *Kynaitbos, Polycrates and the Homeric Hymn to Apollo*, in *Arktouros: Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox*, edited by Glen W. Bowersock, Walter Burkert and Michael C. J. Putnam, Berlin - New York, De Gruyter, 1979, 53-62.
- BURKERT 1987 = Walter Burkert, *The Making of Homer in the Sixth Century B.C.: Rhapsodes versus Stesichorus*, in *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1987, 43-62.
- BURN 1929 = Andrew R. Burn, *The so-called "Trade-Leagues" in Early Greek History and the Lelantine War*, in «The Journal of Hellenic Studies», XLIX (1929), 14-37.
- BURRIS - FISH - OBBINK 2014 = Simon Burris, Jeffrey Fish and Dirk Obbink, *New fragments of Book 1 of Sappho*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CLXXXIX (2014), 1-28.
- BUSSE 1909 = Adolf Busse, *Der Agon zwischen Homer und Hesiod*, in «Rheinisches Museum», LXIV (1909), 108-119.
- CALAME 1974 = Claude Calame, *Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XVII (1974), 113-128.
- CALAME 1998 = Claude Calame, *La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?*, in «Littérature», CXI (1998), 87-110.

- CAMPBELL 1976 = David A. Campbell, *The Language of the New Archilochus*, in «Arethusa», IX (1976), 151-157.
- CAREY 2009 = Chris Carey, *Genre, Occasion and Performance*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edited by Felix Budelmann, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 21-38.
- CARLIER 1984 = Pierre Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg, AEGR, 1984.
- CARLIER 2003 = Pierre Carlier, *Regalità omeriche e regalità greche dell'alto arcaismo*, in *Storiografia e regalità nel mondo greco*, a cura di Emma Luppino Manes, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, 13-29.
- CASSIO 1998 = Albio Cesare Cassio, *La cultura euboica e lo sviluppo dell'epica greca*, in BATS - D'AGOSTINO 1998, 11-22.
- CÀSSOLA 1975 = Filippo Càssola, *Inni omerici*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 1975.
- CERRI 2012 = Giovanni Cerri, *Il mito euboico di Teti e Briareo in Il. 1.396-406*, in *Tradizioni mitiche locali nell'epica greca. Atti del Convegno di Studi in onore di Antonio Martina per i suoi 75 anni (Roma, 22-23 ottobre 2009)*, a cura di Giovanni Cerri, Adele Teresa Cozzoli e Massimo Giuseppetti, Roma, Scienze e Lettere, 2012, 159-178.
- CIACERI 1901 = Emanuele Ciaceri, *La Alessandra di Licofrone*, Catania, Macchiaroli, 1901.
- CLARKE 1999 = Michael J. Clarke, *Death and Spirit in the Songs of Homer*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- CLAY 2011 = Jennifer Strauss Clay, *Homer's Trojan theatre*, Cambridge, Cambridge Classical Press, 2011.
- COLDSTREAM 1968 = John Nicolas Coldstream, *Greek Geometric Pottery: a Survey of Ten Local Styles and their Chronology*, London, Methuen, 1968.



- COLDSTREAM 1977 = John Nicolas Coldstream, *Geometric Greece*, London, Benn, 1977.
- COLESANTI 1999 = Giulio Colesanti, *Il simposio in Omero*, in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», XLIII (1999), 41-75.
- COLLINS 2004 = Derek Collins, *Master of the Games: Competition and Performance in Greek Poetry*, Washington DC - Cambridge (MA), Center for Hellenic Studies, 2004.
- COLONNA 1953 = Aristide Colonna, *I Prolegomeni ad Esiodo e la Vita esiodea di Giovanni Tzetzes*, in «Bollettino dei Classici», II (1953), 27-39.
- CORDANO 1992 = Federica Cordano, *Le tessere pubbliche dal tempio di Atena a Camarina*, Roma, Istituto Italiano per la Storia Antica, 1992.
- CREUTZBURG 1931 = Nikolaus Creutzburg, *Styra*, in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, IV A 1, Stuttgart, Metzler, 1931, 455-456.
- CRIELAARD 2002 = Jan Paul Crielaard, *Past or Present? Epic Poetry, Aristocratic Self-Representation and the Concept of Time in the Eighth and Seventh Centuries BC*, in *Omero tremila anni dopo*. Atti del Congresso di Genova (6-8 luglio 2000), a cura di Franco Montanari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, 239-296.
- CURRIE - RUTHERFORD 2019 = *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, edited by Bruno Currie and Ian Rutherford, Leiden - Boston, Brill, 2019, 1-36.
- CURTIUS 1855 = Georg Curtius, *De nomine Homeri commentatio academica*, Kiel, Schwers, 1855.
- DALBY 1998 = Andrew Dalby, *Homer's Enemies: Lyric and Epic in the Seventh Century*, in *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence*, edited by Nick Fisher and Hans Van Wees, London, Duckworth, 1998, 195-211.

- DAVIES - FINGLASS 2014 = *Stesichorus: The Poems*, edited by Malcom Davies and Patrick J. Finglass, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- DE MARTINO 1982 = Francesco De Martino, *Omero agonista in Delo*, Brescia, Paideia, 1982.
- DE MARTINO 1984 = Francesco De Martino, *Omero quotidiano. Vite di Omero*, Venosa, Osanna, 1984.
- DEBIASI 2001 = Andrea Debiasi, *Variazioni sul nome di Omero*, in «Hesperia. Studi sulla greicità di occidente», XIV (2001), 10-35.
- DEBIASI 2004 = Andrea Debiasi, *L'epica perduta. Eumelo, il Ciclo, l'occidente*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2004.
- DEBIASI 2008 = Andrea Debiasi, *Esiodo e l'occidente*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008.
- DEBIASI 2010a = Andrea Debiasi, *Orcomeno, Ascra e l'epopea regionale "minore"*, in *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*, a cura di Ettore Cingano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, 255-298 (poi in DEBIASI 2015, 241-276).
- DEBIASI 2010b = Andrea Debiasi, *Οὐρίων / Ἰρπίων. Frammenti dall'Esiodo di Euforione? (Schol. Basil. ad German. Arat. p. 93, 13-20 Breysig e fr. 101 Pow.)*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XCIV (2010), 99-120.
- DEBIASI 2012 = Andrea Debiasi, *Homer ἀγωνιστής in Chalcis*, in *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, edited by Franco Montanari, Antonios Rengakos and Christos Tsagalis, Berlin - Boston, De Gruyter, 2012, 471-500.
- DEBIASI 2015 = Andrea Debiasi, *Eumelo, un poeta per Corinto. Con ulteriori divagazioni epiche*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2015.

- DELL'ORO 2018 = Francesca Dell'Oro, *The Others. Looking for Diversity in Euboean Linguistic System*, in «CHS Research Bulletin» (2018), <[http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:DellOroF.The\\_Others.2018](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:DellOroF.The_Others.2018)>.
- DELL'ORO [forthcoming] = Francesca Dell'Oro, *Les lamelles de Styra. Nouvelle édition avec étude onomastique, dialectologique et paléographique*, Lausanne, Payot, forthcoming.
- DEROY 1972 = Louis Deroy, *Le nom d'Homère*, in «L'Antiquité Classique», XLI (1972), 427-439.
- DESBOROUGH 1972 = Vincent Robin D'Arba Desborough, *The Greek Dark Ages*, London, Ernest Benn, 1972.
- DI BENEDETTO 1969 = Vincenzo Di Benedetto, *Aristophanes Pax 1282-1283 e il certamen tra Omero e Esiodo*, in «Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei», XXIV (1969), 161-165.
- DIEHL 1940 = Ernest Diehl, *Fuerunt ante Homerum poetae*, in «Rheinisches Museum», LXXXIX (1940), 81-114.
- DOUGHERTY 2001 = Carol Dougherty, *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- DREWS 1983 = Robert Drews, *Basileus: The Evidence for Kingship in Geometric Greece*, New Haven - London, Yale University Press, 1983.
- DUNKEL 1979 = George Dunkel, *Fighting Words: Alcman Partheneion 63 μάχονται*, in «Journal of Indo-European Studies», VII (1979), 249-272.
- DURANTE 1957 = Marcello Durante, *Il nome di Omero*, in «Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei», XII (1957), 94-111 (poi in DURANTE 1976, 185-204).
- DURANTE 1976 = Marcello Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, I. *Risultanze della comparazione indoeuropea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976.

- EDMONDS 2004 = Radcliffe Edmonds, *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the "Orphic" Gold Tablets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- EDWARDS 1971 = Glynn Patrick Edwards, *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford, Blackwell for the Philological Society, 1971.
- ELMER 2013 = David F. Elmer, *The Poetics of Consent: Collective Decision Making and the Iliad*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013.
- ENGELMANN - MERKELBACH 1972 = *Die Inschriften von Erythrai und Klazomenai*, vol. I, herausgegeben von Helmut Engemann und Reinhold Merkelbach, Bonn, Habelt, 1972.
- ERBSE 1996 = Hartmut Erbse, *Homer und Hesiod in Chalkis*, in «Rheinisches Museum», CXXXIX (1996), 308-315.
- FORD 1992 = Andrew L. Ford. *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1992.
- FORREST 1957 = William George Forrest, *Colonisation and the Rise of Delphi*, in «Historia», VI (1957), 160-175.
- FOSTER - KURKE - WEISS 2019 = *Introduction*, in *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, edited by Margaret Foster, Leslie Kurke and Naomi Weiss, Leiden - Boston, Brill, 2019, 1-30.
- FOURGOUS 1987 = Denise Fourgous, *Gloire et infamie des seigneurs de l'Eubée*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens», II (1987), 5-29.
- FRAME 2009 = Douglas Frame, *Hippota Nestor*, Washington, DC - Cambridge (MA), Center for Hellenic Studies, 2009.
- FRAME 2018 = Douglas Frame, *Heracles in Ionian Epic: Genesis of the "Sack of Oikhalia"*, in "Hollyfest.org: A digital Festschrift", <<http://www.thehollyfest.org/index.php/douglas-frame/>>.

- FRÄNKEL 1962 = Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, Beck, 1962 (trad. it. *Poesia e filosofia della Grecia arcaica*, Bologna, Il Mulino, 1997).
- FRIEDEL 1878-1879 = Wilhelm Otto Friedel, *Die Sage vom Tode Hesiods, nach ihren Quellen untersucht*, in «Jahrbücher für classische Philologie», Suppl. X (1878-1879), 235-278.
- GALLAVOTTI 1929 = Carlo Gallavotti *Genesi e tradizione letteraria dell'Agone tra Omero ed Esiodo*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», VII (1929), 31-59.
- GAZIS 2018 = George A. Gazis, *Homer and the Poetics of Hades*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- GAZIS 2020 = George A. Gazis, *Beyond the Stream of the Ocean: Hades, the Aethiopians and the Homeric Eschata*, in *Spatial Eschatologies in Antiquity*, edited by Helen Van Noorden, Hilary F. Marlow, Karla Pollmann, London, Routledge, 2020, forthcoming.
- GENTILI 1972 = Bruno Gentili, *La lirica greca arcaica e tardo arcaica* in *Introduzione allo studio della cultura Classica*, I. *Letteratura*, a cura di Francesco Della Corte, Milano, Marzorati, 57-106.
- GENTILI 1984 = Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma - Bari, Laterza, 1984.
- GEYER 1924 = Fritz Geyer, *Eretria*, in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. IV, Stuttgart, Metzler, 1924, 374-385.
- GRAZIOSI 2002 = Barbara Graziosi, *Inventing Homer: The Early Reception of Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- GRAZIOSI - HAUBOLD 2010 = Barbara Graziosi and Johannes Haubold, *Homer: "Iliad" Book VI*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

- GREEN - SKINNER 2009 = *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues*, edited by Ellen Greene and Marilyn B. Skinner, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2009.
- GREEN 1975 = Peter Green, *Last Tango in Paros*, in «The Times Literary Supplement», 14<sup>th</sup> March 1975.
- GRONEWALD - DANIEL 2004a = Michael Gronewald and Robert Walter Daniel, *Ein neuer Sappho-Papyrus*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CXLVII (2004), 1-8.
- GRONEWALD - DANIEL 2004b = Michael Gronewald and Robert Walter Daniel, *Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CXLIX (2004), 1-4.
- GROSSARDT 2016 = Peter Grossardt, *Praeconia Maconidae magni. Studien zur Entwicklung der Homer-Vita in archaischer und klassischer Zeit*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2016.
- HAINSWORTH 1993 = John B. Hainsworth, *The "Iliad": A Commentary*, vol. III, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HAMILTON 1989 = Richard Hamilton, *The Architecture of Hesiodic Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- HARVEY 1955 = Anthony E. Harvey, *The Classification of Greek Literary Poetry*, in «Classical Quarterly», n.s., V (1955), 157-175.
- HAUBOLD 2009 = Johannes Haubold, *Epic poetry*, in *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*, edited by George Boys-Stones, Barbara Graziosi, and Phiroze Vasunia, Oxford, Oxford University Press, 2009, 442-453.
- HAVELOCK 1963 = Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1963 (trad. it. *Cultura orale e Paideia. civiltà della scrittura*, Roma-Bari, Laterza 2003<sup>5</sup>).

- HELDMANN 1982 = Konrad Heldmann, *Die Niederlage Homers im Dichterwettstreit mit Hesiod*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- HERMANN 1832 = Karl Friedrich Hermann, *Der Kampf zwischen Chalcis und Eretria um das Lelantische Gefilde*, in «Rheinisches Museum», I (1832), 84-97.
- HESS 1960 = Konrad Hess, *Der Agon zwischen Homer und Hesiod*, Winterthur, Keller, 1960.
- HEUBECK - HOEKSTRA 1989 = Alfred Heubeck and Arie Hoekstra, *A Commentary on Homer's "Odyssey"*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- HEUBECK - WEST - HAINSWORTH 1988 = Alfred Heubeck, Stephanie West and John B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's "Odyssey"*, vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- HILLER 1887 = Eduard Hiller, *Beiträge zur griechischen Literaturgeschichte. 5. Homer als Collectivname*, in «Rheinisches Museum», XLII (1887), 321-361.
- HOOD 1986 = Martin Sinclair F. Hood, *Mycenaeans in Chios*, in *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984*, edited by John Boardman and C.E. Vaphopoulou-Richardson, Oxford, Clarendon Press, 1986, 169-180.
- HUIZINGA 1955 = Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Boston, Beacon Press, 1955.
- HUNTER 2014 = Richard Hunter, *Hesiodic Voices: Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- JÄGER 1944 = Werner Jäger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin-Leipzig, Walter De Gruyter 1934 (trad. it. *La formazione dell'uomo greco*, Milano, Bompiani, 2003).
- JANKO 1982 = Richard Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- JONG 2003 = Irene de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.

- KIRK 1949 = Geoffrey Stephen Kirk, *Ships on Geometric Vases*, in «Annual of the British School at Athens», XLIV (1949), 93-153.
- KIVILO 2000 = Maarit Kivilo, *Certamen*, in «Studia Humaniora Tartuensia», I, 4 (2000), <<http://www.ut.ee/klassik/sht/>>.
- KIVILO 2010 = Maarit Kivilo, *Early Greek Poets' Lives: The Shaping of the Tradition*, Leiden - Boston, Brill, 2010.
- KNOEPFLER 1971 = Denis Knoepfler, *La date de l'annexion de Styra par Érétrie*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», XCV (1971), 223-244.
- KONING 2010 = Hugo Koning, *Hesiod, the Other Poet: Ancient Reception of a Cultural Icon*, Leiden - Boston, Brill, 2010.
- KURKE 2016 = Leslie Kurke, *Gendered Spheres and Mythic Models in Sappho's Brothers Poem*, in BIERL - LARDINOIS 2016, 238-265.
- LANE FOX 2008 = Robin Lane Fox, *Travelling Heroes: Greeks and their Myths in the Epic Age of Homer*, London - New York, Allen Lane, 2008.
- LARDINOIS 2016 = André Lardinois, *Sappho's Brothers Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry*, in BIERL - LARDINOIS 2016, 167-187.
- LASSERRE 1976 = François Lasserre, *L'historiographie grecque à l'époque archaïque*, in «Quaderni di Storia», IV (1976), 113-142.
- LATACZ 2004 = Joachim Latacz, *Troy and Homer. Towards the Solution of an Old Mystery*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- LEFKOWITZ 1976 = Mary R. Lefkowitz, *Fictions in Literary Biography: The New Poem and the Archilochus Legend*, in «Arethusa», IX, 2 (1976), 181-189.
- LEFKOWITZ 1981 = Mary R. Lefkowitz, *The Lives of Greek Poets*, London, Duckworth, 1981.
- LE MOS 1998 = Irene S. Lemos, *Euboea and its Aegean Koiné*, in BATS - D'AGOSTINO 1998, 45-58.



- LEMOS 2002 = Irene S. Lemos, *The Protoegeometric Aegean: The Archaeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LIDOV 2002 = Joel B. Lidov, *Sappho, Herodotus, and the "Hetaira"*, in «Classical Philology», XCVII (2002), 203-237.
- LUCARINI 2019 = Carlo M. Lucarini, *La genesi dei poemi omerici*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2019.
- LULLI 2011 = Laura Lulli, *Narrare in distici: l'elegia greca arcaica e classica di argomento storico-mitico*, Roma, Quasar, 2011.
- LULLI 2015 = Laura Lulli, *Epica ed elegia: incontri di due generi letterari nei luoghi della performance*, in *A più mani: linee di ricerca tracciate in "Sapienza"*, a cura di Luca Bettarini, Pisa, Serra, 2015, 89-102.
- LULLI 2016a = Laura Lulli, *Elegy and Epic: a Complex Relationship*, in *Iambus and Elegy: New Approaches*, edited by Laura Swift and Chris Carey Oxford, Oxford University Press, 2016, 193-209.
- LULLI 2016b = Laura Lulli, *Questioni aperte di una dizione epica: la mistione linguistica dell'epos di Esiodo*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», V (2016), 195-215.
- MAHAFFY 1891 = John Pentland Mahaffy, *Flinders Petrie Papyri*, Dublin, Academy House, 1891.
- MALKIN 1998 = Irad Malkin, *The Returns of Odysseus: Colonisation and Ethnicity*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1998.
- MALTEN 1925 = Ludolf Malten, *Leichenagon*, in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XII 2, Stuttgart, Metzler, 1925, 1859-1861.
- MANDILARAS 1992 = Basil G. Mandilaras, *A New Papyrus Fragment of the Certamen Homeri et Hesiodi*, in *Papiri letterari greci e latini*, a cura di Mario Capasso, Galatina, Congedo, 1992, 53-62.

- MARINO 1999 = Elisabetta Marino, *Il lutto a banchetto (Iliade 24-Odissea 4)*, in «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici», XLIII (1999), 15-39.
- MARTIN 1989 = Richard P. Martin, *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1989, 160-171.
- MARTIN 2016 = Richard P. Martin, *Sappho, Iambist: Abusing the Brother*, in BIERL - LARDINOIS 2016, 110-126.
- MAZON 1912 = Paul Mazon, *La composition des Travaux et des Jours*, in «Revue des Études Anciennes», XIV (1912), 329-356.
- MELE 1975 = Alfonso Mele, *I caratteri della società eretrese arcaica*, in *Contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéenne*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1975, 15-26.
- MELE 1979 = Alfonso Mele, *Il commercio greco arcaico. Prexis ed emporie*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1979.
- MELE 1981 = Alfonso Mele, *I Ciclopi, Calcodonte e la metallurgia calcidese*, in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéenne*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1981, 9-33.
- MERKELBACH - WEST 1974 = Rheinold Merkelbach and Martin L. West, *Ein Archilochos-Papyrus*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», XIV (1974), 97-113.
- MERKELBACH 1963 = Reinhold Merkelbach, *Die "Erigone" des Eratosthenes*, in *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di Augusto Rostagni*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963, 469-526.
- MORRIS 1997 = Ian Morris, *Homer and the Iron Age*, in *A New Companion to Homer*, edited by Ian Morris and Barry Powell, Leiden, Brill, 1997, 535-559.
- MOST 1989 = Glenn Most, *The Structure and Function of Odysseus' Apologoi*, in «Transactions of the American Philological Association», CXIX (1989), 15-30.
- MUELLER 2016 = Melissa Mueller, *Re-centering Epic "nostos": Gender and Genre in Sappho's Brothers Poem*, in «Arethusa», XLIX, 1 (2016), 25-46.

- MUSTI 2001 = Domenico Musti, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma - Bari, Laterza, 2001.
- NAGY 1979 = Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in archaic Greek Poetry*, Baltimore - London, John Hopkins, 1979.
- NAGY 1982 = Gregory Nagy, *Hesiod*, in *Ancient Writers*, edited by Torrey James Luce, New York, C. Scribner's Sons, 1982, 43-73 (poi in NAGY 1990a, 36-82).
- NAGY 1990a = Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1990.
- NAGY 1990b = Gregory Nagy, *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*, Baltimore - London, John Hopkins, 1990.
- NAGY 1992 = Gregory Nagy, *Homeric Questions*, in «Transactions of the American Philological Association», CXXII (1992), 17-60.
- NAGY 1994 = Gregory Nagy, *Genre and Occasion*, in «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens», IX-X (1994-1995), 11-25.
- NAGY 1996a = Gregory Nagy, *Homeric Questions*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- NAGY 1996b = Gregory Nagy, *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press 1996.
- NAGY 1999 = Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999<sup>2</sup>.
- NAGY 2003 = Gregory Nagy, *Homeric Responses*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- NAGY 2004 = Gregory Nagy, *L'aède épique en auteur: la tradition des Vies d'Homère*, in *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, édité par Claude Calame et Roger Chartier, Grenoble, Million, 2004, 41-67.

- NAGY 2009 = Gregory Nagy, *Hesiod and the Ancient Biographical Traditions*, in *Brill's Companion to Hesiod*, edited by Franco Montanari, Antonios Rengakos and Christos Tsagalis, Leiden - Boston, Brill, 2009, 271-311.
- NAGY 2010 = Gregory Nagy, *Homer the Preclassic*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 2010.
- NAGY 2011 = Gregory Nagy, Review of LANE FOX 2008, in «The Journal of Hellenic Studies», CXXXI (2011), 166-169.
- NAGY 2013 = Gregory Nagy, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2013.
- NAGY 2015a = Gregory Nagy, *Oral Traditions, Written Texts, and Questions of Authorship*, in *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*, edited by Marco Fantuzzi and Christos Tsagalis, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 59-77.
- NAGY 2015b = Gregory Nagy, *Pindar's Homer is not "our" Homer*, in «Classical Inquiries» (2015), <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/pindars-homer-is-not-our-homer/>>.
- NAGY 2018 = Gregory Nagy, *Lelantine War, Eretria and Chalkis, and the Contest of Homer and Hesiod*, in «Classical Inquiries» (2018), <<https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/lelantine-war-eretria-and-chalkis-and-the-contest-of-homer-and-hesiod/>>.
- NERI 2017 = Saffo, *Poesie, frammenti e testimonianze*, a cura di Camillo Neri, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2017.
- NICOLOSI 2005 = Anika Nicolosi, *Riusi omerici nel primo Epodo di Colonia: (Archil. fr. 196a W<sup>2</sup>)*, in «Maia», LVII, 2 (2005), 243-259.
- NIETZSCHE 1870/1873 = Friedrich Nietzsche, *Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf*, in «Rheinisches Museum» XXV (1870), 528-540 / XXVIII (1873), 211-249.

- NOBILI 2006 = Cecilia Nobili, *Omero e l'elegia trenodica*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIX, 3 (2006), 3-24.
- NOBILI 2009 = Cecilia Nobili, *Tra epos ed elegia: il nuovo Archiloco*, in «Maia», LXI (2009), 229-249.
- NOBILI 2016 = Cecilia Nobili, *Mercanti e cortigiane: la fortuna di un topos da Saffo a Eliodoro*, in «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», CXLIV (2016), 5-24.
- O'SULLIVAN 1992 = Neil O'Sullivan, *Alcidamas, Aristophanes and the Beginning of Greek Stylistic Theory*, Stuttgart, Steiner, 1992.
- OBBINK 2005 = Dirk Obbink, *Archilochus, Elegies (more of VI 854 and XXX 2507)*, in «The Oxyrhynchus Papyri», LXIX (2005), 18-42.
- OBBINK 2006 = Dirk Obbink, *A New Archilochus Poem*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CLVI (2006), 1-9.
- OBBINK 2014a = Dirk Obbink, *Two New Poems by Sappho*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CLXXXIX (2014), 32-49.
- OBBINK 2014b = Dirk Obbink, *New poems by Sappho*, in «The Times Literary Supplement», 5<sup>th</sup> February 2014.
- OGDEN 2001 = Daniel Ogden, *The Ancient Greek Oracles of the Dead*, in «L'Antiquité Classique», XLIV (2001), 167-195.
- OSBORNE 2004 = Robert Osborne, *Homer's Society*, in *The Cambridge Companion to Homer*, edited by Robert Fowler, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 206-219.
- PAGE 1955 = Denys L. Page, *The Homeric 'Odyssey'*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- PAGLIARO 1953 = Antonino Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina - Firenze, D'Anna, 1953.

- PALMISCIANO 1998 = Riccardo Palmisciano, *Lamento funebre, culto delle Muse e attese escatologiche in Saffo (con una verifica su Archiloco)*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», I, 2 (1998), 183-201.
- PALMISCIANO 2007 = Riccardo Palmisciano, *Recitazioni secondarie, canti lirici e canzoni nei poemi omerici: le ragioni di un'assenza*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., LXXXVI (2007), 23-54.
- PALMISCIANO 2009 = Riccardo Palmisciano, *Il primato della poesia sulle altre arti nello Scudo di Achille*, in «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sezione Filologico-Letteraria», XXXI (2009), 47-64.
- PALMISCIANO 2017 = Riccardo Palmisciano, *Dialoghi per voce sola. La cultura del lamento funebre nella Grecia antica*, Quasar, Roma, 2017.
- PARKER 1997 = Victor Parker, *Untersuchungen zum Lelantischen Krieg und verwandten Problemen der frühgriechischen Geschichte*, Stuttgart, Steiner, 1997.
- PARSONS 1992 = Peter J. Parsons, 3965. *Simonides, Elegies*, in «The Oxyrhynchus Papyri», LIX (1992), 4-50.
- PHILLIPS 1953 = Eustace Dockray Phillips, *Odysseus in Italy*, in «The Journal of Hellenic Studies», LXXIII (1953), 53-67.
- POCOCK 1962 = Lewis Greville Pocock, *The Water of Styx*, in «Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association», XVIII (1962), 221-228.
- POCOCK 1967 = Lewis Greville Pocock, *The Odyssey, the Symplegades, and the Name of Homer*, in «Studi Micenei ed Egeo-Anatolici», IV (1967), 92-104.
- POWELL 1925 = John Undershell Powell, *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae 323-146 a.C.*, Oxford, Clarendon Press, 1925.
- POWELL 1991 = Barry B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- POWELL 1993 = Barry B. Powell, *Did Homer Sing at Lefkandi?*, in «Electronic Antiquity», I, 2 (1993), <<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V1N2/powell.html>>.
- REECE 2007 = Steve Reece, *Homer's Asphodel Meadow*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies», XLVII, 4 (2007), 389–400.
- REEVE 1973 = Michael D. Reeve, *The Language of Achilles*, in «Classical Quarterly», XXIII (1973), 193-195.
- RHODE 1925 = Erwin Rhode, *Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*, London, Routledge and Paul, 1925.
- RICHARDSON 1981 = Nicholas J. Richardson, *The Contest of Homer and Hesiod and Alcidas' Mouseion*, in «Classical Quarterly», XXXI (1981), 1-10.
- RICCIARDELLI 2018 = Gabriella Ricciardelli, *Esiodo. Teogonia*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2018.
- ROLLER 1981 = Lynn E. Roller, *Funeral Games for Historical Persons*, in «Stadion», VII (1981), 1-18.
- ROSEN 1990 = Ralph Mark Rosen, *Poetry and Sailing in Hesiod's Works and Days*, in «Classical Antiquity», IX (1990), 99-113.
- ROSEN 1997 = Ralph Mark Rosen, *Homer and Hesiod*, in *A New Companion to Homer*, edited by Ian Morris and Barry B. Powell, Leiden - New York - Köln, Brill, 1997, 463-488.
- ROSEN 2003 = Ralph Mark Rosen, *The Death of Thersites and the Sympotic Performance of Iambic Mockery*, in «Pallas», LXI (2003), 121-136.
- ROSSI 1971 = Luigi E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies of London», XVIII (1971), 69-94.

- RUIJGH 1995 = Cornelis J. Ruijgh, *D'Homère aux origines proto-mycéniennes de la tradition épique*, in *Homeric Questions. Essays in Philology, Ancient History and Archaeology*, edited by Jan Paul Crielaard, Amsterdam, Gieben, 1995, 1-96.
- RUSSO 1984 = Carlo Ferdinando Russo, *Omero: vita nuova*, in DE MARTINO 1984, vii-xi.
- RUSSO - HEUBECK - FERNÁNDEZ - GALIANO 1992 = Joseph Russo, Alfred Heubeck, and Manuel Fernández-Galiano, *A commentary on Homer's "Odyssey"*, vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- SAKELLARIOU 1958 = Michael Basileiou Sakellariou, *La migration grecque en Ionie*, Athènes, Institut Français d'Athènes, 1958.
- SALVADORE 1987 = Marcello Salvatore, *Il nome, la persona. Saggio sull'etimologia antica*, Genova, Università di Genova, 1987.
- SBARDELLA 2012 = Livio Sbardella, *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma, Quasar, 2012.
- SCHEIN 1984 = Seth Schein, *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's "Iliad"*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- SCHWARTZ 1940 = Eduard Schwartz, *Der Name Homeros*, in «Hermes», LXXV (1940), 1-9.
- SEGAL 1992 = Charles Segal, *Divine Justice in the "Odyssey": Poseidon, Cyclops, and Helios*, «The American Journal of Philology», CXIII, 4 (1992), 489-518.
- SIMON - VERDAN 2014 = Pascal Simon et Samuel Verdan, *Hippotrophia: chevaux et élites eubéennes à la période Géométrique*, in «Antike Kunst», LVII (2014), 3-24.
- SIRONI 2015 = Francesco Sironi, *La nutrice di Saffo in POxy 2289 e i paralleli omerici nel "carme dei fratelli"*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXVIII, 2 (2015), 111-118.



- SNELL 1948 = Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, Claassen und Govert 1948 (trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi 2002).
- SOURVINOU-INWOOD 1986 = Christiane Sourvinou-Inwood, *Crime and Punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in "Odyssey" 11*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», XXXIII (1986), 37–58.
- SOURVINOU-INWOOD 1995 = Christiane Sourvinou-Inwood, *Reading Greek death*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- SPRAWSKI 2008 = Sławomir Sprawski, *Writing Local History: Achemachos and his Euboika*, in *The Children of Herodotus: Greek and Roman Historiography and Related Genres*, edited by Jakub Pigoń, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008, 102-118.
- STEHLE 2016 = Eva Stehle, *Larichos in the Brothers Poem: Sappho Speaks Truth to the Wine-Pourer*, in BIERL - LARDINOIS 2016, 266–292.
- SWIFT 2012 = Laura A. Swift, *Archilochus the "anti-hero"? Heroism, Flight and Values in Homer and the New Archilochus Fragment (P.Oxy. LXIX 4708)*, in «The Journal of Hellenic Studies», CXXXII (2012), 139-155.
- SWIFT 2014 = Laura A. Swift, *Telephus on Paros: Genealogy and Myth in the "New Archilochus" Poem (P.Oxy. 4708)*, in «Classical Quarterly», n.s., LXIV, 2 (2014), 433-447.
- SWIFT 2015 = Laura A. Swift, *Negotiating Seduction: Archilochus' Cologne Epode and the Transformation of Epic*, in «Philologus», CLIX, 1 (2015), 2-28.
- SWIFT 2016 = Laura A. Swift, *Poetics and Precedents in Archilochus' Erotic Imagery*, in *Iambus and Elegy: New Approaches*, edited by Laura Swift and Chris Carey, Oxford, Oxford University Press, 2016, 253-270.

- SWIFT 2019 = Laura A. Swift, *Archilochus. The Poems. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- SZEMERÉNYI 1954 = Oswald Szemerényi, *Greek ταρών - θάμβος - θεάομαι*, in «Glotta», XXXIII (1954), 238-266.
- TALAMO 1975 = Clara Talamo, *Il mito di Melaneo, Oichalia e la protostoria eretrisse*, in *Contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéenne*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1975, 27-36.
- TALAMO 1981 = Clara Talamo, *Alcuni elementi euboici in Beozia in età arcaica*, in *Nouvelle contribution à l'étude de la société et de la colonisation eubéenne*, Napoli, Centre Jean Bérard, 1981, 35-43.
- TEDESCHI 1975 = Gennaro Tedeschi, *La guerra lelantina e la cronologia esiodea*, in *Studi triestini di antichità in onore di Luigia Achillea Stella*, Trieste, Università di Trieste, 1975, 149-167.
- THESLEFF 1985 = Holger Thesleff, *Notes on the Name Homer and the Homeric Question*, in *Studia in honorem Liro Kajanto (Arctos, Suppl. 2)*, Helsinki, Klassillis-filologinen yhdistys, 1985, 293-314.
- TREU 1955 = Max Treu, *Von Homer zur Lyrik: Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*, München, Beck, 1955.
- VECCHIATO, [forthcoming] = Stefano Vecchiato, *Osservazioni sull'attività critica di Seleuco di Alessandria all'opera e alla figura di Esiodo*, in *Commentaries on Greek Texts: Problems, Methods and Trends of Ancient and Byzantine Scholarship*, edited by Ettore Cingano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, forthcoming.
- VERMEULE 1979 = Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1979.
- VETTA 1983 = Massimo Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in Id., *Poesia e simposio nella Grecia antica*, Roma - Bari, Laterza, 1983, xiii-lx.

- VETTA 1984 = Massimo Vetta, *Identificazione di un caso di catena simposiale nel corpus teognideo (I 1-38)*, in *Lirica greca da Archiloco ad Elitis: studi in onore di F. M. Pontani*, Padova, Liviana, 1984, 113-126.
- VETTA 1992 = Massimo Vetta, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I. *La Produzione e la circolazione del testo*, t. I. *La polis*, a cura di Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora e Diego Lanza, Roma, Salerno 1992, 177-218.
- VOGT 1959 = Ernst Vogt, *Die Schrift vom Wettkampf Homers und Hesiods*, in «Rheinisches Museum», CII (1959), 193-221.
- VON DER MÜHLL 1983 = Peter Von Der Mühl, *Il simposio greco*, in *Poesia e simposio nella Grecia antica*, a cura di Massimo Vetta, Roma - Bari, Laterza, 1983, 5-28.
- VOX 1980 = Onofrio Vox, *Esiado fra Beozia e Pieria*, in «Belfagor», XXXV (1980), 321-325.
- WALKER 2004 = Keith G. Walker, *Archaic Eretria. A Political and Social History from the Earliest Times to 490 BC*, London - New York, Routledge, 2004.
- WATHELET 1981 = Paul Wathelet, *La langue homérique et le rayonnement littéraire de l'Eubée*, in «L'Antiquité Classique», L (1981), 819-833.
- WEKOWSKI 2002 = Marek Wecowski, *Homer and the Origin of the Symposium*, in *Omero tremila anni dopo*, a cura di Franco Montanari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, 625-637.
- WEKOWSKI 2014 = Marek Wecowski, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- WELCKER 1865 = Friedrich Gottlieb Welcker, *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, Bonn, Weber, 1865<sup>2</sup>.
- WEST 1966 = Martin Litchfield West, *Hesiod: Theogony*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

- WEST 1967 = Martin Litchfield West, *The Contest of Homer and Hesiod*, in «Classical Quarterly», XVII (1967), 433-450.
- WEST 1978 = Martin Litchfield West, *Hesiod: Works and Days*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- WEST 1988 = Martin Litchfield West, *The Rise of the Greek Epic*, in «The Journal of Hellenic Studies» CVIII (1988), 151-172 (poi in WEST 2011, 35-73).
- WEST 1997 = Martin Litchfield West, *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- WEST 1998 = Martin Litchfield West, *Grated Cheese fit for Heroes*, in «The Journal of Hellenic Studies», CXVIII (1998), 190-191 (poi in WEST 2011, 123-127).
- WEST 1999 = Martin Litchfield West, *The Invention of Homer*, in «Classical Quarterly», XLIX (1999), 364-382 (poi in WEST 2011, 408-436).
- WEST 2003 = Martin Litchfield West, *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 2003.
- WEST 2011 = Martin Litchfield West, *Hellenica: Selected Papers on Greek Literature and Thought*, I. *Epic*, Oxford, Oxford University Press.
- WHITEHEAD 1984 = Oliver Whitehead, *The funeral of Achilles. An Epilogue to the Iliad in Book 24 of the "Odyssey"*, in «Greece & Rome», XXXI, 2 (1984), 119-25.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1884 = Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Homerische Untersuchungen*, Berlin, Weidmann, 1884.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1916 = Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Ilias und Homer*, Berlin, Weidmann, 1916.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1929 = Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Vitae Homeri et Hesiodi*, Berlin, De Gruyter, 1929<sup>2</sup>.
- WILSON 2009 = Peter Wilson, *Thamyris the Thracian: the Archetypal Wandering Poet?*, in *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-*

*Hellenism*, edited by Richard Hunter and Ian Rutherford, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 46-79.

WINTER 1925 = John Garrett Winter, *A New Fragment on the Life of Homer*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LVI (1925), 120-129.

ZANETTO 2004 = Giuseppe Zanetto, *Omero e l'elegia arcaica*, in *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, a cura di Giuseppe Zanetto, Daniela Canavero, Andrea Capra *et alii*, Milano, Cisalpino, 2004, 37-50.



# ESISTE UN'EPICA GERMANICA? ALCUNE NOTE SU UNA QUESTIONE SFUGGENTE

Fulvio Ferrari  
Università di Trento

RIASSUNTO: Ogni tentativo di individuare un gruppo di testi che, nell'ambito delle letterature germaniche medievali, possano essere definiti come "poemi epici" incontra difficoltà apparentemente insormontabili. Tali difficoltà sono dovute principalmente al fatto che il concetto stesso di epica è stato elaborato a partire da esempi appartenenti alle culture classiche e, in un momento successivo, anche a partire da esempi romanzeschi. L'articolo, dopo una discussione generale dei criteri di classificazione adottati da trattazioni comparatistiche e storico-letterarie, prende in esame tre testi narrativi in versi appartenenti a tre distinte tradizioni germaniche – *Beowulf*, *Nibelungenlied* ed *Erikskrönika* – cercando di mettere in luce le difficoltà di collocazione in un tradizionale sistema di generi. Opinione dell'autore è che solo adottando criteri di definizione non rigidi, che tengano conto caso per caso delle interazioni tra generi e tradizioni, è possibile parlare di "epica germanica".

PAROLE CHIAVE: epica germanica, poesia eroica, *Beowulf*, *Nibelungenlied*, *Erikskrönika*

ABSTRACT: Any attempt to identify a group of texts that, in the context of medieval Germanic literatures, could be defined as "epic poems" encounters seemingly insurmountable difficulties. Such difficulties are mainly due to the fact that the concept of epic itself was developed starting from examples belonging to classical cultures and, at a later time, also starting from Old French examples. The article, after a general discussion of the classification criteria adopted by comparative and historical-literary treatises, examines three narrative texts in verse belonging to three distinct Germanic traditions: *Beowulf*, *Nibelungenlied* and *Erikskrönika*. The aim of the analysis is to highlight the difficulties of placing them into a traditional system of genres. The

author's opinion is that only by adopting non-rigid definition criteria, which take into account the interactions between genres and traditions on a case-by-case basis, is it possible to speak of a "Germanic epic".

KEY-WORDS: germanic heroic epic, heroic poetry, *Beowulf*, *Nibelungenlied*, *Erikskrönika*

\*\*\*

## 1. PROBLEMI DI DEFINIZIONE

La prima difficoltà che incontra chi voglia discutere il concetto di "epica germanica" e la sua possibile utilizzazione come etichetta di un fenomeno storico sufficientemente definito e delimitato riguarda l'idea stessa di epica. Non è naturalmente possibile, almeno in questa sede, prendere in esame l'insieme di definizioni che, nel corso del tempo, sono state date di questo genere narrativo. È però sufficiente una rapida ricognizione di alcuni manuali e di alcune trattazioni panoramiche che hanno contribuito e contribuiscono alla formazione di un'immagine dell'epica tra studiosi e studenti per rendersi conto di come le differenze tra tradizioni disciplinari e la diversa selezione del materiale scelto per l'analisi determinino i tratti considerati essenziali per la definizione del genere. Si prenda come primo esempio la definizione fornita da Sergio Zatti nel suo agile volumetto *Il modo epico*:

Ho voluto appositamente mostrare quanto il quadro sia complesso per avvertire il lettore della difficoltà estrema di definire una volta per tutte che cosa sia l'epica. Si può dire, grosso modo, che è una poesia narrativa di ampie dimensioni che tratta in linguaggio alto di una singola figura, o di una comunità eroica, e concerne un evento storico – una guerra o una conquista, oppure ancora una ricerca eroica o altra significativa realizzazione mitica o leggendaria – che è centrale nelle tradizioni e nelle credenze della cultura che la



esprime. Connesso con l'idea di epica è il concetto di inizio, di origine, di racconto delle cose prime. A epico è legata infatti l'idea di gesto, o testo fondatore: ciò che fissa in forma mitica le origini di una civiltà.<sup>1</sup>

Il legame tra epica e identità nazionale è sottolineato anche nell'ampia *Guida allo studio della letteratura* di Remo Ceserani («il modo epico è tipico dei momenti di fondazione delle comunità e tradizioni nazionali»)<sup>2</sup> ed era presente, sia pure in modo meno esplicito, anche nell'influente manuale di Alberto Vàrvaro *Letterature romanze del medioevo*:

l'epica stabilisce un rapporto primario fra la sua materia narrativa ed una qualche vicenda storica di rilievo per la comunità che la ricorda, sicché essa si distingue dall'altra narrativa proprio perché il suo non è un rapporto generico con la realtà bensì con avvenimenti storici specifici (che siano reali o presunti importa meno).<sup>3</sup>

L'insistenza della riflessione italiana sul legame tra epica e memoria e, soprattutto, sulla funzione identitaria del genere ben si spiega nel radicamento di questa riflessione nella tradizione di studi romanzi, all'interno della quale testi come la *Chanson de Roland* e il *Cantar de mio Cid* svolgono una funzione paradigmatica.

La definizione si fa meno stringente in alcune trattazioni comparatistiche che hanno dato un importante contributo al dibattito internazionale. Nel suo studio del 1945 dedicato all'epica letteraria, Cecile Maurice Bowra non fa menzione della funzione identitaria del poema epico, restringendone i tratti caratteristici alla lunghezza, alla serietà dell'argomento e all'azione violenta:

<sup>1</sup> ZATTI 2000: 15.

<sup>2</sup> CESERANI 1999: 552. Ceserani, peraltro, fa riferimento alle «epopee nordiche» come esempio di questo legame, senza però esplicitare le ragioni di questo riferimento.

<sup>3</sup> VÀRVARO 1985: 215. Una definizione analoga in LIMENTANI - INFURNA 1986: 7-8.

An epic poem is by common consent a narrative of some length and deals with events which have a certain grandeur and importance and come from a life of action, especially of violent action such as war. It gives a special pleasure because its events and persons enhance our belief in the worth of human achievement and in the dignity and nobility of man.<sup>4</sup>

Nel successivo *Heroic Poetry*, del 1952, Bowra tratta dell'epica di composizione orale – o che riprende gli stilemi dell'epica di composizione orale – all'interno della più ampia categoria della poesia eroica. Le distinzioni fondamentali appaiono qui essere quella tra poesia eroica e poesia “sciamanica” (in cui un ruolo fondamentale viene svolto dalle forze soprannaturali), e quella tra poesia eroica ed epica letteraria. I poemi eroici si distinguono dunque dai più brevi carmi per quantità, ma non per qualità. Gli elementi necessari perché un testo possa essere ascritto al genere della poesia eroica sono il carattere narrativo, l'oggettività della narrazione, la centralità dell'essere umano (e dunque l'assenza o la non essenzialità delle entità soprannaturali) e il tema dell'acquisizione o della conservazione dell'onore sfidando un pericolo.<sup>5</sup> Coerentemente con questa concezione dell'epica, nella trattazione di Bowra trovano ampio spazio *Beowulf* e i carmi eddici, mentre del tutto marginale appare il *Nibelungenlied*, considerato uno sviluppo tardivo della poesia eroica, ormai pervaso dello spirito romanzesco.<sup>6</sup>

Anche Eleazar M. Meletinskij non ascrive i carmi eroici brevi e i poemi epici a diversi generi letterari, anzi, in un'osservazione piuttosto oscura afferma che «gli epos germanici [...] sono noti sia in forma breve che in forma estesa», senza tuttavia precisare a quali testi epici faccia qui riferimento.<sup>7</sup> Meletinskij, inoltre, riprende la questione del

<sup>4</sup> BOWRA 1945: 1.

<sup>5</sup> BOWRA 1979: 6-7, 551-614.

<sup>6</sup> Ivi: 915-917.

<sup>7</sup> MELETINSKIJ 1993: 170.

rapporto tra poesia eroica e costruzione identitaria individuando nella fase dell'etnogenesi il momento storico in cui prende forma l'epos eroico,<sup>8</sup> precisando tuttavia che la materia narrativa poteva essere tratta anche dalle vicende di genti diverse da quella nella cui cultura l'epos veniva composto, vicende che avevano però assunto una funzione di modello eroico. Sarebbe stato questo il caso delle diverse versioni della leggenda nibelungica e del tragico destino dei Burgundi.<sup>9</sup> La funzione fondante della comunità nazionale e il forte appello all'identità religiosa sarebbero invece proprie della tradizione romanza.<sup>10</sup> Interessante è anche il fatto che Meletinskij, pur rilevando la distanza che separa l'epos eroico dal romanzo cortese, consideri quest'ultimo genere uno sviluppo e un superamento del primo.<sup>11</sup>

Anche prendendo in esame qualche recente presentazione delle letterature medievali di area germanica, i contorni del genere epico non si fanno affatto più chiari. Per quanto riguarda la produzione letteraria anglosassone, ad esempio, il *Companion to Medieval Poetry* curato da Corinne Saunders presenta due diversi contributi, l'uno dedicato alla poesia eroica (*Heroic Poetry*) e l'altro alla poesia epica (*Epic Poetry*).<sup>12</sup> Il saggio di Magennis sulla poesia eroica fa però rientrare anche il *Beowulf* all'interno di questo genere, che definisce sulla base del mondo narrativo rappresentato: «The term [Heroic Poetry] implies poetry that portrays the ethos and culture associated with the age of the pre-Christian Germanic tribes of the late Roman and post-Roman world, as imagined in later centuries».<sup>13</sup> Il contributo di Anlezark, specificamente dedicato al

<sup>8</sup> Ivi: 105.

<sup>9</sup> Ivi: 122-123.

<sup>10</sup> Ivi: 151-154. Questa opinione è condivisa anche da Karl REICHL (2010: 68): «There are, however, also heroic epics that celebrate most specifically the past of one's own ethnic or 'national' group; the *Chanson de Roland* is such an epic. Germanic heroic poetry has on the whole not been 'tribal' or 'national' in this sense». Si veda anche WOLF 1995: 26-27.

<sup>11</sup> MELETINSKIJ 1993: 217-254.

<sup>12</sup> Rispettivamente: MAGENNIS 2010 e ANLEZARK 2010.

<sup>13</sup> MAGENNIS 2010: 87.

*Beowulf*, ne traccia un’analisi senza affrontare la questione del genere letterario a cui appartiene e, più in generale, della sua funzione all’interno del sistema letterario inglese antico. Le questioni dell’articolazione in generi del sistema letterario e, più specificamente, della reciproca delimitazione dei generi “carne eroico” e “poema epico” non sono affrontate nemmeno nel manuale di storia della letteratura anglosassone di Mark C. Amodio – che si limita a definire «heroic epic» il *Beowulf* –<sup>14</sup> e nel *Cambridge Companion to Old English Literature*, dove il *Beowulf* viene presentato nell’ambito della letteratura eroica (*heroic literature*), a sua volta piuttosto genericamente definita come letteratura pervasa dall’ethos eroico.<sup>15</sup>

Nell’ambito degli studi sulla letteratura tedesca medievale si trovano frequentemente le etichette di genere “epica eroica” (*Heldenepik*) ed “epica cortese” (*Höfische Epik*), qualificando così come epici anche quei testi che, negli studi di letteratura francese, vengono definiti “romanzi cortesi” o, in ambito inglese, “romances”. Questa distinzione tra due generi epici (cui andrebbe in realtà aggiunto anche il genere dell’epica religiosa)<sup>16</sup> è però fonte di incertezze e contraddizioni. Si prenda ad esempio il manuale di Dorothea Klein *Mittelalter. Lehrbuch Germanistik*: sotto la denominazione *Höfische Epik* si raccolgono qui testi tra loro assai diversi, che hanno in comune tra di loro solo il fatto di derivare da tradizioni non autoctone. La *Chanson de Roland*, testo epico per eccellenza della tradizione romanza, viene quindi collocata, nella sua traduzione tedesca, nel genere cortese.<sup>17</sup> Il paradosso è tanto più evidente se consideriamo che un testo come *Karl und Galie*, sulla giovinezza di Carlo Magno, viene invece considerato all’interno del genere epico-eroico.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> AMODIO 2014: 139.

<sup>15</sup> O’BRIEN O’KEEFE 2013.

<sup>16</sup> WOLF 1995: 15-16, 57-83; REICHL 2010: 62.

<sup>17</sup> KLEIN 2015: 158-162.

<sup>18</sup> Ivi: 176.

La difficoltà di fare uso delle etichette tradizionali – carme eroico (*Heldenlied*), epica eroica, epica cortese – induce Susan Samples ad adottare una denominazione dai contorni molto sfumati come “narrativa eroica” (*Heroic narrative*) riservando la definizione *heroic epic* al solo *Nibelungenlied*. Oltre all'epica eroica del *Nibelungenlied*, il corpus di testi definiti come narrativa eroica comprenderebbe i poemi sorti come reazione al *Nibelungenlied* (*Nibelungenklage*, *Kudrun*), le rielaborazioni da fonti francesi (*Rolandslied*, *Alexanderlied*) e il ciclo di poemi sulla figura di Teodorico, testi spesso raggruppati nei manuali di storia della letteratura sotto l'etichetta “epica teodoriana” (*Dietrichepik*).<sup>19</sup>

La terminologia non si fa molto più rigorosa se si consultano studi più specificamente dedicati ai generi letterari che qui ci interessano. Nel suo studio sulla poesia eroica germanica, ad esempio, Victor Millet riunisce sotto l'etichetta *Heldendichtung* («letteratura eroica») sia le forme poetiche brevi, sia i poemi epici di ampia dimensione e perfino i testi norreni in prosa (saghe).<sup>20</sup> Nel capitolo introduttivo Millet – prendendo le mosse dalla testimonianza del poeta medievale tedesco noto come Der Marner sui gusti del suo pubblico – si pone la questione del genere “poesia eroica” nel mondo tedesco (e più in generale germanico), giungendo alla conclusione che non esistono criteri formali o strutturali per attribuire un qualsiasi testo a questo genere: dirimente è invece il fatto che il testo narri una storia legata alle figure leggendarie dell'età eroica, vale a dire, per le culture germaniche, l'età delle grandi migrazioni compresa tra IV e VI secolo.<sup>21</sup>

Riprendendo l'approccio storico-evolutivo degli studi di Bowra e Meletinskij, ma restringendolo al campo specifico dell'epica germanica, Alois Wolf ricostruisce il percorso che dai cicli leggendarie e dai carmi eroici degli antichi Germani conduce fino

<sup>19</sup> SAMPLES 2006. Sull'epica teodoriana si veda HEINZLE 1999.

<sup>20</sup> MILLET 2008.

<sup>21</sup> Al riguardo si vedano anche MELI 2011 e ZIRONI 2019: 25-27.

alla composizione dei grandi poemi epici medievali, concentrandosi soprattutto su *Beowulf* e *Nibelungenlied*.<sup>22</sup> La ricostruzione storica, per quanto basata su indizi e ipotesi interpretative, permette a Wolf di distinguere i carmi eroici brevi dai poemi epici – prodotti di uno sviluppo successivo, dovuto al profondo cambiamento politico e culturale rappresentato dalla costruzione e stabilizzazione di entità statali – non solo sulla base dell’ampiezza, ma anche, e soprattutto, in ragione delle profonde differenze strutturali tra i due tipi testuali. Interessante (e non privo di aspetti problematici) è che nell’analisi di questo processo Wolf, da un lato, consideri la poesia encomiastica altomedievale (*The Battle of Brunanburh*, *Ludwigslied*) come sperimentazione di un nuovo linguaggio epico legato al potere e alla nazione e, dall’altro, individui l’epica religiosa come modello capace di ispirare la composizione di poemi a carattere secolare.

In conclusione di questa breve discussione sulla difficoltà di pervenire a una definizione di epica che sia univoca e condivisa dalle diverse discipline, mi sembra necessario segnalare come anche il termine “germanico” sia piuttosto problematico. I testi che ci sono pervenuti – siano essi brevi carmi eroici o lunghi poemi epici – appartengono infatti a specifiche tradizioni e aree linguistiche (inglese, tedesca, nordica) e va quindi specificato in che senso li consideriamo appartenenti a una più ampia comunità “germanica”. Gli abusi del concetto di germanesimo verificatisi nell’ambito di quello che Bowra denunciava come «racial mysticism»<sup>23</sup> hanno ispirato una comprensibile diffidenza nei confronti della categoria “epica germanica”. Così Millet ritiene di dover specificare che le ragioni della comparazione tra le diverse aree germaniche sono squisitamente linguistiche e non culturali. Non esisterebbe, a suo parere, alcun sostrato mitico («mythisches Substrat») comune tra le diverse tradizioni germaniche, e la diffusione degli stessi complessi leggendari sarebbe dovuta solo alla vicinanza linguistica e al semplice fatto che si trattava di buone storie («gute

<sup>22</sup> WOLF 1995.

<sup>23</sup> BOWRA 1945: 1-2.

Geschichten»<sup>24</sup>. Senza fare ricorso a concetti irrazionali quanto pericolosi come quelli di “comunità spirituale” o di “comune civiltà germanica”, credo tuttavia che, oltre all'affinità tra le lingue, si debba tenere anche conto – con tutta la necessaria cautela e l'attenzione a cogliere ogni differenza – dell'affinità di strutture politiche, sociali e giuridiche capace di spiegare perché certi nuclei narrativi risultassero non solo interessanti, ma anche comprensibili in contesti culturali ormai differenziati e tra loro lontani.

Dopo questa – certo non esaustiva – disamina delle principali questioni che si pongono nel tentativo di delimitare l'epica germanica e di individuarne le caratteristiche peculiari, credo sia utile prendere sia pur brevemente in esame alcuni testi particolarmente significativi per la storia della loro inclusione nel genere epico o, al contrario, della loro esclusione da parte della critica.

## 2. *BEOWULF*: L'EROE AMBIGUO E IL SUO PUBBLICO

«At least all students of the poem agree in calling it an epic. Or do they?»<sup>25</sup> Così Joseph Harris sintetizza, in modo un po' paradossale, una questione di fondo della critica del *Beowulf*. Perché, in effetti, *Beowulf* (a differenza del tedesco *Nibelungenlied*) è presente in tutte le panoramiche della produzione epica e sembra avere acquisito una stabile posizione nel canone – se ne esiste uno – del genere; eppure, ogni volta che uno studioso tenta un'analisi del testo anglosassone, emergono subito aree di incertezza e di ambiguità che ne minano lo statuto epico. Harris stesso, proseguendo la sua argomentazione, opta per una definizione che sfugga alle maglie più o meno strette del genere: secondo lui il

<sup>24</sup> MILLET 2008: 9.

<sup>25</sup> HARRIS 2000: 162.

*Beowulf* è una *summa litterarum*, una sorta di antologia che racchiude in sé generi letterari tra loro assai diversi.<sup>26</sup>

Il colpo più insidioso alla “epicità” del *Beowulf* viene però da uno dei contributi che più hanno influenzato la ricezione contemporanea del poema, il saggio del 1936 *Beowulf: mostri e critici* di J.R.R. Tolkien.<sup>27</sup> L’analisi di Tolkien prende le mosse da una critica del giudizio di William Patton Ker, secondo cui il poeta avrebbe posto al centro della narrazione elementi infantili e irrilevanti (la lotta contro i mostri) mentre la vera materia eroica (i conflitti tra le stirpi germaniche) sarebbe stata lasciata a fare da sfondo alle azioni principali del protagonista.<sup>28</sup> Per Tolkien proprio il fatto che gli avversari dell’eroe siano esseri mostruosi, che di gran lunga superano le forze umane, conferisce invece alla narrazione il suo carattere di intensa tragicità: nella lotta senza speranza di Beowulf contro il drago, Tolkien percepisce l’eco e un’ultima manifestazione dell’eroismo germanico e del mito della sconfitta degli dèi nel combattimento finale contro le forze del caos. In realtà abbiamo qui a che fare con una costruzione che reinterpreta radicalmente le fonti: nei testi mitografici norreni, infatti, lo scontro tra dèi e forze del caos conduce a un reciproco massacro, ma è la stirpe degli dèi a regnare sul nuovo mondo che dalla catastrofe cosmica trae origine. E Beowulf resta sì ucciso nella lotta contro il drago, ma resta ucciso anche il drago: se il popolo dei Geati andrà incontro a un destino di sventura – come profetizzato nel finale del poema – sarà per le proprie colpe, non perché sterminato dal drago. L’ultima impresa eroica di Beowulf e il suo sacrificio, dunque, hanno raggiunto lo scopo che si prefiggevano: proteggere il regno dalle devastazioni del drago.

<sup>26</sup> Ivi: 163.

<sup>27</sup> TOLKIEN 2000. Il saggio *Beowulf: The Monsters and the Critics* è stato pubblicato per la prima volta sui «Proceedings of the British Academy» XXII (1936), 245-295. Sull’influenza esercitata dal contributo di Tolkien si veda FULK - CAIN 2005: 196.

<sup>28</sup> «Yet with this radical defect, a disproportion that puts the irrelevances in the centre and the serious things on the outer edges, the poem of Beowulf is unmistakably heroic and weighty» (KER 1904: 253).



Al di là delle forzature interpretative, però, quel che conta è la visione complessiva di Tolkien: *Beowulf* come meditazione di un poeta cristiano su un mondo di valori appartenenti ormai al passato, un passato che la conversione al Cristianesimo ha reso irrimediabilmente separato dal presente. Lo sguardo del poeta è così intrinsecamente ambiguo: critico e ammirato, distaccato e nostalgico:

Non appena il poeta guarda indietro nel passato, contemplando la storia dei re e dei guerrieri nelle antiche tradizioni, vede che tutta quella gloria (o, come potremmo dire, “cultura” o “civiltà”) finisce nell’oscurità. Abbiamo di fatto un poema sorto da un pregnante momento di equilibrio, che guarda indietro nella tomba, un poema scaturito da un uomo istruito nelle antiche storie che si stava sforzando, per così dire, di avere di esse tutte una panoramica generale, cogliendo la loro comune tragedia fatta d’inevitabile rovina, e tuttavia sentendo questo in modo più intensamente *poetico* poiché egli stesso era lungi dalla diretta pressione del loro sconforto.<sup>29</sup>

Le imprese di Beowulf, «wyruldcyninga [...] lofgeornost» («dei re del mondo [...] il più bramoso di lode», vv. 3180-3182),<sup>30</sup> vengono celebrate da una voce narrante che della lode e della fama vede la transitorietà e la vacuità. L’eroe non può, dunque, assolvere a nessuna funzione archetipica, il passato in cui agisce e muore non può in alcun modo essere proposto come «fonte e principio di tutto il bene anche per i tempi successivi».<sup>31</sup> Se la forma dell’epopea, come vuole Bachtin, richiede che il passato epico sia «assoluto e perfetto»,<sup>32</sup> *Beowulf* non può essere un poema epico, e infatti Tolkien gli nega questa qualifica:

<sup>29</sup> TOLKIEN 2000: 52-53.

<sup>30</sup> *Beowulf* [Brunetti]: 262-263.

<sup>31</sup> BACHTIN 1976: 194.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Beowulf non è un “poema epico”, né una “ballata” ampliata. Nessun termine tratto dal greco o dalle altre letterature gli si attaglia esattamente: e non c’è ragione per cui ciò dovrebbe accadere. Se proprio dobbiamo trovare un termine per definirlo, potremmo scegliere piuttosto “elegia”. È un poema eroico-elegiaco: e in un certo senso tutti i suoi primi 3136 versi sono il preludio ad un inno funebre.<sup>33</sup>

Il carattere elegiaco del *Beowulf*, o almeno di alcune sue parti, viene quindi riaffermato come dato acquisito dalla gran parte della critica, senza che questo porti necessariamente a una sua esclusione dal canone dell’epica o – a seconda delle categorie applicate – della poesia eroica. Scrive ad esempio Hugh Magennis: «Beowulf is as much an elegiac meditation as a narrative poem».<sup>34</sup> E Giuseppe Brunetti: «Il *Beowulf* è una rivisitazione dell’età eroica da parte di un poeta cristiano che sembra vederla in prospettiva vetero-testamentaria. [...] Ed è elegia sulla labilità esistenziale e storica di individui, stirpi, nazioni».<sup>35</sup>

La differenza tra le scale di valori dei personaggi da un lato e di narratore e pubblico dall’altro conferisce all’eroe un’ambiguità assiologica che apre il testo a interpretazioni diverse. Così, se Victor Millet non ha dubbi nel leggere il poema come critica cristiana ai valori dell’aristocrazia guerriera altomedievale,<sup>36</sup> Alois Wolf riconosce nelle parole del poeta una denuncia dell’insufficienza dell’ideale eroico, accompagnata però da ammirazione.<sup>37</sup> L’opinione di Wolf riecheggia quella formulata da Tolkien nel saggio del 1936; lo stesso Tolkien, tuttavia, si esprime in modo più secco e severo in un contributo successivo, dedicato a un altro testo letterario anglosassone, *La battaglia di*

<sup>33</sup> TOLKIEN 2000: 65.

<sup>34</sup> MAGENNIS 2010: 94.

<sup>35</sup> BRUNETTI 2003: 8.

<sup>36</sup> MILLET 2008: 89.

<sup>37</sup> WOLF 1995: 95.

*Maldon*, e pubblicato nel 1953: «Nel *Beowulf* abbiamo semplicemente la leggenda degli “eccessi” di un capo».<sup>38</sup>

L'ampia gamma di letture, che va dall'interpretazione di Beowulf come trasposizione leggendaria del mitico «eroe civilizzatore, che libera la terra dai mostri»<sup>39</sup> – o, addirittura, come corrispettivo umano, sia pur leggendario, del dio nordico Þórr, difensore dell'ordine cosmico –<sup>40</sup> fino al duro giudizio pronunciato da Tolkien nel 1953, nasce dall'ambiguità di fondo del testo, che tutte queste letture consente. E proprio questa ambivalenza Scott Gwara riconosce come strategia del poeta che, presentando all'interno del testo e nel dialogo tra i personaggi diverse valutazioni dell'agire del protagonista, apre il poema a diverse letture da parte di pubblici diversi.<sup>41</sup>

L'indeterminatezza di significato del *Beowulf*, la sua polisemia, i suoi numerosi “punti vuoti”<sup>42</sup> lo hanno reso l'ipotesto ideale per una catena di riscritture che ne hanno fatto un moderno mito letterario, e le numerose trasposizioni e traduzioni intersemiotiche hanno trasformato il suo protagonista in un contemporaneo eroe sociosemiotico.<sup>43</sup> Queste stesse caratteristiche, tuttavia, pongono radicalmente in

<sup>38</sup> TOLKIEN 2010: 60.

<sup>39</sup> MELETINSKIJ 1993: 144.

<sup>40</sup> ORCHARD 2003: 119-123.

<sup>41</sup> GWARA 2008: 13. Gwara, alle pagine 1-12 del suo saggio, fornisce anche un'utile sintesi del dibattito sulla valutazione dell'eroe nel poema. Per una più recente panoramica della critica su *Beowulf* e, in particolare, sulla relazione tra elementi eroici e cristiani nel poema si veda NILES 2016: 149-172.

<sup>42</sup> Il testo, ad esempio, afferma che il mostro Grendel è un discendente di Caino, ma non rivela chi sia suo padre. Sulla prima giovinezza di Beowulf vengono date informazioni diverse da personaggi diversi, e numerosi sono gli accenni a vicende che però non vengono narrate nella loro interezza. Sul concetto di “punti vuoti” si veda ISER 1986.

<sup>43</sup> Per una sintetica definizione di “mito letterario” si veda ASSMANN - ASSMANN 1998: 180. Un'ampia discussione del rapporto tra mito religioso e mito letterario è contenuta in COUPE 2005. Sul concetto di “eroe sociosemiotico” si veda DUSI 2006: 121-122. Per le trasposizioni cinematografiche del *Beowulf* si vedano BUZZONI 2010 e GIUSTI 2011, mentre per quelle a fumetti si possono vedere FERRARI 2017 e relativa bibliografia.

questione il carattere epico del poema medievale, almeno se si tengono ferme le correnti definizioni del genere.

### 3. IL *NIBELUNGENLIED*: POEMA EROICO SENZA EROI

Se è la vicinanza all'elegia a instillare dubbi sull'appartenenza del *Beowulf* al genere dell'epica eroica, nel caso del *Nibelungenlied* la fonte principale di incertezza è stata a lungo la combinazione di tratti eroici e tratti cortesi. La compresenza e l'interazione di questi due modi (e universi) narrativi fa sì che nelle mille pagine dello studio di Bowra sulla poesia eroica il *Nibelungenlied* venga sbrigativamente liquidato in un paio di pagine, in quanto «nel suo insieme è permeato da uno spirito in cui l'ardimento eroico non ha un'importanza preminente rispetto all'emozione d'amore». <sup>44</sup>

In anni più recenti, tuttavia, gli studiosi – soprattutto germanisti – hanno assunto un diverso punto di vista: la questione al centro dell'interesse non è più se il *Nibelungenlied* sia un poema epico “puro”, conforme a un'astratta definizione di questo genere letterario, ma come elementi formali e schemi d'azione tradizionali (eroici) si combinino con motivi e stilemi della letteratura cortese nella realizzazione di un grande progetto narrativo che illustra l'intrecciarsi di motivazioni e decisioni che conduce inesorabilmente alla catastrofe tutti i personaggi principali del poema. <sup>45</sup>

Il problema, dunque, non è se i valori eroici e quelli cortesi siano tra loro inconciliabili, ma se le diverse figure si comportino in modo più o meno coerente con le regole che ogni situazione richiede. Come mette in rilievo Albrecht Classen: «Nothing

<sup>44</sup> BOWRA 1979: 916. Ancora più fuorviante è la definizione di John Bryan Hainsworth: «Il *Cantare dei Nibelunghi* [...] è un complicato poema epico di gelosia e di vendetta, costruito intorno al tema del peccato di avarizia» (HAINSWORTH 1997: 9).

<sup>45</sup> WOLF 1995: 267-289; LIENERT 2003; SCHULZE 2006: 104-112.

is right in their [dei personaggi] behavior, as they act courtly when heroic defense and circumspect behavior would have been called for, and act heroically when diplomacy and courtly manner would have been the norm». <sup>46</sup> Il massacro finale non è l'esito inevitabile di una collisione tra diversi sistemi di valori e codici di comportamento, ma dell'incapacità dei vari attori sulla scena di raggiungere i propri obiettivi evitando di dare origine a conflitti senza possibile soluzione: «Die Fatalität von Gewalteskalation und Untergang ist menschengemacht». <sup>47</sup>

Gli eroi di questo poema non solo agiscono in modo a volte enigmatico, ma compiono azioni che ne mettono in discussione la posizione nel quadro assiologico. Siegfried è indubbiamente la figura che più si avvicina all'idea di un archetipo eroico e la voce narrante non ha che parole di lode nel presentarlo nel corso della seconda *Äventiure* del poema. Tuttavia lo vediamo compiere nel corso della narrazione azioni “fuori misura” quando non eticamente inaccettabili. Così, questo principe del Niderlant parte da Xanten e si reca nella terra dei Burgundi per chiedere la mano della bella Kriemhilt, di cui – da perfetto cavaliere cortese – si è innamorato senza averla mai incontrata, ma una volta giunto alla reggia di Worms la prima cosa che fa è sfidare Gunther, il sovrano, dichiarando di volergli strappare beni e terra (strofa 110):

Se siete così prode come a me è stato detto,  
non mi curo che a qualcuno piaccia o dispiaccia:  
tutto ciò che possedete io vi contenderò:  
terra e castelli a me saran soggetti. <sup>48</sup>

<sup>46</sup> CLASSEN 2003: 305.

<sup>47</sup> LIENERT 2003: 104 ('La fatalità dell'escalation di violenza e della rovina è opera umana').

<sup>48</sup> *I Nibelunghi* [Mancinelli]: 18 («Nu ir sît sô küene, als mir ist geseit, / sone ruoch ich, ist daz iemen liep oder leit: / ich wil an iu ertwingen, swaz ir muget hân: / lant unde bürge, daz sol mir werden undertân»: *Das Nibelungenlied* [Bartsch]: 24).

In seguito Siegfried, ormai integrato nella corte burgunda, è pronto a ingannare per ben due volte Prünhilt, aiutando così re Gunther a conquistare con la forza una sposa di cui non è evidentemente degno pur di ricevere in cambio la mano di Kriemhilt. Le menzogne e gli inganni di cui Siegfried si rende complice non gettano solo un'ombra sulla sua condotta morale, ma ingenerano una catena di false apparenze e malintesi che condurrà alla sua uccisione e alla terribile vendetta di Kriemhilt nella seconda parte del poema.<sup>49</sup> Questo eroe cortese, inoltre, non esita a usare violenza sulla propria sposa come punizione per aver rivelato pubblicamente quel che doveva restare segreto. Kriemhilt stessa, rivolgendosi a Hagen – che in quel momento la sta peraltro crudelmente ingannando – gli manifesta il pentimento per aver provocato un dolore a Prünhilt e rivela di essere stata per questo duramente punita da Siegfried (strofa 894):

Io ne sono pentita – disse la nobile regina –  
Ed egli ha per questo percosso il mio corpo;  
perché ho detto cosa che l'ha turbata nel cuore,  
di questo m'ha punita l'eroe nobile e prode.<sup>50</sup>

L'ambiguità etica di Sigfried ha spinto qualche studioso a giustificare, se non ad approvare, la condotta del suo assassino, Hagen, che appare almeno conformarsi con coerenza a un unico criterio: la difesa della dinastia burgunda e del suo potere:

all of his actions reflect a consistent course of action, and a meaningful approach to his role and functions within his society. Whether we like Hagen or not, whether we

<sup>49</sup> WOLF 1995: 300; MÜLLER 1998: 249-295; MCCONNELL 2002; CLASSEN 2003; MILLET 2008: 205-208.

<sup>50</sup> *I Nibelunghi* [Mancinelli]: 125 («“Daz hât mich sît gerouwen”, sprach daz edel wîp. / “ouch hât er sô zerblouwen dar umbe mînen lîp; / daz ich iz ie geredete, daz beswarte ir den muot, / daz hât vil wol errochen der helt küene unde guot.”»): *Das Nibelungenlied* [Bartsch]: 150). Si noti la violenza indicata dal verbo *zerbliuwen* ('fare blu', 'bastonare'), qui al participio preterito *zerblouwen*, riferito al corpo di Kriemhilt.

condemn his treatment of Siegfried, Kriemhilt, the water nixes, the poor chaplain, the Huns, and finally his last opponents in the battle for survival at Gran, or not, Hagen always pursues a single path of actions, to protect his lord, to fight for the well-being of the Burgundian royal house, and to safeguard his own honor in face of many different challenges.<sup>51</sup>

Eppure il testo esprime senza equivoci la condanna della macchinazione che conduce all'uccisione di Siegfried: più volte la voce narrante usa il sostantivo *untriuwe* ('tradimento', 'slealtà') per indicare il tradimento perpetrato ai danni di Siegfried (strofe 876, 915) o la slealtà del comportamento di Hagen e Gunther (strofa 916), e l'aggettivo *ungetriuwe* ('senza fede', 'sleale') per indicare Hagen stesso (strofa 911) e il modo in cui Siegfried viene assassinato (strofa 988). Alla strofa 906, inoltre, lo stratagemma con cui Hagen estorce a Kriemhilt l'informazione su quale sia l'unico punto vulnerabile di Siegfried viene definito *meinrât* ('tradimento') dal narratore.<sup>52</sup>

Nella seconda parte del poema, tuttavia, quando i Burgundi devono affrontare le schiere unne, Hagen assume il ruolo di loro guida e difensore, e alla strofa 1726, il re goto Dietrich si rivolge a lui chiamandolo «Trôst der Nibelungen», 'Protettore dei Nibelunghi'. In questo ruolo, Hagen acquisisce – almeno nelle redazioni \*A e \*B del poema – tratti eroici,<sup>53</sup> il che non gli impedisce, tuttavia, di compiere azioni riprovevoli e blasfeme come esortare i guerrieri a dissetarsi con il sangue dei caduti in battaglia (strofa 2114).<sup>54</sup>

Se dunque è quanto meno ambigua la caratterizzazione etica di Siegfried e di Hagen, la terza figura dominante del poema, Kriemhilt, subisce un'involuzione che la porta a trasformarsi dalla bellissima giovane 'degnata d'essere amata' («Der minnechlîchen

<sup>51</sup> CLASSEN 2003: 299-300. Cfr. MCCONNELL 2002: 159.

<sup>52</sup> SCHULZE 2006: 118.

<sup>53</sup> MÜLLER 2002: 90.

<sup>54</sup> Ivi: 151; PSYCHLAU-EZLI 2018: 251-252.

meide triuten wol gezam», strofa 3) alla ‘diavolessa’ («vålandinne», strofe 1748 e 2371)<sup>55</sup> che stermina senza pietà i propri fratelli e il proprio popolo per vendicare l’uccisione dello sposo. Sarebbe fuorviante cercare uno scavo psicologico nel testo epico,<sup>56</sup> ma le tappe di questa trasformazione sono tuttavia evidenti: già al momento della partenza da Worms, dopo il matrimonio con Siegfried, Kriemhilt si sottrae al ruolo di sposa docile e passiva opponendosi al marito sulla questione delle proprietà che è suo diritto ricevere dai fratelli; quindi trasgredisce l’obbligo del silenzio impostole da Siegfried e umilia pubblicamente Prünhilt, venendo per questo – come abbiamo visto – punita dallo sposo in modo assai poco cortese. Dopo la morte di Siegfried, Kriemhilt utilizza l’immenso tesoro dei Nibelunghi per prendere al proprio servizio una schiera di cavalieri stranieri, e appare del tutto fondato il dubbio espresso da Hagen (strofa 1128) che la vedova rappresenti un pericolo per il potere dei suoi fratelli. E, infine, dopo il matrimonio con il re unno e la formale riconciliazione con i fratelli, la vediamo con inesorabile determinazione condurre il gioco che porta al massacro finale e alla sua stessa morte per mano dello sconvolto e indignato Hildebrand.

Le ragioni della condotta di Kriemhilt possono essere ricercate nella sua incapacità di controllare il dolore causatole dalla morte dello sposo e di esercitare la virtù cortese della misura (*mâze*)<sup>57</sup> oppure nel rifiuto di adeguarsi al ruolo che ci si attendeva da una nobile donna,<sup>58</sup> in ogni caso la sua figura non può certo essere proposta come modello di eroismo.

All’innegabile senso di disorientamento che il poema provoca nel lettore<sup>59</sup> contribuisce in misura considerevole la posizione del narratore, che celebra ora l’eroismo

<sup>55</sup> MCCONNELL 2003.

<sup>56</sup> MÜLLER 1998: 201-248; LIENERT 2003: 100.

<sup>57</sup> MCCONNELL 2002: 156, 159-160; AUTERI 2003: 43. Cfr. BUMKE 1994: 418-419.

<sup>58</sup> MÜLLER 2002: 91, 123-126; LIENERT 2003: 101.

<sup>59</sup> SIEBURG 2010: 143.



di Siegfried, ora quello del suo assassino,<sup>60</sup> e sembra non assumere una posizione chiara nei confronti di Kriemhilt, vittima e carnefice al contempo. Il disorientamento doveva essere condiviso anche dal pubblico medievale, se già poco dopo la composizione del poema ne abbiamo una rielaborazione – la cosiddetta redazione \*C – che si sforza di eliminare le incoerenze e di fornire un più chiaro quadro assiologico, in cui la responsabilità della catastrofe è chiaramente attribuita a Hagen, mentre Kriemhilt assume con maggiore nettezza il ruolo della vittima.<sup>61</sup>

In questo contesto, la trasposizione dell'antica leggenda eroica in un universo letterario feudale e cortese – trasfigurazione del mondo storico in cui vivevano e agivano il poeta e il suo pubblico – doveva avere un effetto ulteriormente inquietante.<sup>62</sup> Credo sia impossibile stabilire con certezza se il poeta del *Nibelungenlied* si proponesse consapevolmente di sottoporre a critica usi e valori dell'aristocrazia guerriera dei suoi giorni,<sup>63</sup> ma certo la concatenazione di azioni compiute per raggiungere i propri scopi nell'apparente rispetto delle norme di comportamento feudale produce qui un indistricabile intreccio di conflitti il cui esito non può essere che il finale disastro, un disastro che impediva al pubblico medievale di considerare il poema una sorta di repertorio dei «valori di un'intera comunità nazionale».<sup>64</sup>

Per fare del *Nibelungenlied* un "poema nazionale", una "Iliade dei Tedeschi" era necessario scomporlo e ricomporlo intorno a nuclei narrativi e ideologici del tutto diversi rispetto al testo medievale, ed è proprio questo lavoro di reinterpretazione, risemantizzazione e ricreazione che ha avuto inizio tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX

<sup>60</sup> ANDERSSON 1987: 138.

<sup>61</sup> MÜLLER 2002: 102; HENKEL 2003; MILLET 2008: 228-231; SCHMID 2018.

<sup>62</sup> LIENERT 2003: 96, 106.

<sup>63</sup> Così, ad esempio, MILLET 2008: 204. Cfr. MÜLLER 1998: 436-439.

<sup>64</sup> ZATTI 2000: 16.

secolo e che ha prodotto un fiume di rielaborazioni e riscritture nei più diversi mezzi espressivi, un fiume che continua a scorrere ancora ai giorni nostri.<sup>65</sup>

#### 4. RENDERE EPICA LA STORIA DI IERI: L'*ERIKSKRÖNIKA*

Come ultimo esempio di testo che, in area germanica, pone in questione i criteri di definizione del genere epico, vorrei brevemente illustrare il caso della svedese *Erikskrönika* ('Cronaca di Erik'), composta nella prima metà del XIV secolo, probabilmente in un momento compreso tra il 1320 e il 1322,<sup>66</sup> quando da poco si era conclusa la sanguinosa guerra civile che aveva opposto il re Birger Magnusson ai suoi due fratelli, i duchi Erik e Valdemar. I duchi erano stati imprigionati e lasciati morire di fame dal re, che poi era stato però costretto alla fuga, la fazione ducale era uscita vincitrice dallo scontro e il figlio di Erik, il treenne Magnus Eriksson, era stato incoronato re di Svezia nel luglio 1319.<sup>67</sup> La *Erikskrönika* è soprattutto, anche se non solo, il racconto di questo sanguinoso conflitto. La narrazione, infatti, segue il succedersi dei sovrani svedesi a partire da Erik Eriksson (re dal 1222 al 1250) fino all'incoronazione di Magnus Eriksson nel 1319, ma oltre due terzi dei 4543 versi della cronaca sono dedicati allo scontro tra Birger, presentato come re ingiusto e infido, e il nobile e cortese Erik.

<sup>65</sup> La letteratura scientifica sulla ricezione moderna e contemporanea della materia nibelungica è sterminata. Mi limito qui a rimandare, per una sintetica presentazione in lingua italiana dell'appropriazione della leggenda nibelungica da parte delle correnti nazionaliste tedesche tra XVIII e XIX secolo, a FERRARI 2004. In italiano si può anche consultare ARCAMONE 2010. Per quanto riguarda gli studi in ambito tedesco si vedano, in particolare, i contributi raccolti in HEINZLE - WALDSCHMIDT 1991; HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003: 405-544, e HEINZLE 2013. Per un censimento completo delle trasposizioni e rielaborazioni si consulti il sito [nibelungenrezeption.de](http://nibelungenrezeption.de).

<sup>66</sup> FERRARI 2008: 77.

<sup>67</sup> Per un quadro della storia dei regni scandinavi nei primi due decenni del XIV secolo si veda BAGGE 2007.

Il titolo stesso con cui viene convenzionalmente indicato questo testo manifesta la sua tradizionale attribuzione al genere della “cronaca in rima”. Che l'ispirazione alla sua composizione sia venuta dalla conoscenza delle cronache in rima composte e diffuse in area tedesca settentrionale è, del resto, ipotesi universalmente accettata.<sup>68</sup> Altrettanto condivisa però è anche l'opinione secondo cui l'*Erikskrönika* non solo rivelerebbe un'evidente ambizione letteraria, ma anche che questa ambizione avrebbe dato vita al più originale esempio di componimento cortese della letteratura svedese medievale.<sup>69</sup>

I tratti cortesi del testo sono evidenti e non lasciano dubbi sul fatto che l'autore abbia combinato la struttura delle cronache tedesche in rima con gli stilemi dei primi romanzi tradotti in svedese all'inizio del secolo, le cosiddette *Eufemiavisor* ('Canti di Eufemia').<sup>70</sup> Un perfetto cavaliere è innanzi tutto Erik, vero protagonista della cronaca, ma è tutto l'universo narrativo a essere costruito secondo il modello ideale dell'immaginario cortese: i personaggi si muovono tra banchetti, tornei e feste sontuose, allietate da musicanti sempre prodigalmente compensati. Il loro abbigliamento è splendido, il comportamento magnanimo, e anche nei confronti dei nemici sconfitti si dimostra cavalleresca generosità e cristiana compassione. Gli unici a essere rappresentati come estranei ai valori cortesi sono gli “infedeli” – i Finni pagani e i Russi non cattolici – e il gruppo di nobili tedeschi raccolto intorno al malvagio e folle re Birger.

È tuttavia evidente – anche se non sufficientemente messo in luce dalla critica – che l'autore si proponeva di conferire al suo testo anche una dimensione epica:

<sup>68</sup> JANSSON 1971: 202-214; MITCHELL 1996: 27; NEDKVITNE 2004: 217; FERRARI 2019a: 99-100.

<sup>69</sup> LÖNNROTH 1987: 104-108; NEDKVITNE 2004: 214, 218; PÉNEAU 2005: 15-16; FERRARI 2019b: 88-90.

<sup>70</sup> Erik era peraltro direttamente coinvolto nella composizione dei tre romanzi cortesi che vanno sotto questo nome: *Herr Ivan Lejonriddare* (rielaborazione dell'*Yvain* di Chretien de Troyes), *Hertig Fredrik av Normandie* (versione di un romanzo tedesco in versi oggi perduto) e *Flores och Blanzeflor* (con ogni probabilità versione del francese *Floire et Blancheflor* per il tramite della traduzione norvegese). Gli epiloghi dei tre romanzi informano che le traduzioni sono state eseguite per volontà di Eufemia di Rügen, regina di Norvegia, che le aveva commissionate come dono al duca Erik, promesso sposo della principessa norvegese Ingeborg.

The writer himself no doubt thought that his creation had much in common with the French national epics, the chansons de geste (historical songs) such as the *Chanson de Roland*, which were connected with historical figures. [...] The poet's object at one level was to create a Swedish national epic based on historical personages, for which the so-called Folkung dynasty was eminently suited, but *Erikskrönikan* is also a tendentious work, a text with a political program of sorts. Everything in the poem leads up to the point when the son of Duke Erik, Magnus, is elected king.<sup>71</sup>

Questa dimensione epica era conforme al progetto politico che traspare con chiarezza dal testo: concluso il conflitto, costretto alla fuga il sovrano sconfitto e giustiziato suo figlio, la nobiltà svedese si raccoglie intorno al nuovo re bambino e al Consiglio di reggenza, effettivo detentore del potere. Le famiglie che si erano trovate a combattere su fronti opposti stringono ora un nuovo patto e trovano nell'*Erikskrönika* una narrazione che legittima il nuovo potere e salva l'onore di tutti: anche chi aveva sostenuto Birger, infatti, si comporta nella cronaca con onore e senso di cavalleria, perfino suo figlio, che muore innocente per la malvagità del padre. Esclusi da questo spirito di riconciliazione sono solo il re iniquo, la sua perfida moglie e i suoi consiglieri tedeschi, che subiscono una morte oltraggiosa.

La cronaca acquisisce così una funzione di legittimazione del nuovo potere: il martirio di Erik e l'elevazione al trono di suo figlio sono gli atti fondativi di una nuova comunità nazionale. Nel contesto di questo progetto politico e letterario trova senso il singolare atto di distanziamento del narratore dalla materia narrata. In apertura del testo, infatti, la voce narrante presenta la scena in cui si svolgeranno gli eventi come se fosse del tutto ignota al suo pubblico. Subito dopo aver reso lode a Dio, il narratore prosegue:

<sup>71</sup> MITCHELL 1996: 28. Si noti che *Erikskrönikan* è la forma con articolo determinativo posposto (-n). Nel corso del mio contributo ho preferito usare la forma non determinata.

Egli ha creato l'ampio mondo,  
boschi e foreste, monti e colline,  
foglie ed erba, acqua e sabbia,  
tanta gioia e molti paesi  
e tra questi uno che si chiama Svezia.  
Chi si spinga a nord, nel mondo,  
può scoprire dove si trova.  
Lì ci sono valorosi guerrieri,  
cavalieri e coraggiosi eroi  
che terrebbero testa a Dietrich von Bern.  
Come vi hanno vissuto signori e principi  
si trova scritto in questo libro,  
come hanno vissuto e agito  
qui sta scritto come è stato.  
Chi non ne ha mai sentito parlare  
può adesso ascoltare e prestare attenzione  
se vuole sentire belle parole  
e divertirsi finché ci sederemo a tavola.<sup>72</sup>

La Svezia, la terra in cui il pubblico aristocratico si trova ad ascoltare la declamazione della cronaca – finché non si sederà a tavola – viene così spostata in una dimensione lontana nel tempo e nello spazio, i suoi cavalieri sono messi in relazione alla figura di Dietrich von Bern, trasposizione leggendaria del re ostrogoto Teodorico, protagonista di

<sup>72</sup> Traduzione mia («Verldena hauer han skipat swa widha / skogh ok marka bergh ok lidha / lööff ok grass vatn ok sand / mykinn frögd ok margh land / Ok eth ther med som swerighe heter / hwar som nor i werldena lether / Tha faar han fynna huar thz er / godha tiägna finder man ther / ridderskap ok hädadha godha / the Didrik fan Berner vel bestodo / huro herra ok första hawa the liffuat / thz finder man her i bokenne scriffuit / huro the hawa liffuat giort ok farit / her star thz scriwat huru thz hauer warit / hwo thz hauer ey förra hört sakt / nw ma han thz hora hauer man thess akt / fore lust at hora fagher ordh / ok skämtan oss til wy gaa til bordh»: *Erikskrönikan* [Pipping]: 1-2).

un ciclo epico della tradizione tedesca. Gli ascoltatori, che con ogni probabilità avevano preso parte direttamente alle vicende narrate, vedono ora messa in versi la propria storia come se fosse vicenda di un passato già distante. Questa distanza, ribadita poi nel corso del testo,<sup>73</sup> viene tuttavia messa in discussione dagli interventi del narratore in cui dichiara di essere stato testimone oculare degli eventi descritti. Il risultato è un continuo movimento di distanziamento e di avvicinamento, movimento dettato da una strategia che, mentre si propone di validare la narrazione con la forza della testimonianza diretta, cerca al contempo di conferirle il carattere di oggettività della poesia eroica.<sup>74</sup>

## 5. CONCLUSIONI

Queste brevi e non sistematiche riflessioni non avevano, naturalmente, lo scopo di arrivare a una definizione – o ridefinizione – del concetto di “epica germanica”. Più che altro, il risultato a cui sono pervenute è quello di segnalare la difficoltà di costringere i testi di area germanica tradizionalmente definiti “epici” in una rigida griglia definitoria costruita sulla base di modelli appartenenti a culture diverse e talvolta lontane, come i poemi omerici o le *chansons de geste*. Anche quando questi modelli erano ben noti ai poeti tedeschi, inglesi o scandinavi (e, nel caso dell’*Eneide* o delle *chansons de geste*, è assai probabile, se non sicuro, che lo fossero) la loro ricezione nel sistema letterario di arrivo avveniva nel contesto di un dialogo interculturale che escludeva la possibilità di una semplice e passiva applicazione.

<sup>73</sup> Si vedano, ad esempio, i versi 689 e 1227, dove vengono fornite informazioni che dovevano risultare del tutto ovvie al pubblico: ‘In Svezia ci sono grandi boschi’ («I Swerighe liggja store skogha»: *Erikskrönikan* [Pipping]: 39); ‘Helsingborg è una città mercantile’ («Helsinga borgh er en köpstader»: *Erikskrönikan* [Pipping]: 69).

<sup>74</sup> BOWRA 1979: 6, 50

Tutti i livelli testuali – metrico, stilistico, tematico, simbolico – rivelano un processo di interazione e di ibridazione che, se da un lato determinano una specificità, una differenza dell'epica germanica rispetto alla tradizione classica e a quella romanza, dall'altro ne fanno un insieme disomogeneo, dove ogni testo presenta caratteristiche proprie, frutto di molteplici strategie di elaborazione della materia tradizionale e di interazione con i modelli stranieri. Proprio questa complessità e varietà delle strategie di creazione del testo epico rendono significativa la distinzione tra poesia eroica ed epica eroica. La differenza non è solo quantitativa, ma nasce da un diverso rapporto con la tradizione orale e con i modelli scritti e questo intreccio di relazioni costituisce un terreno che deve essere necessariamente indagato per arrivare a una maggiore comprensione delle dinamiche che hanno determinato la presenza o l'assenza di ampi poemi epici nei diversi sistemi letterari germanici medievali.

Solo se diamo per acquisito il fatto che questo rapporto si realizza in modi diversi a seconda del contesto di produzione e delle finalità pragmatiche del testo, oltre che della posizione del poeta nel sistema letterario in cui opera, possiamo raggruppare sotto un'unica etichetta “epica germanica” poemi che sistematicamente si pongono sulla linea di delimitazione tra generi differenti, sfuggendo a classificazioni troppo nettamente delineate.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

*Beowulf* [Brunetti] = *Beowulf*, a cura di Giuseppe Brunetti, Roma, Carocci, 2003.

*Das Nibelungenlied* [Bartsch] = *Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch herausgegeben von Helmut de Boor. 22. Auflage, Wiesbaden, Heinrich Albert Verlag, 1996.

*Erikskrönikan* [Pipping] = *Erikskrönikan*, enligt Cod. Holm. D2 jämte avvikande läsarter ur andra handskrifter utgiven av Rolf Pipping, Uppsala, Svenska fornskriftsällskapet, 1963.

*I Nibelunghi* [Mancinelli] = *I Nibelunghi*, a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi, 1972.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AMODIO 2014 = Mark C. Amodio, *The Anglo-Saxon Literature Handbook*, Chichester, Wiley Blackwell, 2014.

ANDERSSON 1987 = Theodore M. Andersson, *A Preface to the Nibelungenlied*, Stanford, Stanford University Press, 1987.

ANLEZARK 2010 = Daniel Anlezark, *Old English Epic Poetry: Beowulf*, in *A Companion to Medieval Poetry*, edited by Corinne Saunders, Chichester, Wiley Blackwell, 2010, 141-160.

ARCAMONE 2010 = Maria Giovanna Arcamone, *Sulla ricezione della materia nibelungica in età moderna*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, a cura di



- Maria Giovanna Arcamone e Marco Battaglia, Pisa, Edizioni ETS, 2010, 257-275.
- ASSMANN - ASSMANN 1998 = Aleida Assmann e Jan Assmann, *Mythos*, in *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band IV: Kultbild-Rolle*, herausgegeben von Hubert Cancik, Burkhard Gladigow, Karl Heinz Kohl, Stuttgart, Kohlhammer, 1998, 179-200.
- AUTERI 2003 = Laura Auteri, *Regine e cavalieri allo specchio*, Roma, Carocci, 2003.
- BACHTIN 1976 = Michail Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in György Lukács, Michail Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976, 179-221.
- BAGGE 2007 = Sverre Bagge, *Aims and Means in the Inter-Nordic Conflicts 1302-1319*, in «Scandinavian Journal of History», XXXII (2007), 5-37.
- BOWRA 1945 = Cecile Maurice Bowra, *From Virgil to Milton*, London, Macmillan, 1945.
- BOWRA 1979 = Cecile Maurice Bowra, *La poesia eroica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- BRUNETTI 2003 = Giuseppe Brunetti, *Introduzione*, in *Beowulf* [Brunetti], 7-75.
- BUMKE 1994 = Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.
- BUZZONI 2010 = Marina Buzzoni, *Beowulf al cinema. Quello che le riscritture non dicono*, Venezia, Cafoscarina, 2010.
- CESERANI 1999 = Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Bari, Laterza, 1999.
- CLASSEN 2003 = Albrecht Classen, *The Downfall of a Hero: Siegfried's Self-Destruction and the End of Heroism in the Nibelungenlied*, in «German Studies Review», XXVI (2003), 295-314.
- COUPE 2005 = Laurence Coupe, *Il mito. Teorie e storie*, Roma, Donzelli, 2005.

- DUSI 2006 = Nicola Dusi, *Replicabilità audiovisiva*, in *Remix – Remake. Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, 2006, 95-154.
- FERRARI 2004 = Fulvio Ferrari, *Nibelunghi dal Nord: fonti scandinave della leggenda nibelungica rielaborate nella letteratura tedesca del XIX secolo*, in *Nord ed Europa. Identità scandinava e rapporti culturali con il Continente nel corso dei secoli*, a cura di Gianna Chiesa Isnardi e Paolo Marelli, Genova, Tilgher, 2004, 147-174.
- FERRARI 2008 = Fulvio Ferrari, *Literature as a performative act. “Erikskrönikan” and the making of a nation*, in *Lärdomber oc skämtan. Medieval Swedish Literature Reconsidered*, edited by Massimiliano Bampi and Fulvio Ferrari, Uppsala, Svenska fornskriftsällskapet, 2008, 55-80.
- FERRARI 2017 = Fulvio Ferrari, *Looking at the hero: Beowulf and graphic novels in the 21. Century*, in «Linguistica e filologia», XXXVII (2017), 189-202.
- FERRARI 2019a = Fulvio Ferrari, *Le belle morti: eroi e traditori di fronte alla morte nelle cronache in rima della Svezia medievale*, in «Filologia germanica», Supplemento 1. *Storiografia e letteratura nel Medioevo germanico* (2019), 99-117.
- FERRARI 2019b = Fulvio Ferrari, *Da Ovest a Est, da Nord a Sud: tradizione e innovazione nella letteratura delle corti scandinave*, in «Medioevo romanzo», XLIII (2019), 75-95.
- FULK - CAIN 2005 = Robert D. Fulk e Christopher M. Cain, *A History of Old English Literature*, Malden, Blackwell, 2005.
- GIUSTI 2011 = Francesco Giusti, *Incontrare Grendel al cinema. Riscrivere il Beowulf in un altro luogo e in un altro tempo*, in «Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», I (2011), 1-12.

- GWARA 2008 = Scott Gwara, *Heroic Identity in the World of Beowulf*, Leiden - Boston, Brill, 2008.
- HAINSWORTH 1997 = John Bryan Hainsworth, *Epica*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- HARRIS 2000 = Joseph Harris, *Beowulf as Epic*, in «Oral Tradition», XV (2000), 159-169.
- HEINZLE 1999 = Joachim Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin - New York, De Gruyter, 1999.
- HEINZLE 2013 = *Mythos Nibelungen*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Stuttgart, Reclam, 2013.
- HEINZLE - WALDSCHMIDT 1991 = *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Joachim Heinzle und Anneliese Waldschmidt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003 = *Die Nibelungen. Sage - Epos - Mythos*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2003.
- HENKEL 2003 = Nikolaus Henkel, *Die Nibelungenklage und die \*C-Bearbeitung des "Nibelungenliedes"* in HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003, 113-133.
- ISER 1986 = Wolfgang Iser, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura di Riccardo Ruschi, Milano, Edizioni Unicopli, 1986, 161-187.
- JANSSON 1971 = Sven-Bertil Jansson, *Medeltidens rimkrönikor. Studier i funktion, stoff, form*, Stockholm - Göteborg - Lund, Läromedelsförlagen, 1971.
- KER 1904 = William Patton Ker, *The Dark Ages*, New York, Charles Scribner's sons, 1904.
- KLEIN 2015 = Dorothea Klein, *Mittelalter. Lehrbuch Germanistik. 2., aktualisierte Auflage*, Stuttgart, Metzler Verlag, 2015.

- LIENERT 2003 = Elisabeth Lienert, *Perspektiven der Deutung des Nibelungenliedes*, in HEINZLE - KLEIN - OBHOF 2003, 91-112.
- LIMENTANI - INFURNA 1986 = Alberto Limentani e Marco Infurna, *Introduzione*, in *Strumenti di filologia romanza: l'epica*, a cura di Alberto Limentani e Marco Infurna, Bologna, il Mulino, 1986, 7-43.
- LÖNNROTH 1987 = Lars Lönnroth, *Det höviska tilltalet*, in *Den svenska litteraturen. Från forntid till frihetstid: 800-1718*, red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm, Bonniers, 1987, 93-123.
- MAGENNIS 2010 = Hugh Magennis, *Germanic Legend and Old English Heroic Poetry*, in *A Companion to Medieval Poetry*, edited by Corinne Saunders, Chichester, Wiley Blackwell, 2010, 85-100.
- MCCONNELL 2002 = Winder McConnell, *Medieval German Heroic Epic*, in *A Companion to Middle High German Literature to the 14th Century*, edited by Francis G. Gentry, Leiden - Boston - Köln, Brill, 2002, 151-213.
- MCCONNELL 2011 = Winder Mc Connell, *Vålandinne*, in *The Nibelungen Tradition. An Encyclopedia*, edited by Francis G. Gentry, Winder McConnell, Ulrich Müller and Werner Wunderlich, New York - London, Routledge, 2011, 178.
- MELETINSKIJ 1993 = Eleazar M. Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino 1993.
- MELI 2011 = Marcello Meli, *L'epica nordica*, in *Tradizioni epiche e letteratura*, a cura di Gian Franco Gianotti, Bologna, il Mulino, 2011, 187-208.
- MILLET 2008 = Victor Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin - New York, De Gruyter, 2008.
- MITCHELL 1996 = Stephen A. Mitchell, *Literature in Medieval Sweden*, in *A History of Swedish Literature*, edited by Lars Warme, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, 1-57.

- MÜLLER 1998 = Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998.
- MÜLLER 2002 = Jan-Dirk Müller, *Das Nibelungenlied*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002.
- NEDKVITNE 2004 = Arned Nedkvitne, *The Social Consequences of Literacy in Medieval Scandinavia*, Turnhout, Brepols, 2004.
- NILES 2016 = John D. Niles, *Old English Literature. A Guide to Criticism with Selected Readings*, Chichester, Wiley Blackwell, 2016.
- O'BRIEN O'KEEFFE 2013 = Katherine O'Brien O'Keeffe, *Values and ethics in heroic literature*, in *The Cambridge Companion to Old English Literature. Second Edition*, edited by Malcom Godden and Michael Lapidge, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 101-119.
- ORCHARD 2003 = Andy Orchard, *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge, D.S. Brewer, 2003.
- PÉNEAU 2005 = Corinne Péneau, *Introduction*, in *Erikskrönika. Chronique d'Erik, première chronique rimée suédois (première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle)*, introduction, traduction et commentaires de Corinne Péneau, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, 5-92.
- PYCHLAU-EZLI 2018 = Lisa Pychlau-Ezli, *Essen und Trinken im Mittelalter. De alimentäre Code in der mittelhochdeutschen Epik*, Köln, Böhlau, 2018.
- REICHL 2010 = Karl Reichl, *Heroic Epic Poetry in the Middle Ages*, in *The Cambridge Companion to the Epic*, edited by Catherine Bates, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 55-75.
- SAMPLES 2006 = Susann Samples, *The German Heroic Narrative*, in *German Literature of the High Middle Ages*, edited by Will Hasty, Rochester, Camden House, 2006, 161-196.

- SCHMID 2018 = Florian M. Schmid, *Die Fassung \*C des 'Nibelungelieds' und der 'Klage'. Strategien der Retextualisierung*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018.
- SCHULZE 2006 = Ursula Schulze, *Das Nibelungenlied*, Stuttgart, Reclam, 2006.
- SIEBURG 2010 = Heinz Sieburg, *Literatur des Mittelalters*, Berlin, Akademie Verlag, 2010.
- TOLKIEN 2000 = John Ronald Reuel Tolkien, *Beowulf: mostri e critici*, in Id., *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien e Gianfranco de Turreis, Milano - Trento, Luni, 2000, 27-87.
- TOLKIEN 2010 = John Ronald Reuel Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, a cura di Wu Ming 4, Milano, Bompiani, 2010.
- VÀRVARO 1985 = Alberto Vàrvaro, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, il Mulino 1985.
- WOLF 1995 = Alois Wolf, *Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen, Gunter Narr, 1995.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.
- ZIRONI 2019 = Alessandro Zironi, *Il carne di Ildebrando. Un padre, un figlio, un duello*, Milano, Meltemi, 2019.

# LA VENDETTA DI FALCONETTO E L'ORLANDO FURIOSO

Maria Pavlova  
University of Warwick

RIASSUNTO: Questo contributo torna sulla questione delle fonti volgari dell'Ariosto proponendosi di analizzare un testo carolingio e il suo possibile rapporto con l'*Orlando furioso*, finora sfuggito all'attenzione della critica: la versione lunga della *Vendetta di Falconetto*. Si parte dall'esame dei punti di contatto tra i due poemi, a cominciare dalle somiglianze a livello di singoli episodi, per arrivare a più generali affinità tematiche e strutturali. Nel suo insieme lo studio suggerisce che la presenza della *Vendetta*, i cui personaggi sono capaci di azioni ciniche e non di rado vengono meno ai valori cavallereschi, potrebbe spiegare almeno in parte alcuni degli elementi più sconcertanti nella rappresentazione della cavalleria nel *Furioso*.

PAROLE CHIAVE: *Vendetta di Falconetto*, *Orlando furioso*, Ariosto, tradizione cavalleresca quattrocentesca

ABSTRACT: Complementing recent research on Ariosto's vernacular sources, the present article aims to analyse his possible engagement with a little-known Carolingian poem that has so far escaped the attention of Ariosto scholarship: the longer version of the *Vendetta di Falconetto*. This article examines the correspondences between the *Vendetta* and the *Furioso*, from resemblances between specific episodes to more general thematic and structural affinities. In the end it is suggested that the presence of the *Vendetta*, whose characters are capable of cynical actions and often break the chivalric code, could perhaps, to some extent, account for some of the most disconcerting elements of the portrayal of chivalry in the *Furioso*.

KEY-WORDS: *Vendetta di Falconetto*, *Orlando furioso*, Ariosto, fifteenth-century chivalric tradition

\*\*\*

«nato di padre italiano, ma di madre latina»: <sup>1</sup> così si esprimeva Pio Rajna, uno dei fondatori della filologia romanza e grande conoscitore della letteratura cavalleresca, a proposito dell'*Orlando furioso* nelle pagine introduttive della sua monumentale indagine sulle fonti. Due genitori, quelli toccati in sorte al poema secondo lo studioso, che però non hanno incontrato eguale riconoscimento. Alquanto trascurato dalla critica ariostesca del Novecento (e questo nonostante gli importanti contributi di studiosi come Marco Dorigatti, Michael Sherberg, Giuseppe Sangirardi e Maria Cristina Cabani, i quali si sono soffermati sulla presenza boiardesca nell'Ariosto, <sup>2</sup> nonché qualche studio su altre fonti cavalleresche, come ad esempio il *Morgante*, il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara o il *Quarto libro* dell'Agostini <sup>3</sup>), il «padre italiano» del *Furioso*, ossia le sue ascendenze cavalleresche, sta riscontrando sempre maggior interesse da parte degli ariostisti, essendosi finalmente emancipato dalla tutela pressoché esclusiva della «madre latina», la quale ha dominato gli studi ariosteschi fin dai primi commenti cinquecenteschi. La dimensione arturiana del poema, già meticolosamente indagata da Rajna, ma limitatamente ai romanzi francesi, è stata di recente riesaminata da Marco Praloran e da Daniela Delcorno Branca. <sup>4</sup> Per quanto riguarda il filone carolingio, invece, gli anni recenti hanno visto la pubblicazione di nuove ricerche sull'Ariosto lettore della

<sup>1</sup> RAJNA 1900: 39.

<sup>2</sup> DORIGATTI 1992; SHERBERG 1993; SANGIRARDI 1993; CABANI 1994.

<sup>3</sup> Cfr. CARRARA 1959 (sul *Quarto libro* di Agostini); MONTEVERDI 1961a e MONTEVERDI 1961b (sull'*Aspramonte* e la *Spagna*); BLASUCCI 1975 [ristampato in BLASUCCI 2014] (sul *Morgante*); ALHAIQUE PETTINELLI 1975 [ristampato in ALHAIQUE PETTINELLI 1983] (sul *Mambriano* e le gionte di Agostini); e BRUSCAGLI 1983 (sul Boiardo e l'Agostini). Si vedano inoltre i ricchi commenti nelle edizioni del *Furioso* curate rispettivamente da Cesare Segre (1976: ARIOSTO, *Orlando furioso* [Segre]) e Emilio Bigi (1982 e poi 2012: ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi]), e la sempre utile monografia di Daniela Delcorno Branca sull'Ariosto e la tradizione cavalleresca medievale (DELCORNO BRANCA 1973).

<sup>4</sup> PRALORAN 2009: 149-173 e DELCORNO BRANCA 2019. Cfr. inoltre DELCORNO BRANCA 2007 (sulla valenza arturiana del finale del terzo *Furioso*); JAVITCH 2010 (trad. it. in JAVITCH 2012: 117-132; sulla combinazione di fonti classiche e romanze nel *Furioso*) e MORATO 2012 (su un possibile modello arturiano francese ignoto a Rajna).



*Spagna*, dell'*Aspramonte* e del *Morgante*,<sup>5</sup> sui rapporti interdiscorsivi e intratestuali tra il *Furioso* e opere cavalleresche poco note del Quattrocento come la *Regina Ancoira*, la *Bradiamonte sorella di Rinaldo*, la *Dama Rovenza* e l'*Inamoramento de Carlo Magno*;<sup>6</sup> sull'Ariosto e gli autori cavallereschi a lui cronologicamente più vicini, quali il Boiardo, il Cieco, l'Agostini e Raffaele Valcieco.<sup>7</sup> Considerando questi studi nel loro insieme, pare di poter osservare che, anziché evidenziare precise riprese testuali da parte dell'Ariosto da testi coevi o di poco precedenti, essi ci permettono di ricostruire il panorama cavalleresco del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento, mettendo in luce le numerose affinità, soprattutto a livello tematico, tra il *Furioso* e la grande mole dei romanzi che non hanno incontrato la stessa fortuna nella storia della letteratura ma che però godettero di una non trascurabile diffusione all'epoca. Già Cesare Segre faceva notare che il modo in cui l'Ariosto utilizza le fonti cavalleresche 'popolari' sembra essere diverso da quello in cui utilizza le fonti 'colte', ovvero classiche o appartenenti alla tradizione volgare di livello più alto: ragion per cui, eccezion fatta per il Boiardo (che comunque è lungi dall'essere un autore interamente popolare, essendo il poeta che imprime una svolta fondamentale al genere cavalleresco), la presenza delle prime risulta

<sup>5</sup> MONTAGNANI 2011 (sull'*Entrée d'Espagne*, la *Spagna* e il Boiardo); STROLOGO 2012 (sulla *Spagna*); PAVLOVA 2013; PAVLOVA 2018a e PAVLOVA 2020 (rispettivamente sul Boiardo e la leggenda dell'*Aspramonte* nelle sue redazioni italiane, sull'*Aspramonte* nella redazione di Andrea da Barberino, sull'*Aspramonte* e altri testi cavallereschi del tardo Medioevo e del Rinascimento, compreso il Boiardo); PERROTTA 2019 (sul *Morgante*).

<sup>6</sup> Cfr. in particolare gli studi di Eleonora Stoppino sul personaggio di Bradamante nella letteratura cavalleresca popolare e nel *Furioso* (STOPPINO 2007 e STOPPINO 2012: 18-87) e l'analisi della figura della guerriera saracena nel *Furioso* e nella tradizione cavalleresca nella recente monografia di Valentina Denzel (DENZEL 2016: 259-358).

<sup>7</sup> MATARRESE 2007: 61-75; MONTAGNANI 2007: 51-56; e GALBIATI 2018 (sul Boiardo); MARTINI 2019 (sul *Mambriano*); CAPODIVACCA 2012 (sul *Quinto libro* dell'Agostini); CAROCCI 2015 e CAROCCI 2018: 89-94 e 110-27 (sul *Quinto libro* dell'Agostini, il quale, secondo la studiosa, sembrerebbe riprendere e rielaborare alcuni episodi del primo *Furioso*); PAVLOVA 2018b (sul Boiardo e le giunte dell'Agostini e del Valcieco) e PAVLOVA 2019 (sul *Quinto libro* dell'Agostini).

più tematica che linguistica, mentre le seconde entrano di diritto a far parte del tessuto testuale del *Furioso*.<sup>8</sup> Eppure, ciò non significa che le fonti cavalleresche siano in qualche modo meno importanti per l'Ariosto,<sup>9</sup> se è vero che in un poema narrativo come il *Furioso* – libro di avventure e di battaglie – il contenuto tematico non è meno importante della forma. Del resto non è neppure del tutto corretto affermare che gran parte della tradizione cavalleresca – intendasi quella carolingia – venga per così dire filtrata dal Boiardo,<sup>10</sup> il quale, stando al parere di molti studiosi, aveva una passione ben maggiore per questo tipo di letteratura.<sup>11</sup>

Ma quali libri cavallereschi si potevano trovare nella libreria dell'Ariosto negli anni in cui (anni tra i più travagliati nella storia del ducato ferrarese), tra intrattenimenti cortigiani e servizi diplomatici prestati ai signori estensi, egli veniva componendo il suo capolavoro? È senz'altro possibile che la sua familiarità con i cosiddetti libri di battaglia non si riducesse alle opere e gli autori citati sopra. Infatti, scopo del presente intervento, il cui titolo riecheggia quello di un saggio di Andrea Canova (a quanto mi risulta,

<sup>8</sup> SEGRE 1984: 108. L'intuizione di Segre fu in seguito sviluppata nella sopraccitata monografia di Stoppino (STOPPINO 2012: 10-14).

<sup>9</sup> Ecco come si esprimeva l'illustre studioso: «Le fonti cavalleresche, veramente, servivano all'Ariosto solo come repertori tematici; nuovo Mida, era possibile a lui trasformarle in oro. Ben altro l'atteggiamento verso le opere classiche: di reverenza e di emulazione» (SEGRE 1966: 49).

<sup>10</sup> «In generale l'*Inamoramento de Orlando* è il foyer attraverso il quale passa una parte della tradizione cavalleresca fino al *Furioso*, la parte 'debole', quella dei cantari, quella dell'epica carolingia, quella dei poemi cavallereschi tardo quattrocenteschi e – perché no? – lo stesso *Morgante* del Pulci. In questa linea, più popolareggiante, pochi sono i margini che differenziano l'uso ariostesco delle fonti, da quello boiardesco, se non nel senso che la selezione in Ariosto sarà di gran lunga maggiore. Ma quello che passa sembra in sostanza passare attraverso Boiardo» (PRALORAN 2009: 150).

<sup>11</sup> «L'Ariosto non aveva certo il medesimo interesse di Boiardo (e del pubblico di Boiardo) per le storie cavalleresche: per lui la narrazione era solo il linguaggio tradizionale che gli era stato richiesto, col quale a mo' di apologo, poteva trasmettere ciò che lo interessava di più, e che era altro» (TISSONI BENVENUTI 2007: 76).

l'unico studio specifico sul testo di cui ci accingiamo a parlare in questa sede),<sup>12</sup> è quello di attirare l'attenzione su una possibile – per quanto a prima vista improbabile – fonte carolingia del *Furioso*. Si tratta della *Vendetta di Falconetto*, poema la cui composizione verosimilmente risale alla metà del Quattrocento, nonostante le vistose irregolarità metriche<sup>13</sup> e il fatto che la lunghissima narrazione non sia divisa in canti.<sup>14</sup> Essa rappresenta una giunta al *Falconetto*, testo assai più breve e già noto alla critica,<sup>15</sup> scritta da un certo Antonio in una lingua di forte impronta settentrionale. Della *Vendetta* sono sopravvissute tre edizioni apparse tra il Cinque e il Seicento: la *Vendetta* milanese del 1512 (pervenutaci in un'unica copia, conservata presso la Biblioteca Braidense a Milano, che tramanda la redazione lunga del poema, di più di 4400 ottave) e le due *Vendette* veneziane, del 1513 e del 1607 (che conservano la redazione più breve – di circa un terzo rispetto alla versione lunga – e più regolare dal punto di vista metrico).<sup>16</sup> Del resto si sa che almeno una versione a stampa vide la luce già nel Quattrocento: nel

<sup>12</sup> CANOVA 2007. Per l'aspetto linguistico della *Vendetta* cfr. BONOMI 1983 e CANOVA 2016: 347-353; mentre sulla rappresentazione pittorica di alcuni dei suoi personaggi nel palazzo Ghiringhelli di Bellinzona si vedano CANOVA 2014 e SEGRE 2014: 39-40.

<sup>13</sup> «Versi in massima parte irregolari, tra i quali gli endecasillabi canonici rappresentano sporadiche eccezioni: la media si assesta sulle 14 o 15 sillabe, ma non sono infrequenti punte di oltre 20 sillabe per verso» (CANOVA 2007: 79).

<sup>14</sup> Come osserva Canova, «se pure l'anno esatto di composizione non è dato sapere, la cronologia relativa è interessante: la *Vendetta* arriva dopo gli altri romanzi [vale a dire la *Spagna*, l'*Aspramonte*, i *Cantari di Rinaldo*, l'*Ugieri il Danese* e l'*Altobello*], se ne avvantaggia in diversi modi, ma viene scritta in quei versi bizzarri e senza alcuna divisioni in canti» (CANOVA 2007: 90).

<sup>15</sup> Della redazione del *Falconetto* in versi irregolari, la cui *editio princeps* uscì nel 1483, è disponibile un'edizione moderna a cura di Canova (2001). La prima edizione pervenutaci della redazione in ottava rima fu stampata a Venezia nel 1500. Sul *Falconetto* si veda, oltre all'*Introduzione* nell'edizione di Canova, i seguenti studi: DIONISOTTI 1965 e DIONISOTTI 1989 [entrambi ristampati in DIONISOTTI 2003]; FRANCESCETTI 1979; CANOVA 1998; CANOVA 2014 e CANOVA 2016: 345-347; PERROTTA 2008 e PERROTTA 2017: 161-201; MASCHERPA - PERROTTA 2016.

<sup>16</sup> L'edizione da cui saranno tratte tutte le citazioni del testo della *Vendetta* nel presente studio è quella milanese: *Vendetta de Falconeto* [Zanotto da Castiglione per i fratelli da Legnano].

1497, infatti, un *Falconetto* «cum vindicta» era in vendita a Ferrara nella libreria del francese Andreas Belfort (noto anche come Andreas Gallo),<sup>17</sup> il primo tipografo ferrarese, attivo dal 1471. Sappiamo inoltre che il 24 settembre 1491 Isabella d'Este, la quale nutriva una grande passione per la letteratura cavalleresca, scrisse una lettera a Giorgio Brugnolo, residente a Venezia, pregandolo di mandarle vari libri, tra cui il *Falconetto*.<sup>18</sup> Letta la storia del giovane Falconetto, che si conclude con la morte del personaggio eponimo e con una promessa – esplicita soltanto nell'incunabulo del 1483, contenente la redazione in versi irregolari – di narrarne il seguito in un'apposita continuazione, la marchesana avrebbe potuto cercare di procurarsi anche quest'ultima.<sup>19</sup> Resta certo in ogni caso che sia il *Falconetto* che la *Vendetta* approdaronο a Ferrara negli ultimi anni del Quattrocento, entrando a far parte del contesto cavalleresco da cui sarebbe in seguito nato il *Furioso*.

Nel suo studio della *Vendetta*, a cui rimando per un'analisi approfondita delle fonti di questo poema, Canova ipotizza, seppure con molta cautela, che la *Vendetta* potesse essere nota già al Boiardo. Lo studioso si sofferma in particolare sulla rappresentazione dei personaggi di Malagise e di Astolfo, il quale ultimo subisce in alcuni episodi della *Vendetta* una degradazione morale, da ardito cavaliere, sia pur a volte troppo sicuro di sé e non sempre affidabile, a traditore e buffone. Tanto che, catturato dai saraceni, si dice disposto a passare alla parte avversa, dei vincitori (*Vendetta*, c. l ir), proposta che aveva già fatto una volta nella *Spagna maggiore*, e – ed è qui che, secondo Canova, sta il vero scandalo, visto che nella *Spagna* si era mostrato riluttante ad abbandonare Cristo<sup>20</sup> – si dichiara desideroso di convertirsi alla religione

<sup>17</sup> CANOVA 2007: 78; NUOVO 1998: 213-214.

<sup>18</sup> TISSONI BENVENUTI 1987: 24.

<sup>19</sup> Un'edizione della *Vendetta*, nella redazione più breve, uscì a Venezia nel 1505. Una copia di questa edizione fu posseduta da Marin Sanudo. Cfr. CANOVA 2007: 80-81.

<sup>20</sup> Va notato, tuttavia, che anche nell'*Antifor de Barosia* Astolfo si dichiara pronto a convertirsi alla fede saracena per paura di essere bastonato: cfr. *Antiphor de Barosia* [Melchior Sessa], IX 33: c. f iiv.

maomettana (ivi, c. l iiiir). Può darsi, suggerisce Canova, che il Boiardo volesse riscattare il prode inglese nell'episodio in cui il suo Astolfo sconfigge Gradasso e poi, messosi d'accordo con lui (che aveva promesso, nel caso di sconfitta, di liberare Carlo e gli altri prigionieri cristiani), fa finta di essersi convertito alla fede di Macone per prendere in giro gli amici cristiani e far pentire Carlo di averlo messo in prigione (*Inamoramento de Orlando*, I vii 58-69).<sup>21</sup> Quanto a Malagise, nella *Vendetta* questo scaltro mago usa la magia in modi cinici, non consoni all'etica cavalleresca. Basti citare uno solo dei suoi incantesimi: fa addormentare la gigantessa Dragonetta e la possiede, dopodiché la risveglia e la violenta di nuovo, lucida ma incapace di difendersi in quanto il suo corpo è rimasto paralizzato (*Vendetta*, c. r iiiv). Sebbene, come fa notare Canova, non si tratti certamente di un affronto alla tradizione cavalleresca (è da tener presente che questo episodio richiama quello in cui Malagise stupra la maga saracena Angelina nell'*Antifor de Barosia*), non è da escludere che il Boiardo potesse pensare proprio al Malagise della *Vendetta* allorché componeva le ottave in cui il suo Malagise ricorre alla magia per mantenere Angelica in uno stato di sonno, sperando di poter giacere con lei; ma, ignorando che essa possiede un anello che la rende immune da ogni incanto, viene da lei catturato e rimane suo prigioniero (*Inam.*, I I 45-49).

È difficile dire se il Boiardo veramente conoscesse la *Vendetta* o se i succitati punti di contatto tra i due poemi siano dovuti a fonti comuni. Sta di fatto che l'universo dell'*Inamoramento de Orlando* – sorretto dal culto dell'amore e della cavalleria – è molto diverso da quello della *Vendetta*, assai più cupo e in cui l'amore occupa un posto marginale e i valori cavallereschi vengono spesso dimenticati. Si potrebbe osservare a questo proposito che ci sono maggiori somiglianze tra l'*Inamoramento* e il *Falconetto*,

<sup>21</sup> «Sarà anche azzardato voler collocare una copia della *Vendetta di Falconetto* sullo scrittoio del conte Boiardo, ma certo questa impresa e l'uscita di scena di Astolfo, così gloriosa e al tempo stesso misurata, paiono proprio un bel risarcimento morale» (CANOVA 2007: 106).

soprattutto nella redazione tramandata dall'edizione del 1483,<sup>22</sup> dal momento che, come la maggior parte dei grandi guerrieri boiardeschi, l'omonimo protagonista di questo poema crede negli ideali dell'amore («Non temo niente, / ché uno omo innamorato ne vale più de cento», *Falconetto*, 868-869)<sup>23</sup> e della gloria, ed eccelle nella cortesia, ragion per cui viene molto rispettato dai cristiani.<sup>24</sup> Il suo matrimonio con Duselina – che si celebra a Roma nel corso di una tregua – rappresenta il trionfo, anche se effimero (visto che poco dopo la guerra scoppia di nuovo e il misero Falconetto verrà ucciso in uno scontro poco cavalleresco con Rolando) dell'ideologia cavalleresca improntata all'amore. Ben diversa, invece, è la continuazione: pagine e pagine dedicate all'interminabile guerra cristiano-saracena, e poi, sconfitti i nemici (siamo già a c. y viii<sup>v</sup>), scoppia un conflitto sanguinoso tra maganzesi e chiaramontesi, segnato da atrocità e massacri perpetrati dalla gente di Rinaldo; qui si innesta qualche avventura di Orlando e dei suoi amici in Paganìa. Pur non completamente privo di momenti avvincenti e di sentimenti nobili, non sarebbe forse un'esagerazione constatare che quello della *Vendetta* è un universo in cui regna sovrana la violenza e i valori etici non di rado vengono meno.

Che cosa potrebbe far pensare che l'Ariosto possa aver letto un testo di bassa lega come la *Vendetta*? Come già nel caso del Boiardo, mancano prove schiaccianti. Ciò nonostante vale la pena soffermarsi su alcuni indizi che sembrerebbero suggerire una conoscenza diretta di questo poema anomalo, assente da *Le fonti dell'Orlando furioso* di Rajna, da parte dell'Ariosto.<sup>25</sup> Tali indizi vanno da somiglianze a livello di singoli episodi

<sup>22</sup> Sulle differenze tra le due redazioni cfr. PERROTTA 2008.

<sup>23</sup> La citazione è tratta da *Falconetto* [Canova].

<sup>24</sup> Cfr. PAVLOVA 2020: 99-100.

<sup>25</sup> Un romanzo intitolato *Falconetto e Dusilena* (che dovrebbe essere il *Falconetto*) compare in una lista di testi cavallereschi, ma il fatto che Rajna non fornisca ulteriori informazioni potrebbe significare che lo studioso ne conoscesse soltanto il titolo (RAJNA 1900: 66). Brevemente menzionato, qualche volta assieme alla giunta (cfr. FERRARIO 1828: 264 [il *Falconetto* del 1500 e la *Vendetta* del 1512]; GRAESSE 1861: 548-549 [il

fino alla rappresentazione di certi personaggi e infine a più generali somiglianze tematiche e strutturali.

Cominciamo da possibili echi della *Vendetta* riscontrabili in alcuni episodi del poema ariostesco. Il duello finale tra Ruggiero e Rodomonte (il riferimento – occorre avvertire – è alla prima redazione, del 1516) è uno degli episodi più commentati e forse anche il più violento dell'intero poema. Spesso paragonato a quello di Enea e Turno, con cui si conclude l'*Enaide*,<sup>26</sup> è tuttavia imperniato su temi che sono assenti dalla matrice latina, tra cui quello della conversione.<sup>27</sup> La richiesta di conversione è, beninteso, un *topos* assai diffuso nella letteratura cavalleresca. A questo proposito vale la pena osservare che non è insolito per un cavaliere saraceno rifiutare la conversione, scegliendo piuttosto di morire anziché tradire gli dèi saraceni e perdere la propria identità. Basti pensare a Serpentino nella *Spagna*, ucciso da Orlando,<sup>28</sup> o a Mambrino nei *Cantari di Rinaldo*, decapitato da Rinaldo,<sup>29</sup> per limitarsi soltanto ad alcuni dei personaggi saraceni più famosi. Tuttavia, nella *Vendetta* troviamo un duello che presenta notevoli somiglianze con quello dell'ultimo canto del *Furioso*: lo scontro tra il cavaliere cristiano Tiborgo e il saraceno Alchero, uno dei guerrieri saraceni più memorabili in quanto non insensibile all'amore, sentimento, come si diceva prima, piuttosto raro nell'universo epico di questo poema. Sia Tiborgo che Alchero sono innamorati della bella donzella cristiana Fioredelisa, la quale ha dato il proprio cuore al cristiano; ma il loro duello ha poco a che fare con questo amore: si svolge sullo sfondo di

---

*Falconetto* del 1483, il *Falconetto* in ottave, la *Vendetta* del 1512 e quella del 1513]; e CRESCINI 1885: 182-184, CRESCINI 1892: 156-159 [il *Falconetto* del 1504 e la *Vendetta* del 1505]), il *Falconetto* fu per la prima volta proposto all'attenzione critica da Dionisotti al *Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* tenuto a Strasburgo nel 1962 (DIONISOTTI 1965).

<sup>26</sup> Per una rassegna di studi sulla presenza di Virgilio nel finale del *Furioso* cfr. CONFALONIERI 2013.

<sup>27</sup> Cfr. PAVLOVA 2013 per un'analisi delle fonti volgari, il Boiardo e l'*Aspramonte*, nel duello conclusivo.

<sup>28</sup> *Spagna ferrarese* [Gritti e Montagnani], XXVI 28-30; *Spagna* [Catalano], XXVIII 28-30.

<sup>29</sup> *Cantari di Rinaldo* [Melli], XXVI 4-6.

una cruenta battaglia tra l'esercito cristiano e quello saraceno. Alchero è colpito dal valor militare di Tiborgo e decide di sfidarlo; ma a un certo punto Tiborgo scappa, Alchero lo segue e i due riprendono il combattimento «in uno bel prato» (*Vendetta*, c. p iiv). Come ci si poteva aspettare, questa prova di prodezza marziale finisce con la morte del saraceno:

Così fra loro asai durò la battaia:  
se l'uno dava, l'altro subito rendia,  
ambi dui sempre usando la scrimaia.  
Per molta forza e vigore che loro havia  
l'uno da l'altro non s'avanza d'una paia,  
onde a zashuno asai e molto incresia.  
Molto adirati l'uno apresso al'altro s'acostava,  
con le braze al traverso il se pigliava.

Ciaschuno tirava a tutto suo potere,  
per forza ili uscino deli arzoni,  
suxo la terra i baroni zino a iacere  
in modo che pariano dui scadenati lionì,  
tanto erano asperi e fieri nelo parere.  
Tirose indreto i valenti campioni,  
le spade in mano si ebene di fato,  
così a pede l'asalto ebene cominzato.

Dandosi colpi dispietati e posenti,  
l'arme per niuno modo non pono taiare.  
Grande peza combateno insieme i combatanti:  
né l'uno né l'altro non se pono aquistare.  
Parichi asalti si feceno li in istanti,  
vedere non se potea dui de mazore afare.  
Havendo gran pezo combatuto i dui apresiati,



anchora una altra volta si sono abrazati.

Essendo ambi dui pedoni in la piana,

di qua di là si vano remenando.

Grande peza teneasi firmi a tale pedana,

ala fine ala terra andono caschando,

desoto andò Alchero de la fé pagana.

«Rèndete prexone», Tiborgo li va parlando,

«e crede in Iesù Christo padre benedeto

e lasa in tutto Apolino e Machometo».

Alchero disìa: «Questo mai non faria,

avanti taiare me lasaria per bochoni».

Quando Tiborgo si ostinato lo vedia,

la visera de l'elmo si levò su li valoni,

pigliò sua daga che alo lato havia,

nela faza lo feria senza fare sermoni:

verso la gola quella daga li cazava

per sì fato modo ch'el pagano schanava.

(*Vendetta*, c. p iiiir)<sup>30</sup>

I possibili punti di contatto tra questo duello e quello del *Furioso* non si riducono soltanto al rifiuto di convertirsi espresso dal pagano. In effetti, lo svolgimento del duello tra Ruggiero e Rodomonte segue uno schema molto simile. Entrambe le coppie di duellanti combattono a cavallo per poi continuare lo scontro a piedi. In entrambi gli episodi il duello si trasforma in una lotta corpo a corpo. I due guerrieri si stringono in un abbraccio mortale (Rodomonte «si stringe con Ruggier, sì che l'abbraccia: / l'uno e l'altro s'aggira e scuote e preme, / arte aggiungendo alle lor forze estreme», *Fur.*, XL

<sup>30</sup> Nelle citazioni dalla *Vendetta* la grafia e la punteggiatura sono state leggermente ammodernate.

103, 6-8 A; 102 B; XLVI 131 C),<sup>31</sup> poi cadono in terra, l'uno sopra l'altro, e il cavaliere cristiano intima all'avversario di abbandonare la sua religione. Come Alchero nella *Vendetta*, il Rodomonte ariostesco non teme la morte e resiste fino all'ultimo (diversamente da Turno che, invece, implora Enea di risparmiargli la vita); proprio come Tiborgo, anche Ruggiero tira fuori un pugnale (detto «daga» nella *Vendetta*), arma, questa, che compare di rado nei romanzi cavallereschi,<sup>32</sup> e lo conficca, anche lui, nel viso del saraceno, uccidendolo in modo truce e violento:

Alla vista de l'elmo gli appresenta  
la punta del pugnâl c'havea già tratto;  
et che si renda, minacciando, tenta,  
e di lasciarlo vivo gli fa patto.  
Ma quel, che di morir manco paventa  
che mostrar di viltade un minimo atto,  
si torce e scuote, et per por lui di sotto  
mette ogni suo vigor, né gli fa motto.  
[...]

Pur si torce e dibatte sì, che viene  
ad expedirsi col braccio migliore;  
e con la destra man ch'el pugnâl tiene,  
che trasse anch'egli in quel contrasto fuore,  
tenta ferir Ruggier sotto le rene:  
ma il giovane s'accorse de l'errore  
in che potea cader, per differire

<sup>31</sup> Salvo diversa indicazione tutte le citazioni del *Furioso* sono tratte da ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516* [Dorigatti]. Le tre redazioni del poema vengono indicate con le sigle A (1516), B (1521), C (1532).

<sup>32</sup> Si veda tuttavia il duello tra Argalia e Feraguto nel Boiardo, in cui il cavaliere spagnolo uccide l'avversario con una «daga» (*Inam.*, I III 61).

di far quel empio Saracen morire.

E due e tre volte in la terribil fronte  
(alzando quanto alzar più puote il braccio)  
il ferro del pugnale a Rodomonte  
tutto nascose, e si levò d'impaccio.  
(*Fur.*, XL 109-112, 1-4 A; 108-111 B; 137-140 C)

Va aggiunto – anche se non si tratta di un dettaglio particolarmente significativo – che in entrambi i casi compare il *topos* delle armi incantate: Tiborgo e Alchero non si possono ferire perché «l'arme che li hano son di valimento: / taiare non se pono che sono afadate / e per incantamento tutte temperate» (*Vendetta*, c. p iiv), il che fa pensare al duello tra Roland e Feragu nell'*Entrée d'Espagne* e quello tra Orlando e Ferrau nella *Spagna* (dove entrambi i guerrieri sono praticamente invulnerabili).<sup>33</sup> Quanto al *Furioso*, mentre le armi di Rodomonte non sono fatate, Ruggiero ha un «elmo incantato» (*Fur.*, XL 94, 7 A; 93 B; 122 C) e una spada cui non può resistere nessun metallo.

Detto questo, procediamo. Morto Alchero, Tiborgo torna alla battaglia. Il corpo del saraceno rimane sul prato dove lo trova il suo giovane scudiero:

digamo uno pocho d'uno pagano schudero,  
il quale suo sire morto trovò quello,  
zoè quel nobile e possente Alchero  
che stava lì desteso suso del pratizelo.  
Grande pianto fasea il zoveneto bello,  
dicendo: «Signore mio, chi me t'[h]a morto?  
De tutti li pagani eri vero conforto.  
In ti regnava prodeza e gaiardia,

<sup>33</sup> Su questi duelli si veda almeno LEBANO 1997.

liberale, cortese e valoroso,  
e amato sopra tutti quili de Paganìa,  
savio de consiglio, discreto e animoso,  
de reale sangue e de gran signoria,  
richo de terra, d'oro, d'argento copioso.  
A persona del mondo mai fazisti torto.  
Oimè, signore mio, chi te pò havere morto?».

Sopra del corpo morto stava il zoveneto  
sempre tutta via fazando gran pianto.  
Quando gran pezo fo stato in effeto,  
via nel portò senza festa o canto,  
quelo corpo morto con dolore perfecto.  
(*Vendetta*, c. p iii<sup>r</sup>)

Il «dolore perfecto» di questo «zoveneto bello» non è dissimile da quello che prova Medoro, lui pure giovane e bello, «un fanciullo» (*Fur.*, XVI 170, 2 AB; XVIII C) dalla «faccia [...] gioconda e bella» (166, 6) e un semplice fante, anziché un cavaliere, che si dispera al pensiero che Dardinello è stato ucciso e il suo corpo è rimasto sul campo di battaglia. Il lamento dello scudiero di Alchero ricorda il discorso che Medoro rivolge al compagno Cloridano: anche Medoro esalta l'umanità del defunto signore e condottiero carismatico più amato che temuto dalle truppe («A pensar come sempre mi fu humano, / mi par che quando anchor quest'anima esca / in honor di sua fama, io non compensi / né sciolga verso lui l'obligi immensi», *ivi*, 168, 5-8). Come è stato a più riprese sottolineato dalla critica, il personaggio di Medoro ha forti legami con la tradizione: lui e Cloridano sono in parte modellati sulle coppie eroiche dell'epica classica, in particolare

Eurialo e Niso di Virgilio e Opleo e Dimante di Stazio.<sup>34</sup> Eppure, è forse lecito chiedersi se, oltre alle fonti latine, l'Ariosto non potesse aver avuto presente anche questo episodio della *Vendetta*, uno dei pochi momenti davvero commoventi nel poema di Antonio e per questo memorabile.<sup>35</sup> A questo proposito vale la pena osservare che il famoso discorso del Dardinello ariostesco – discorso in cui esorta i suoi compagni d'armi a non fuggire – è per certi versi simile a quello pronunciato da Alchero poco prima della sua morte, anche dal punto di vista testuale (i termini in comune sono evidenziati in corsivo):

Alchero, valoroso e *nobile* pagano,  
con la spada va confortando li sarazini.  
Solo lui li sosteniva tuti su li camini,  
digando: «*Stati saldi* qui, o zente bela,  
*pregone*, non fuziti *per* lo amore *miol*!».  
«Avantazo havemo contra li nimizi – si favela –  
quattro contra uno siamo qui suxo la via.  
A Carlo e ali suoi cavaremo le budela.  
*De' stati saldi per* amore del nostro *dio*!  
Questo fuzire ne farà dano e dexonore,  
ora pigliati tutti forza con vigore».  
(*Vendetta*, c. o viir)<sup>36</sup>

ma più de li altri fuggon quei d'Alzerbe,  
a-ccuì s'oppose il *nobil* giovinetto:  
hor con gran prieghi, hor con parole acerbe  
ripor lor cerca l'animo nel petto.  
[...]  
«*State, ve priego per mia* verde etade,  
in cui solete haver sì larga speme:  
*deb* non vogliate andar per fil di spade,  
che in Aphrica non torni di noi seme.  
Per tutto ne saran chiuse le strade  
se non andiam ben còlti et stretti insieme:  
troppo alto muro et troppo larga fossa

<sup>34</sup> Sulle fonti classiche dell'episodio di Cloridano e Medoro si segnalano i seguenti studi: MORETTI 1969; SACCONI 1968 (ristampato in SACCONI 1974); AGNELLO 1979; JAVITCH 1985 (trad. it. in JAVITCH 2012: 39-57); FEINSTEIN 1990; CABANI 1995: 17-53.

<sup>35</sup> È tipica dell'Ariosto, del resto, la contaminazione di fonti latine e volgari. Sulla possibile presenza dell'*Aspramonte* di Andrea da Barberino nell'episodio di Cloridano e Medoro cfr. PAVLOVA 2018a.

<sup>36</sup> Troviamo simili discorsi anche altrove nella *Vendetta*. Ne riporto alcuni fatti dai personaggi cristiani: «Tiborgo cridava: “O christiana zente, / *per Dio stati saldi* ora senza menzogna. / Oimè, lo fuzire sì n'è troppo gran vergogna! // *Stati saldi* uno pocho *per mio* amore / [...]”. // Simile Orlando di qua e di là corea / suso Valentino per retener li christiani, / con humile parole a loro diceva: / “*Amici* mei cari e franchi capitani, / che *abandonasti me* giamai non lo credea. / Ora stati fermi appresso a me suli piani, / vedete Dunin-

è il monte e il mar, pria che tornar si possa.

È meglio qui morir, ch'alli supplici

darsi a discretion di questi cani.

*State saldi, per Dio*, fedeli amici;

che tutti sono altri rimedii vani.

Non han di noi più vita li nemici;

più d'un'alma non han, più di due mani».

(*Fur.*, XVI 49-51, 1-6 AB; XVIII C)

Beninteso, vi è anche un modello latino: il discorso di Pallante nel libro X dell'*Eneide* che l'Ariosto segue da vicino, come non mancano di segnalare gli editori moderni del *Furioso* nei loro commenti.<sup>37</sup> Tuttavia, occorre far notare che Pallante non fa appello alla fede religiosa dei propri compagni, mentre Alchero e Dardinello lo fanno. E si badi: la maggior parte dei guerrieri saraceni nella tradizione cavalleresca – anche quelli che risultano simpatici al lettore, come ad esempio l'Agricane boiardesco – preferisce sbraitare e minacciare le proprie truppe anziché cercare di fare appello a sentimenti di affetto e fedeltà. Da questo punto di vista, sia Alchero che Dardinello sono personaggi alquanto insoliti, sennonché la menzione della superiorità numerica dei saraceni nel discorso di Alchero ne diminuisce un po' il *pathos*.

---

darna che tengo fra le mane, / la quale è per defendere ogni christiano. // *De'*, stati uno pocho *saldi per* amore mio, / io ve farò schudo, lanza e brando, / ritornati a ferire sopra il populo rio, / *non vogliate* la fede nostra zire abandonando» (*Vendetta*, c. g iir).

<sup>37</sup> Cfr. il commento alle ottave ariostesche in questione nelle edizioni di Caretti, Bigi, Ceserani e Zatti, e Matarrese - Praloran. Ecco il passo virgiliano: «quo fugitis, socii? per uos et fortia facta, / per ducis Euandri nomen deuictaque bella / spemque meam, patriae quae nunc subit aemula laudi, / fidite ne pedibus: ferro rumpenda per hostis / est uia. qua globus ille uirum densissimus urget, / hac uos et Pallanta ducem patria alta reposit. / numina nulla premunt, mortali urgemur ab hoste / mortales; totidem nobis animaeque manusque. / ecce maris magna claudit nos obice pontus, / deest iam terra fugae: pelagus Troiamne petamus?» (VERGILIUS MARO, *Aeneis* [Conte], X 369-378).

Come già accennato, nella *Vendetta* la cavalleria è lungi dall'essere rappresentata a tinte rosee. È facile osservare che i cristiani spesso si dimostrano più sprezzanti del codice cavalleresco dei loro avversari, soprattutto Rinaldo e i suoi parenti, i quali non di rado commettono azioni che ripugnano alla sensibilità del lettore moderno. In effetti, l'autore della *Vendetta* crea un contrasto tra Orlando, che perlopiù rispetta le regole cavalleresche, e Rinaldo, guerriero spregiudicato e senza scrupoli, che non esita a ricorrere all'inganno e al tradimento. Come nel caso di Astolfo,<sup>38</sup> le caratteristiche che lo accompagnano nella tradizione cavalleresca (il banditismo, il suo rapporto complicato con Carlo, l'odio mortale per Gano di Maganza, l'orgoglio e l'impulsività) vengono accentuate nella *Vendetta*, dove troviamo un Rinaldo cinico e brutale, avido di guadagno, capace di rompere una tregua, di uccidere un ambasciatore e di massacrare le donne e i bambini dei propri nemici.<sup>39</sup> Sebbene il Rinaldo ariostesco sia molto più rispettoso dell'etica cavalleresca, anche nel *Furioso* Orlando e Rinaldo rappresentano due diversi modelli di cavaliere: il primo, fino alla discesa nella follia, si distingue per il suo idealismo cavalleresco («di tanto core è il generoso Orlando / che non degna ferir gente che dorma», *Fur.*, IX 4, 1-2 ABC); il secondo «non si esime [...] dal compiere azioni ciniche, spietate»,<sup>40</sup> allorché, per esempio, uccide Dardinello, appena adolescente, o quando aggredisce l'esercito saraceno di notte. Quest'ultimo episodio, il cui stridente realismo fa pensare alle guerre contemporanee all'Ariosto,<sup>41</sup> ricorda per l'appunto

<sup>38</sup> Cfr. CANOVA 2007: 98-106.

<sup>39</sup> Anche in altri testi (per esempio nell'*Ancroia* [Piero de Piasi], V 15-18: c. c3r) Rinaldo si mostra spietato verso i maganzesi, mentre nella *Trabisonda* egli fa bruciare una parte di Parigi, azione condannata da Orlando («questo l'altro ha facto male / de far morir cotanti poveretti: / femine, vechii, tanti garzoneti», *Trabisonda* [Cristophorus de Pensis], II 50, 5-8: c. b iiiir). Eppure, nel complesso, l'immagine di Rinaldo che emerge da questi poemi è molto positiva.

<sup>40</sup> GIUDICETTI 2010: 147. Sul personaggio di Rinaldo nel *Furioso* cfr. BUCCHI 2018.

<sup>41</sup> «la cosa più interessante di quell'episodio [...] è che la tattica adottata in quella circostanza da Rinaldo è curiosamente simile a quella della famosa "encamisada" (attacco notturno in cui ogni soldato copre il luccichio della corazza con una camicia indossata sopra quella) che fu un tipico modo di combattere introdotto nelle guerre italiane dagli spagnoli fin dagli anni della guerra nel regno di Napoli» (LA MONICA 1985: 355, nota).

un analogo episodio nella *Vendetta* in cui Rinaldo fa un'escursione notturna con la sua gente per bruciare le vettovaglie dei saraceni:

de usire la note di fora ili si determinone  
per metere l'oste di pagani a rie sorte.  
Malagixe in una camera si andone [...].

Tornò in sala dove li altri si stava,  
i quali de usire fora sano a consigliare  
quando la note fia che le stele fiammegiava.  
Rinaldo con sua brigata a questo s'ebe a vantare;  
Carlo e li baroni di questo sì se accontentava.  
Dixea Rynaldo: «Lasàti pure a me fare.  
Il fato metarò a ponto che non mancharà niente  
mecho non voio altri cha la mia zente».

Venuta la note, la francha brigata  
in uno ponto tutti sono armati.  
Proprio a vederli pariano gente disperata:  
da cinquecento sono a cavalo montati,  
l'arme ruzinente haviano tutta fiata,  
homeni da boscho, malandrini dispietati.  
Armati Rinaldo e Malagixe di prexente,  
di fora uscia con tutta sua gente.

Malagixe avanti tutti si guidava.  
Verso l'oste pagano si vano.  
*Li pagani che fano la scholta atrovava:  
quili tutti pigliono a mano a mano,  
a peze tagliono che niuno non scampava;*  
poi più avanti li christiani arivòno  
tanto che nel'hoste pagana eli zonzia.  
«Viva Machone», Rynaldo e Malagise dicia.  
(*Vendetta*, cc. hiiiiir-v)

[Rinaldo] vuol prima far fuggire  
li Saracini e liberar le mura;  
e consiglia l'assalto a differire,  
per suo vantaggio, sino a notte scura,  
in la seconda o in terza vigiglia,  
l'ora ch'el sonno più grava le ciglia.

Tutta la gente alloggiar fece al bosco,  
e quivi la posò per tutto il giorno;  
ma poi ch'el Sol, lasciando il mondo fosco,  
alla nutrice sua fece ritorno,  
et orse e capre e serpe senza tòscò  
e l'altre fere, onde è sì il ciel adorno,  
si videro apparir con chiaro lampo,  
mosse Rinaldo il taciturno campo:

et venne con Griphon, con Aquilante,  
con Vivian, con Alardo e con Guidone,  
a tutti li altri più d'un miglio inante,  
a cheti passi e senza alcun sermone,  
*fin che trovò l'ascolta d'Agramante;  
e la trovò dormir, e fe' prigione.*

Indi arrivò tra quella gente Mora  
con tutti i suoi, che non fu udito ancora.  
(*Fur.*, XXIX 48-50 A; 49-51 B; XXXI 49-51 C)



Un particolare interessante riguarda i versi evidenziati in corsivo. Se nella *Vendetta* Rinaldo e i suoi compagni uccidono i saraceni che fanno la guardia («quili tutti pigliono a mano a mano, / a peze tagliono che niuno non scampava»), nel *Furioso* del 1516 Rinaldo si limita a prendere prigioniere le sentinelle assonnate («trovò l'ascolta d'Agramante; / e la trovò dormir, e fe' prigion»)). Vale la pena notare, tuttavia, che nelle redazioni posteriori l'Ariosto riscriverà questi versi, con interventi di poco conto in quella del 1521 («trovò l'ascolta d'Agramante / dormir sicura, e uccise e fe' prigion»), mentre in quella definitiva, del 1532, le sentinelle fino ad allora risparmiate vengono tutte massacrate: «trovò dormir l'ascolta d'Agramante: / tutta l'uccise, e non ne fe' un prigion».<sup>42</sup> Una ragione che avrebbe potuto indurre il poeta a rivedere questo passo ha probabilmente a che fare con la ripetizione di «trovò», ma va notato che in B e soprattutto in C l'episodio dell'attacco notturno è maggiormente simile alla spedizione notturna nella *Vendetta* e la condotta di Rinaldo più coerente: non è del tutto chiaro perché nella prima redazione il paladino si mostri clemente nei confronti dell'«ascolta» di Agramante visto che di lì a poco scopriremo che del secondo gruppo di militari posto a fare la guardia non è stato risparmiato nessuno.<sup>43</sup> Può darsi che, costretto dalla rima ad usare il termine «prigion», l'Ariosto non si fosse subito accorto di questo doppio comportamento del suo personaggio.

Come nella *Vendetta*, anche nel *Furioso* Carlo dà il proprio assenso all'iniziativa di Rinaldo.<sup>44</sup> Occorre osservare che in entrambi i poemi il ruolo di Carlo come capo della cristianità risulta tutto sommato più convincente che in molti altri romanzi

<sup>42</sup> Le citazioni del secondo e dal terzo *Furioso* sono tratte da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Debenedetti - Segre].

<sup>43</sup> «Del campo d'infedeli a prima giunta / la guardia che fu colta all'improviso / lasciò Rinaldo sì rotta e consunta, / ch'un sol non fu che non restasse ucciso» (*Fur.*, XXIX 51, 2-4 A; 52 B; XXXI 52 C).

<sup>44</sup> «Carlo, ch'aviso da Rinaldo havuto / havea che presso era a Parigi giunto, / e che la notte il campo sprovveduto / volea assalir, stato era in arme e in punto» (ivi, 58, 1-4 A; 59 B; XXXI 59 C).

cavallereschi, compresa la «bela historia» del Boiardo.<sup>45</sup> Il Carlo boiardesco, infatti, pur essendo amato dai suoi sudditi, è un *leader* poco autorevole e non sempre giusto, incline a momenti di disperazione e in ciò molto simile al cognato Marsilio, due vecchioni simpatici che il poeta guarda con un sorriso divertito e condiscendente. Ma nell’Ariosto Carlo acquista una nuova dignità, tanto che, secondo Rajna, di lui «si può dire che sia stato restituito addirittura alla sua maestà primitiva».<sup>46</sup> Anche nella *Vendetta* è all’altezza del suo ruolo, seppure solo fino al conflitto tra Rinaldo e Gano – dalla cui parte naturalmente si schiera l’imperatore – che scoppia all’indomani della guerra con i saraceni e al quale avremo modo di ritornare più in là.<sup>47</sup> Ma mentre tale rappresentazione di Carlo non è completamente senza precedenti (basti pensare all’*Aspramonte* e altri testi di carattere epico), una simile trasformazione tocca anche al Marsilio ariostesco, il quale è rappresentato come un sovrano debole nella maggior parte delle opere cavalleresche italiane, dall’*Entrée d’Espagne* al *Mambriano*.<sup>48</sup> Non così nella *Vendetta* e nel *Furioso*, però, dove Marsilio è un personaggio scaltro (l’unico nella *Vendetta*, ad esempio, a riconoscere Malagise allorché questi arriva travestito nel campo saraceno; nel *Furioso*, invece, salva l’esercito saraceno allorché, in seguito alla morte di

<sup>45</sup> Tra le rappresentazioni più originali di Carlo si annoverano quella nell’*Inamoramento de Carlo Mano* (come suggerito dal titolo, l’imperatore, nei primi canti, riveste il ruolo di *senex amans*) e quella nella *Trabisonda*, in cui si rivela altrettanto malvagio di Gano, per il quale nutre simpatia in non poche narrazioni cavalleresche italiane.

<sup>46</sup> RAJNA 1900: 57. Allo stesso tempo ha ragione Marco Dorigatti a far notare che Carlo è lungi dall’essere un personaggio di primo piano: «Nel *Furioso*, il ruolo di Carlo appare tutto sommato secondario, se non scontato, specialmente ove si distingue la carica (in quanto rappresentante della massima autorità cristiana) dalla funzione narrativa (la parte effettivamente svolta nel poema)» (DORIGATTI 2017: 61-62). Né si tratta di un personaggio particolarmente carismatico.

<sup>47</sup> «Nella gran parte della *Vendetta* Carlo non deve essere troppo arrendevole con i Maganzesi, che tutto sommato hanno un ruolo marginale. Il suo personaggio mantiene così una notevole dignità in confronto a quanto accade negli altri romanzi, basti pensare all’*Inamoramento de Carlo Mano*» (CANOVA 2007: 91).

<sup>48</sup> Su Marsilio nella tradizione cavalleresca e nel Boiardo mi permetto di rimandare a PAVLOVA 2020: 77-80.

Dardinello, le truppe si danno alla fuga in preda al panico).<sup>49</sup> Inoltre, in entrambi i poemi il re spagnolo abbandona il proprio alleato: nella *Vendetta* pianta in asso il Soldano non appena la guerra prende una brutta piega; nel *Furioso* si ritira dal conflitto quando Agramante rompe il giuramento fatto sul Corano.

Pur non essendo conclusive, le somiglianze nella rappresentazione di Orlando, Rinaldo, Carlo e Marsilio appaiono senz'altro interessanti. Un altro dettaglio che merita notare riguarda il personaggio di Dudone. Nell'*Inamoramento de Orlando* questo giovane guerriero ha dei tratti in comune con il Dudone nel *Castello di Teris*, figlio di una gigantessa saracena e del Danese.<sup>50</sup> Nel *Furioso*, tuttavia, è un cristiano nato e cresciuto nell'impero di Carlo. Come si apprende da Ruggiero, sua madre è Armelina, «sorella di Beatrice, / che fu di Bradamante genitrice» (*Fur.*, XXXVI 80, 7-8 AB; XL C). Anche nella *Vendetta* Dudone è nato da Armelina, come egli stesso ci fa sapere: «O madre mia, dolze e cara Armelina, / quando saperai la doiosa morte / di dolore morirai, zentile bela fantina» (*Vendetta*, c. n iiiiv). Il fatto che tanto per Antonio quanto per Ludovico Dudone sia figlio di una nobildonna cristiana non è di per sé un fatto eccezionale, visto che lo è anche in alcuni altri testi cavallereschi i cui autori seguono una diversa versione della leggenda.<sup>51</sup> Occorre però dare un'occhiata al contesto in cui viene

<sup>49</sup> Su Marsilio nel *Furioso* cfr. *ivi*, 158-160. Marsilio è una figura forte anche nel *Morgante*, ma quello del Pulci è una sorta di principe machiavelliano *avant la lettre*, un uomo affabile ma falso, un ateo che si finge un credente per rafforzare il proprio potere.

<sup>50</sup> Nel *Castello di Teris* leggiamo che Dudone «portava una maza nervata con piastre d'acciaio [...] non fu mai meglio fatto giogante, dalla natura umana e pieno d'ogni cortesia e gentileza e beleza» (il passo è citato in VILLORESI 2005: 87). Il Dudone boiardo «quasi era gigante di statura, / dextro e ligiero, a meraviglia forte, / e con sua maza noderosa e dura / a molti Saracin dete la morte; / ma poi di tal bontà si dava il vanto / ch'era apelato in soprano il Santo» (II X 13, 3-8; l'edizione di riferimento è BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani]).

<sup>51</sup> Si veda, ad esempio, *Ancroia*, una delle fonti probabili sia della *Vendetta* che del *Furioso* (basti pensare a Guidon Selvaggio, uno dei protagonisti dell'*Ancroia* che compare nell'*Ariosto* ma che è assente dal Boiardo): anche lì Dudone richiama attenzione sulla sua parentela, facendo osservare che il Danese «nel ventre si

menzionata Armelina. Nel *Furioso* Ruggiero incontra Dudone a Marsiglia, dove questi ha condotto i sette re africani da lui presi prigionieri. Ruggiero lo sfida a duello e così libera i suoi sette compagni senza tuttavia uccidere Dudone, in quanto figlio di Armelina e quindi parente di Bradamante. Nella *Vendetta* sono Dudone e Viviano ad essere prigionieri, in questo caso di Dragonetta, la quale li vuole far impiccare, ragion per cui Dudone invoca la madre. Sarà Orlando a salvarli da una morte certa, ammonendo i saraceni che se avessero toccato i due cristiani, Carlo per rappresaglia avrebbe fatto morire i sette re saraceni che si trovavano suoi prigionieri:

«Signori, per presoni haviti in vostra mano  
dui zovini baroni che sono schuderi,  
zoè Dudone e l'altro è Viviano:  
vedo che apendere voliti i dui bataieri.  
Se questo fariti zà al populo christiano  
diserto nì disfato non sarà l'imperero,  
ma per dispeto di loro Carlo imperatore  
a sete di vostri re darà pena e dolore».  
(*Vendetta*, c. n. *iiiv*)

Pertanto, non si può escludere che l'episodio della *Vendetta* possa annoverarsi tra le fonti sotterranee dell'incontro di Ruggiero e Dudone. È curioso osservare come l'Ariosto, solitamente molto attento ai particolari, si scordi che alcuni di questi sette re sono effettivamente già stati uccisi,<sup>52</sup> distrazione che potrebbe essere dovuta al fatto che

---

me ingenerone / de Armelina, mia madre cortese» (*Ancroia* [Piero de Piasi], XIII [erroneamente numerato XII] 96, 5-6: c. g2r).

<sup>52</sup> Bampirago, Agricalte e Balastro erano in realtà già stati uccisi nel momento in cui li ritroviamo tra i prigionieri di Dudone (cfr. la nota a XXXVI 73, 6-7 A in ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516* [Dorigatti]); anche la morte di Manilardo, del resto, era stata già annunciata da uno scudiero (cfr. XII 29 AB; XIV C).

il numero sette gli fosse venuto in mente per associazione – ricordo della lettura della *Vendetta*? – e non perché effettivamente ricordasse che sette dei re vassalli di Agramante erano sopravvissuti alla guerra e ora l'accompagnavano nel suo viaggio di ritorno in Africa.<sup>53</sup>

Per avere un quadro completo dei possibili legami tra i due poemi sarà utile a questo punto soffermarci sulla parte finale della *Vendetta* che, come si diceva sopra, è dedicata al conflitto tra Gano e Rinaldo nonché alle avventure dei paladini in Paganìa. È in queste pagine che troviamo altri tre episodi che presentano ulteriori agganci ad altrettanti episodi nel *Furioso*. Il primo è il duello tra Orlando e Rinaldo che deve decidere l'esito della guerra tra due re saraceni, Arduano (sotto le cui bandiere combatte Orlando) e il Barbansoro, padre di un simpatico saraceno chiamato Spinelò, «un valoroso e nobile signore» (*Vendetta*, c. bb ir) con cui si allea Rinaldo. Da una parte, si tratta di un *topos* abbastanza comune nella letteratura cavalleresca: due guerrieri cristiani che sono costretti ad affrontarsi in un duello. Infatti, come osserva Canova, questo scontro si ispira a quello tra Orlando e Ugone nella *Spagna*.<sup>54</sup> Visti da un'altra angolazione, tuttavia, certi particolari ci permettono di accostarlo al duello tra Ruggiero e Rinaldo nel *Furioso*: anzitutto il fatto che si tratta di un duello giudiziario (mentre quello della *Spagna* non lo è), che Orlando (come Ruggiero nel *Furioso*) non vuole far male al cugino, e infine l'angoscia che prova Arduano (simile alla disperazione di

<sup>53</sup> Vi è, però, chi vede nel numero sette un significato allegorico e interpreta la morte dei sette re, avvenuta poco tempo dopo la loro liberazione, alla luce del *Quarto libro* dell'Agostini: «Ora, i sette re saraceni che affogano nel corso della tempesta-reagente dimostreranno di essere, con le diverse pose corporali nelle quali li ritrae il romanziere alla luce di *Fatum et Fortuna*, i sette vizi capitali, gli stessi che il Mandricardo agostiniano non aveva riconosciuto perché diversamente camuffati» (TOCCHINI 1998: 28).

<sup>54</sup> CANOVA 2007: 89. Sia nella *Spagna* che nella *Vendetta* l'avversario di Orlando pensa di combattere con un saraceno fino a quando Orlando non gli rivela la propria identità.

Agramante) allorché constata che il suo campione è meno forte di quanto avesse creduto.<sup>55</sup>

Ancora più interessanti e degne di essere esaminate più dettagliatamente sono le somiglianze tra il tentativo di Rinaldo di convincere il Barbansoro a convertirsi al cristianesimo e l'analoga conversazione tra Brandimarte ed Agramante alla vigilia del duello di Lipadusa nel *Furioso*. Sconfitto Arduano (ahimè, a tradimento: Orlando si rivela a Rinaldo, gli suggerisce di fingere di arrendersi, dopodiché quest'ultimo, condotto al cospetto di Arduano, fa strage di lui e dei suoi uomini senza neanche chiedere loro se vogliono battezzarsi, come avrebbe voluto fare Orlando) e convertiti gli abitanti delle sue terre, Orlando e Rinaldo decidono di muovere guerra al Barbansoro. Tuttavia, Rinaldo si sente in imbarazzo (atteggiamento per lui insolito nella *Vendetta*): prova un pizzico di compassione per l'uomo che si era mostrato cortese verso di lui e i suoi fratelli, ossia il padre del valoroso Spinello, ormai defunto, con cui aveva combattuto contro Arduano. Così, con il consenso di Orlando – particolare da tenere presente, dal momento che anche nel *Furioso* Brandimarte si consulta con Orlando prima di recarsi, solo, da Agramante –, Rinaldo va a trovare il Barbansoro e gli si palesa come cristiano. Vale la pena mettere a confronto questo episodio della *Vendetta* con quello del *Furioso*:

[Rinaldo] solo soletto sença veruno compagno  
tanto andò che soto ale mure zonzia.

La sera Brandimarte si conduce  
tra l'una tenda e l'altra in mezo i prati,

<sup>55</sup> «Re Arduano, ch'era su la mura con zente tante, / verso i suoi baroni quello parla e disia: / “In [*sic*] nostro campione perdarà la bataia ria”. / E dubitandose di mala voglia venia: // “Vedo quello del Barbansoro havere più possa. / O Machometo, debiame qui aiutare! / Hè como fano li zechi, non cascano nela fosa. / O Tra-vaioxo [il falso nome assunto da Orlando] nostro, che stai tu a fare? / Dov'è il tuo ardire che non fai la mos-sa? / O Machometo, non ne volere disfare!”» (*Vendetta*, c. cc vr); «Alla più parte de' signor pagani / pareo che disugual fusse la zuffa: / che Ruggier pigro era a menar le mani, / e che Rinaldo lui sì ben rabuffa. / Smarrito in faccia il Re de li Aphricani / mira l'assalto, e ne suspira e sbuffa: / et accusa Sobrin, da cui pro-cede / tutto l'error, ch'el mal consiglio diede» (*Fur.*, XXXV 14 A; 3 B; XXXIX 3 C).

Parlando a quili de dentro fasia tal sermoni:  
«O nobile pagani e gaiarda baronia,  
fati asapere hora qui senza altro dimorare  
alo Barbansoro che io li voria parlare.

Io son suo bono *amico*, azolo assai *amato*,  
e ancho lui sì me cognosce molto bene»  
[...]

«caro signore, te voio *consigliare*  
al tutto lasi Machometo con sua fede ria  
e credere in Christo e nella madre pia.

Sapie, se questo farai, rimarai signore  
di questa terra; se non, sarai disfacto».

Il Babansoro udendo alora cotale tenere  
forte si cridò como orso disperato:  
«Presto tote da le mure, o falzo traditore,  
da poi che sei qui hora christiano baptizato!  
Certo tradito inganato haviti il re Arduano,  
così faristi di me, traditori, con vostro ingano».  
(*Vendetta*, c. dd iv)

ma non senza licentia del suo Duce,  
a parlar col Re d'Aphrica; che stati  
erano *amici*, e sotto la bandiera  
di lui d'Aphrica in Francia passato era.

Dopo i saluti e il giunger mano a mano,  
molte ragion, sì come *amico*, disse  
el fedel cavalliero al Re Pagano,  
perché a questa battaglia non venisse:  
e di riporli ogni cittade in mano,  
che sia tra il Nilo e il segno che Hercol fisse,  
con volontà d'Orlando gli offeria,  
se creder volea al figlio di Maria.

«Perché sempre v'ho *amato* et *amo* molto,  
questo *consiglio* (gli dicea) vi dono  
[...]

Così parlava Brandimarte, et era  
per suggiunger anchor molte altre cose;  
ma fu con voce irata e faccia altiera  
dal Pagano interrotto, che rispose:  
«Temerità per certo e pazia vera  
è la tua, e di qualunque che si pose  
a consigliar mai cosa o buona o ria,  
dove chiamato a consigliar non sia».  
(*Fur.*, XXXVII 37-42 AB; XLI C)

Non possono fare a meno di colpire i punti comuni ai due brani. Sia Rinaldo che Brandimarte avevano nascosto la propria identità all'uomo che adesso vorrebbero convertire al cristianesimo. Il Barbansoro pensava che Rinaldo fosse un ambasciatore dell'Amostante, mentre Agramante aveva conosciuto Brandimarte – i due si erano incontrati per la prima volta nel poema del Boiardo – come «figlio a Manodante» (*Inam.*, II XXVII 47, 8), venuto in Africa per vedere la brillante corte del discendente di Alessandro Magno. Sia Rinaldo che Brandimarte avevano fatto parte dell'esercito

pagano, il che nel caso di Brandimarte – dettaglio forse non trascurabile – non corrisponde a quanto leggiamo nell'*Inamoramento de Orlando*: per dirla con Emilio Bigi, «in nessun punto il Boiardo parla del suo passaggio in Francia con l'esercito saraceno». <sup>56</sup> Viene da chiedersi se la ragione per cui l'Ariosto, lettore quanto mai attento del poema del suo predecessore, si discosta dal Boiardo non possa avere qualcosa a che fare con la sua possibile fonte. In ogni caso, resta che nell'un poema come nell'altro il cavaliere cristiano nutre un sincero affetto nei confronti del saraceno, come traspare dalle sue parole (evidenziate in corsivo, come pure i termini chiave, nei due brani riportati sopra). In entrambi gli episodi, il cristiano promette all'ex amico di permettergli di conservare le sue terre a patto che si converta. Identica la reazione del saraceno: un'esplosione di rabbia che si traduce in negazione categorica (che ovviamente richiama anche altri simili rifiuti nei romanzi cavallereschi, pronunciati però in circostanze diverse). <sup>57</sup> Si potrebbe inoltre aggiungere che mentre il Barbansoro accusa Rinaldo di volerlo ingannare e tradire, Agramante si dichiara pronto a credere che, posseduto dal diavolo, Brandimarte voglia «nel dolor eterno / tutto il mondo poter trarre all'inferno» (*Fur.*, XXXVII 43, 7-8 AB; XLI C).

Fallito il tentativo di convertire il Barbansoro, Rinaldo torna a Orlando e di lì a poco i due cugini cominciano l'assalto. Miglior guerriero che predicatore, Rinaldo si arrampica sulle mura della città del Barbansoro, suscitando in Orlando un misto di ammirazione e riprensione:

Rynaldo la scala ala mura aponzava

<sup>56</sup> Si veda il commento ad ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi], XLI 37, 8 C.

<sup>57</sup> Si pensi, in particolare, a Balante nell'*Aspramonte* barberiniano, il quale, fattosi ormai cristiano, cerca di convincere Agolante a convertirsi lui pure allorché i due si incontrano sul campo di battaglia (ANDREA DA BARBERINO, *Aspramonte* [Cavalli]: 237-238). Oppure si veda l'episodio della morte di Agramante nel canto VII del *Quinto libro* dell'Agostini, in cui Rugiero interrompe il duello tra Orlando e Agramante consigliando al suo ex signore di prendere battesimo onde salvarsi la vita (cfr. PAVLOVA 2019: 100-101).



e suxo per quela sì s'avia rato  
e tanto andò che fine ali merli lui andava,  
havendo in mano il bon brando arodato.  
«Ala morte, o cani traditori – quello si cridado –  
dapoi che lo baptismo non avite pigliato!  
Ala morte, tutti quanti vui si morirete,  
zamai da nui defendere non vi poretè!».

[...]

Orlando, che stava alhora suxo la pianura,  
vedia Rynaldo ch'era sì alto salito  
che con i mane tochava i merli de su la mura.  
Dixia Orlando: «Costui è ardito,  
zamai al mondo non fo sì fiera creatura,  
caduno elo avanza in forza sul sito.  
Se saviamente sua posanza sapeste uxare,  
avanzaria quanto sene potesse atrovare.

Ma è mato, furibondo e anchora furioxo:  
La sua vita non aprexia uno botone,  
hom sbardelato, reale, libero e tropo a[n]imoxo,  
zò che al mondo non è suo e ama il compagnone;  
de sua persona è gaiardo tropo e furioxo,  
ma a rezere altrui non vale uno botone,  
però che ne la sua testa è tanto zervelino,  
a guidar zente non vale non lupino».  
(*Vendetta*, c. dd iir [erroneamente numerata bb])

Intrepido e noncurante del pericolo, Rinaldo che sfoggia la propria prodezza davanti agli occhi attoniti di Orlando e degli altri è assai simile al Rodomonte ariostesco, «indomito, superbo e furibondo» (*Fur.*, XII 119, 2 AB; XIV C), «guerriero-artista»,

per usare la felice definizione di Francesco de Sanctis,<sup>58</sup> che si distingue nella battaglia di Parigi, l'unico che riesca a scavalcare le mura e penetrare dentro la città seminando morte e distruzione attorno a sé. Di qui il verdetto di Orlando: Rinaldo non ha pari come cavaliere, «ma a rezere altrui non vale uno botone». Verdetto che richiama quello del narratore del *Furioso*: Rodomonte è un grandissimo guerriero, ma come condottiero è un «poco saggio duca» (*Fur.*, XIII 4, 4 AB; XV C), ovvero, per dirla senza eufemismi, un vero disastro, l'opposto del cardinal Ippolito, cui l'Ariosto lo paragona per contrasto nel proemio al canto XIII AB; XV C. Ben undicimila ventotto saraceni periscono a causa della sua temerarietà, da lui costretti a scendere in una fossa dove sono bruciati vivi dai cristiani. È interessante notare a questo proposito che anche nella *Vendetta* Rinaldo e i suoi uomini saltano dentro una fossa, senza però perderci la vita. L'Ariosto, si potrebbe ipotizzare, sfrutta il potenziale narrativo insito in questo brano della *Vendetta* sviluppando il tema del condottiero irresponsabile, per poi riscriverlo ancora una volta, nell'episodio della presa di Biserta, in cui sarà la volta di Brandimarte (il quale, come abbiamo appena visto, richiama il Rinaldo della *Vendetta* nell'episodio del suo incontro con Agramante) ad arrampicarsi sulle mura della città, seguito dallo sguardo ammirato del narratore e di Orlando (*Fur.*, XXXVI 23-28 AB; XL C).<sup>59</sup>

Abbiamo passato in rassegna i principali punti di contatto tra la *Vendetta* e il *Furioso* sia a livello tematico, di singoli episodi, che nella rappresentazione di alcuni personaggi. Non resta che fare qualche breve osservazione sulle somiglianze strutturali tra i due poemi. Come l'*Eneide*, il *Furioso* finisce con un evento drammatico, la morte di Rodomonte, in parte modellata su quella di Turno, ucciso da Enea nei versi conclusivi

<sup>58</sup> DE SANCTIS 1954: 108.

<sup>59</sup> Per un raffronto di Rodomonte a Parigi e Brandimarte a Biserta cfr. LARIVAILLE 2001: 10-11. Per altri possibili modelli di entrambi questi brani si possono ricordare l'episodio della presa di Biserta nel *Quinto libro* di Nicolò degli Agostini, in cui il gigante convertito Scardaffo è il primo a salire sulle mura (IX 49 ss.) e il tentativo di Rodomonte di entrare a Parigi nel Boiardo (*Inam.*, III VIII 25-31). Si veda ALHAIQUE PETTINELLI 1975: 264 e PAVLOVA 2019: 102-103.

del poema latino. Anche il finale della *Vendetta* è segnato da una morte emblematica, dove ciò che lo avvicina a quello ariostesco è il repentino cambiamento tonale da allegrezza a serietà. Nel *Furioso* Rodomonte arriva a Parigi il nono giorno dei festeggiamenti nuziali di Ruggiero, ragion per cui la sua uccisione è «come una larga macchia scura su una superficie luminosa». <sup>60</sup> Nella *Vendetta* Orlando e Rinaldo con i fratelli ritornano in Francia e così Carlo «per la venuta di boni baron bataieri / fare fece de molti balli e armezare» (*Vendetta*, c. dd viir), costringendo Gano e Rinaldo a far pace. L'intera corte sta festeggiando la fine della guerra e della discordia quando all'improvviso giunge un messaggero che porta una notizia sconvolgente, trasformando il lieto fine in uno luttuoso:

In quello ponto che si fasea tale festezare  
in sala si zonse uno mesazero  
da Tiborgo pianzando e disia: «Sire d'alto afare,  
morta Fioredelisa, sire d'alto afare,  
nela Bergognia, dove ela si havia a stare».  
Oldando questo, Tiborgo, bon bataiero,  
certo in sua vita mai non hebe tale dolore  
e con furia ala sua camera ne ze il signore.  
[...]  
e tosto alo deserto quello aschosamente andone  
e lì se misse a far penitentia d'ogni suo peccato;  
parenti e amisi in questo mondo abandonone  
e sempre stete a servire a Dio padre glorificato.  
(*Vendetta*, c. dd viir)

<sup>60</sup> SACCONI 1974: 241.

Qui uno dei modelli possibili è la morte di Alda che avviene nelle ultime ottave della *Spagna minore (ferrarese)*, altro testo che finisce con una tragedia e che poteva esser noto anche all'Ariosto (il quale aveva sicuramente letto la *Spagna*, anche se non è del tutto chiaro in quale redazione).<sup>61</sup> Ma l'elemento assente sia nell'*Eneide* che nella *Spagna*, e che è invece presente nella *Vendetta* e nel *Furioso*, è la festa, elemento, questo, che amplifica per contrasto la drammaticità del finale. Incuriosisce inoltre la decisione di Tiborgo di farsi eremita in seguito alla scomparsa dell'amata Fiordelisa: fa pensare alla Fiordiligi ariostesca (che resta comunque personaggio diverso, da non confondersi con quello della *Vendetta*) che, sconsolata, si ritira dal mondo dopo la morte di Brandimarte.<sup>62</sup>

L'ultima osservazione, con cui vorrei concludere questo intervento, riguarda i *Cinque canti*, una "gionta" incompleta alla cui composizione l'Ariosto mise mano, con tutta probabilità, non molto dopo la pubblicazione del primo *Furioso*, ma che successivamente decise di non incorporare nel poema, vuoi perché conscio della differenza di tono o per altre ragioni.<sup>63</sup> Che sia un'opera cupa, intrisa di pessimismo è luogo comune della critica ariostesca, ma v'è di più: «Questa volta [...] i cristiani sono in guerra fra loro: nei *Cinque Canti* avviene insomma quello che più volte nel poema

<sup>61</sup> Secondo Franca Strologo, Ariosto conosceva il manoscritto della *Spagna ferrarese* ma probabilmente anche altre versioni. La studiosa ipotizza che l'Ariosto si fosse potuto comprare una copia dell'edizione bolognese del 1487 che tramanda una redazione «mista» della *Spagna* (STROLOGO 2012: 46-48). Cfr. anche MONTAGNANI 2011: 70.

<sup>62</sup> «Ella sta nel sepolchro; e quivi attrita / da penitentia, orando giorno e notte, / non durò lunga età, che di sua vita / da la Parca le fur le fila rotte» (*Fur.*, XXXIX 182, 1-4 AB; XLIII 185 C).

<sup>63</sup> Per quanto riguarda la spinosa questione della datazione dei *Cinque canti* si veda da ultimo l'introduzione di Valentina Gritti all'edizione da lei curata: ARIOSTO, *Cinque canti* [Gritti]: xv-lxxxii. La studiosa, per parte sua, propone quattro fasi elaborative, di cui la prima, ossia «l'allestimento dello scheletro della storia [...] è presumibilmente riconducibile al periodo 1518-1520 (forse già al '17) quando Ariosto pensava di iniziare a mutare il *Furioso* in vista di una nuova edizione» (ivi: lxxvi).

Ariosto aveva stigmatizzato come uno degli aspetti più vergognosi della realtà contemporanea». <sup>64</sup> Ora, se da una parte il tono amaro di questa continuazione riflette la visione pessimistica della realtà storica che circondava il poeta, dall'altra occorre tener presente che anche nella *Vendetta*, finita la guerra con i saraceni, inizia quella tra Rinaldo e Gano, una guerra altrettanto (se non più) violenta, segnata da atrocità che fanno inorridire. <sup>65</sup> Al frammento ariostesco non manca pertanto un precedente letterario, <sup>66</sup> un testo che, come abbiamo visto, presenta non poche somiglianze con alcuni tra i passi più famosi del *Furioso*. Da notare che si tratta spesso di episodi – basti pensare al duello tra Ruggiero e Rodomonte o all'attacco notturno di Rinaldo – che mal si accordano con l'idealismo cavalleresco dell'*Inamoramento de Orlando*. Viene così da chiedersi se il lato cinico del *Furioso*, il pessimismo che si percepisce soprattutto nell'ultimo terzo del poema (senza, però, che la concezione della cavalleria ereditata dal Boiardo venga completamente smantellata) nonché nei *Cinque canti*, sia dovuto non soltanto alla crisi della civiltà umanistico-rinascimentale vissuta in prima persona dal poeta e dai suoi contemporanei, <sup>67</sup> ma anche al fatto che, a differenza del suo predecessore, l'Ariosto leggesse con profitto anche opere prolisse come per l'appunto la

<sup>64</sup> LA MONICA 1985: 347.

<sup>65</sup> Alleatisi con Astolfo e Dudone, Rinaldo e suoi fratelli decidono di «adunare tutta sua zente senza zanza / e zire a fare guera a Gaino de Maganza; // e li pigliare vili, burgi, zità e castele, / e caxe e palazi tutti ardere e bruxare, / e a homeni e donne a tutti dare morte fela» (*Vendetta*, c. z iir). I bravi paladini scorrono «tutta la Fiandra [...] / ardando e brusando ogni cosa che sia. / Rynaldo veruno tore volea a prexone: / aizidia homeni, dame, vechii e garzone» (ivi, c. z vir).

<sup>66</sup> A ciò si potrebbe aggiungere che anche il *Falconetto* finisce con un episodio di «discordia» nel campo cristiano: una lite tra Olivero e Astolfo che, grazie a Turpino, è poi sospesa ma non risolta (*Falconetto*, 3718). Tra le altre fonti cavalleresche dei *Cinque canti* vanno ricordati la *Spagna* e il *Morgante*, se è vero che una delle ragioni per cui l'Ariosto riprende la narrazione è per «riconduurre le fila al momento della calata dei paladini in Spagna contro Marsilio» (ARIOSTO, *Cinque canti* [Gritti]: lxxvii; cfr. anche BRUSCAGLI 2016: 33).

<sup>67</sup> Il *Furioso* è spesso letto come poema della crisi. Cfr., per esempio, PADOAN 1976: 1-29; ASCOLI 1987; JOSA 2009: 71-74.

*Vendetta*, la cui rappresentazione della guerra e della cavalleria è ben più angosciante di quella boiardesca. Detto altrimenti, mentre l'estrema attenzione che l'Ariosto riserva alla storia contemporanea (e che del resto influisce sulla sua scelta di modelli) aiuta senz'altro a spiegare gli aspetti meno eroici nella sua raffigurazione dei conflitti bellici, non va tuttavia persa di vista la tradizione cavalleresca quattrocentesca, sia quella che precede il Boiardo che, più generalmente, quella che esiste indipendentemente da lui. Essa ci ricorda che l'immagine della cavalleria antecedente all'anno spartiacque 1494 è ricca, contraddittoria e a volte spoglia di idealismo, e perciò di gran lunga più 'machievelliana' di quella che emerge dal *Furioso*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Ancroia* [Piero de Piasi] = *Libro della Regina Ancroia*, Venezia, Piero de Piasi, 1485.
- ANDREA DA BARBERINO, *Aspramonte* [Cavalli] = Andrea da Barberino, *L'Aspramonte*, a cura di Luigi Cavalli, Napoli, F. Rossi, 1972.
- Antiphor de Barosia* [Melchior Sessa] = *Antiphor de Barosia*, Venezia, Melchior Sessa, 1531.
- ARIOSTO, *Cinque canti* [Gritti] = Ludovico Ariosto, *Cinque canti*, edizione critica, introduzione e commento a cura di Valentina Gritti, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Bigi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012 [I ed. Milano, Rusconi, 1982].
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Debenedetti e Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532: con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516* [Dorigatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, edizione critica a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tisconi Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *Opere: L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di

- Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- Cantari di Rinaldo* [Melli] = *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1973.
- Falconetto* [Canova] = *Falconetto (1483)*, testo critico e commento a cura di Andrea Canova, Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 2001.
- Spagna* [Catalano] = *La Spagna: poema cavalleresco del secolo XIV*, a cura di Michele Catalano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940.
- Spagna ferrarese* [Gritti e Montagnani] = *Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009.
- Trabisonda* [Cristophorus de Pensis] = *Trabisonda istoriata nela quale si contiene nobilissime battaglie con la vita e morte di Rinaldo*, Venezia, Cristophorus de Pensis, 1492.
- [Antonio], *Vendeta de Falconeto* [Zanotto da Castiglione per i fratelli da Legnano] = *Incomenza la vendeta de Falconeto historiata novamente stampata*, Milano, Zanotto da Castiglione per i fratelli da Legnano, 1512.
- VERGILIUS MARO, *Aeneis* [Conte] = *Publius Vergilius Maro, Aeneis, recensvit atque apparatv critico instrvxit Gian Biagio Conte*, Berolini, Walter de Gruyter, 2005.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGNELLO 1979 = Nino Agnello, *Virgilio e Ariosto. Da Eurialo e Niso a Cloridano e Medoro*, in «Ausonia», XXIV (1979), 28-38.
- ALHAIQUE PETTINELLI 1975 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *Tra il Boiardo e l'Ariosto: il Cieco da Ferrara e Niccolò degli Agostini*, in «Rassegna della letteratura



- italiana», LXXIX (1975), 232-278 [poi in ALHAIQUE PETTINELLI 1983, 152-230].
- ALHAIQUE PETTINELLI 1983 = Rosanna Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983.
- ASCOLI 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- BLASUCCI 1975 = Luigi Blasucci, *Riprese linguistico-stilistiche del "Morgante" nell'"Orlando furioso"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLII (1975), 199-221 [poi in BLASUCCI 2014, 99-119].
- BLASUCCI 2014 = Luigi Blasucci, *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri studi ariosteschi*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2014.
- BONOMI 1983 = Ilaria Bonomi, *Cantari profani editi a Milano ai primi del '500: caratteri linguistici*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, 2 voll., Pisa, Giardini, 1983, vol. I, 240-274.
- BRUSCAGLI 1983 = Riccardo Brusccoli, *"Ventura" e "inchiesta" fra Boiardo e Ariosto*, in Id., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 87-126.
- BRUSCAGLI 2016 = Riccardo Brusccoli, *I "Cinque canti" dell'Ariosto*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria. Atti del Convegno internazionale, Zurigo 6-8 maggio 2014*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, 19-52.
- BUCCHI 2018 = Gabriele Bucchi, *Rinaldo e il "guadagno": idea dell'utile e filosofia del limite attorno a un personaggio del "Furioso"*, in *Il "Furioso" del 1516 tra rottura e continuità*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse - Jean Jaurès, 2018, 121-136.
- CABANI 1994 = Maria Cristina Cabani, *Considerazioni sul boiardismo del "Furioso" e alcune riflessioni sull'uso degli strumenti informatici nelle indagini intertestuali*, in «Rivista di letteratura italiana», XII (1994), 157-248.

- CABANI 1995 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, Tasso e la tradizione cinquecentesca*, in Ead., *Gli amici amanti. Copie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995, 17-53.
- CANOVA 1998 = Andrea Canova, *Problemi e proposte per l'edizione critica del "Falconetto" (1483)*, in «Aevum», LXXII, 3 (1998), 647-670.
- CANOVA 2007 = Andrea Canova, *"Vendetta di Falconetto" (e "Inamoramento de Orlando"?)*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 77-106.
- CANOVA 2014 = Andrea Canova, *È meglio guardare le figure. Cicli decorativi e cicli narrativi tra XIV e XV secolo*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014, 123-137.
- CANOVA 2016 = Andrea Canova, *Osservazioni lessicali su alcuni romanzi cavallereschi tra Quattro e Cinquecento*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria. Atti del Convegno internazionale (Zurigo 6-8 maggio 2014)*, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, 339-357.
- CANOVA - VECCHI GALLI 2007 = *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007.
- CAPODIVACCA 2012 = Angela Matilde Capodivacca, *«Forsi altro canterà con miglior plectio»: l'innamoramento di Angelica in Ariosto e Niccolò degli Agostini*, in «Versants», LIX, 2 (2012), 67-84.
- CAROCCI 2015 = Anna Carocci, *Stampare in ottave. Il "Quinto libro de lo Inamoramento de Orlando"*, in «Ecdotica», XII (2015), 7-29.
- CAROCCI 2018 = Anna Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'"Inamoramento de Orlando" (1483-1521)*, Roma, Vecchiarelli, 2018.

- CARRARA 1959 = Enrico Carrara, *Dall'“Innamorato” al “Furioso” (Niccolò degli Agostini)*, in Id., *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959, 243-276.
- CONFALONIERI 2013 = Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del “Furioso”*, in «Parole rubate», VII (2013), 56-66.
- CRESCINI 1885 = Vincenzo Crescini, *Marin Sanudo precursore del Melzi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», V (1885), 181-185.
- CRESCINI 1892 = Vincenzo Crescini, *Per gli studi romanzi. Saggi ed appunti*, Padova, Draghi, 1892.
- DELCORNO BRANCA 1973 = Daniela Delcorno Branca, *L'“Orlando furioso” e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- DELCORNO BRANCA 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'“Orlando furioso”: qualche osservazione*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 127-137.
- DELCORNO BRANCA 2019 = Daniela Delcorno Branca, *L'“Orlando furioso” e la tradizione romanzesca arturiana*, in DORIGATTI - PAVLOVA 2019, 3-30.
- DENZEL 2016 = Valentina Denzel, *Les Mille et Un Visages de la virago. Marphise et Bradamante entre continuation et variation*, Parigi, Classiques Garnier, 2016.
- DE SANCTIS 1954 = Francesco De Sanctis, *La poesia cavalleresca*, Bari, Laterza, 1954.
- DIONISOTTI 1962 = Carlo Dionisotti, *“Falconetto”, l'ultima canzone di gesta italiana (1483)*, in *Actes du X<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Strasbourg, 23-28 avril 1962), publiées par Georges Straka, Paris, Klincksieck, 1965, vol. II, 761 [poi in DIONISOTTI 2003, 141].
- DIONISOTTI 1989 = Carlo Dionisotti, *Appunti su cantari e romanzi*, in «Italia medievale e umanistica», XXXII (1989), 227-261 [poi in DIONISOTTI 2003, 163-191].
- DIONISOTTI 2003 = Carlo Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003.

- DORIGATTI 1992 = Marco Dorigatti, *Il boiardismo del primo "Furioso"*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, a cura di Riccardo Brusciagli e Amedeo Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, 161-174.
- DORIGATTI 2017 = Marco Dorigatti, *Figure del potere nell'"Orlando furioso"*, in *"Par deviers Rome m'en revenrai errant"*. XX<sup>ème</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, a cura di Maria Careri, Caterina Menichetti e Maria Teresa Rachetta, Roma, Viella, 2017, 53-65.
- DORIGATTI - PAVLOVA 2019 = *"Dreaming again on things already dreamed": 500 Years of "Orlando furioso" (1516-2016)*, edited by Marco Dorigatti and Maria Pavlova, Oxford, New York, Peter Lang, 2019.
- FEINSTEIN 1990 = Wiley Feinstein, *Ariosto's Parodic Rewriting of Virgil in the Episode of Cloridano and Medoro*, in «South Atlantic Review», LV, 1 (1990), 17-34.
- FERRARIO 1828 = Giulio Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano, Tipografia dell'autore, 1828-1829.
- FRANCESCHETTI 1979 = Antonio Franceschetti, *Le versioni della leggenda di Falconetto: un episodio del passaggio dalla lassa all'ottava*, in *Medioevo e Rinascimento veneto. Miscellanea per Lino Lazzarini*, 2 voll., Antenore, Padova, 1979, vol. I, 335-351.
- GALBIATI 2018 = Roberto Galbiati, *Alle soglie dell'"Orlando furioso": la letteratura cavalleresca tra Quattro e Cinquecento e il "Furioso" del 1516*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCIV (2018), 481-500.
- GIUDICETTI 2010 = Gian Paolo Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'"Orlando Furioso"*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- GRAESSE 1861 = Jean George Théodore Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*, Dresde, Rudolf Kuntze, 1858-1869, vol. II (1861).

- JAVITCH 1985 = Daniel Javitch, *The Imitation of Imitations in the "Orlando Furioso"*, in «Renaissance Quarterly», XXXVIII, 2 (1985), 215-239 [trad. it. in JAVITCH 2012, 39-57].
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the Last Part of the "Orlando Furioso": Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», LXXI (2010), 385-405 [trad. It. in JAVITCH 2012, 117-132].
- JAVITCH 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'"Orlando Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2012.
- JOSSA 2009 = Stefano Jossa, *Ariosto*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- LA MONICA 1985 = Stefano La Monica, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1985), 326-358.
- LARIVAILLE 2001 = Paul Larivaille, *Guerra e ideologia nel "Furioso"*, in «Chroniques italiennes», XIX (2001), 1-20, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Larivailleweb19.pdf>>
- LÈBANO 1997 = Edoardo A. Lèbano, *The Three Longest Duels in Italian Chivalric Literature*, in *The Flight of Ulysses: Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*, edited by Augustus A. Matri, in «Annali d'Italianistica», XV (1997), 135-145.
- MARTINI 2019 = Elisa Martini, «Dirò d'Orlando»: *l'evoluzione della figura del conte di Brava tra il "Mambriano" e il "Furioso"*, in DORIGATTI - PAVLOVA 2019, 59-78.
- MASCHERPA - PERROTTA 2016 = Giuseppe Mascherpa e Annalisa Perrotta, *Rarità d'archivio: su alcuni frammenti manoscritti del "Falconetto"*, in «Critica del testo», XIX (2016), 77-98.
- MATARRESE 2007 = Tina Matarrese, «... continuando la inventione del conte Matheo Maria Boiardo», in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 57-75.

- MONTAGNANI 2007 = Cristina Montagnani, *L'incantesimo del "sequel": fra Boiardo e Ariosto*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 41-56.
- MONTAGNANI 2011 = Cristina Montagnani, *Lontano da sé: i cavalieri in Paganìa*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XXXVIII (2011), 61-71.
- MONTEVERDI 1961a = Angelo Monteverdi, *A proposito delle "fonti" dell'"Orlando furioso"*, in «Cultura Neolatina», XXI (1961), 259-267.
- MONTEVERDI 1961b = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere italiane», XIII (1961), 401-409.
- MORATO 2012 = Nicola Morato, *Meliadus, Rodomonte, il mostro. Guerra e assalto nel primo "Furioso"*, in *L'immagine riflessa. Testi, società, culture. I prestigi della guerra. Ideologie, sensibilità e pratiche guerriere nelle rappresentazioni letterarie*, a cura di Alvaro Barbieri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, 287-308.
- MORETTI 1969 = Walter Moretti, *La storia di Cloridano e Medoro: un esempio della umanizzazione ariostesca delle idealità eroiche e cavalleresche*, in «Convivium», XXXVII (1969), 543-551.
- NUOVO 1998 = Angela Nuovo, *Il commercio librario a Ferrara tra XV e XVI secolo. La bottega di Domenico Sivieri*, Firenze, Olschki, 1998, 213-214.
- PADOAN 1976 = Giorgio Padoan, *L'"Orlando Furioso" e la crisi del Rinascimento*, in *Ariosto 1974 in America. Atti del congresso ariostesco (dicembre 1974, Casa italiana della Columbia University)*, a cura di Aldo Scaglione, Ravenna, Longo, 1976, 1-29.
- PAVLOVA 2013 = Maria Pavlova, *Rodomonte e Ruggiero. Una questione d'onore*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», XLII (2013), 135-177.
- PAVLOVA 2018a = Maria Pavlova, *L'Africa nell'"Orlando furioso"*, in «Schifanoia», LIV-LV (2018), 193-205.
- PAVLOVA 2018b = Maria Pavlova, *La concezione di cavalleria nei continuatori di Boiardo. Niccolò degli Agostini, Raffaele Valcieco e Ludovico Ariosto*, in *Di*

- donne e cavalier. Intorno al primo "Furioso"*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, 197-227.
- PAVLOVA 2019 = Maria Pavlova, *Nicolò degli Agostini and Ludovico Ariosto*, in DORIGATTI - PAVLOVA 2019, 79-108.
- PAVLOVA 2020 = Maria Pavlova, *Saracens and their World in Boiardo and Ariosto*, Cambridge, Legenda, 2020.
- PERROTTA 2008 = Annalisa Perrotta, *Rifare secondo la norma: il "Falconetto" 1483 e il suo rifacimento in ottave*, in «Schifanoia», XXXIV-XXXV (2008), 251-258.
- PERROTTA 2017 = Annalisa Perrotta, *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto Libri, 2017.
- PERROTTA 2019 = Annalisa Perrotta, *Menzogne, verità e Cassandre tra "Morgante" e "Furioso"*, in DORIGATTI - PAVLOVA 2019, 31-57.
- PRALORAN 2009 = Marco Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'"Orlando furioso". Seconda edizione corretta e accresciuta*, Firenze, Sansoni, 1900.
- SACCONE 1968 = Eduardo Saccone, *Cloridano e Medoro, con alcuni argomenti per una lettura del primo "Furioso"*, in «Modern Language Notes», LXXXIII, 1 (1968), 67-99 [poi in SACCONE 1974, 161-200].
- SACCONE 1974 = Eduardo Saccone, *Il soggetto del "Furioso" e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974.
- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'"Orlando Innamorato" nel "Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- SEGRE 1966 = Cesare Segre, *La biblioteca dell'Ariosto*, in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, 45-50.

- SEGRE 1984 = Cesare Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, 103-118.
- SEGRE 2014 = Vera Segre, *Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, in *Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)*, a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma, Viella, 2014, 35-43.
- SHERBERG 1993 = Michael Sherberg, *Ariosto and Boiardo. Poetry and Memory*, in Id., *Rinaldo: Character and Intertext in Ariosto and Tasso*, Saratoga, Anma Libri, 1993, 13-42.
- STOPPINO 2007 = Eleonora Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l'“Orlando furioso”: le prime osservazioni*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 325-339.
- STOPPINO 2012 = Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the “Orlando Furioso”*, New York, Fordham University Press, 2012.
- STROLOGO 2012 = Franca Strologo, *Le madri di Malagigi e Ferraù, le figlie di Marsilio e le “Spagne” di Boiardo e Ariosto*, in «Versants», LIX, 2 (2012), 27-48.
- TISSONI BENVENUTI 1987 = Antonia Tisisoni Benvenuti, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di “Orlando Innamorato”*, a cura di Riccardo Brusaglia, Modena, Panini, 1987, 13-33.
- TISSONI BENVENUTI 2007 = Antonia Tisisoni Benvenuti, *Intertestualità cavalleresca*, in *“Tre volte suona l'olifante”: la tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Giovanni Palumbo, Antonia Tisisoni Benvenuti, Marco Villoresi, Milano, UNICOPLI, 2007, 57-78.
- TOCCHINI 1998 = Gerardo Tocchini, *Ancora sull'Ariosto e Alberti: il naufragio di Ruggiero*, in «Studi Italiani», XIX (1998), 5-34.



VILLORESI 2005 = Marco Villoresi, *Supplemento d'indagine su Dodone e altre notizie sui figli di Uggieri il Danese*, in Id., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, 75-100.



SPERIMENTAZIONI CAVALLERESCHE NEL PRIMO  
CINQUECENTO.  
I *TRIUMPHI DI CARLO* DI FRANCESCO DEI LODOVICI

Federica Conselvan  
Independent Researcher

RIASSUNTO: Il poema, stampato a Venezia nel 1535 da Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, è suddiviso in due parti, ciascuna di cento canti di cinquanta terzine l'uno e narra le «lotte dei paladini nel metro con cui Dante ha descritto le pene e i gaudi d'oltretomba». La scelta di adottare un metro narrativo di massima diffusione ha incoraggiato una serie di considerazioni molto concrete sulla maturazione del poema cavalleresco sia in termini formali sia tematici. Il rifiuto dell'ottava appare come una scelta risoluta: un'avvertenza che suggerisce al lettore non solo l'originalità dell'opera, ma anche la sua estraneità dalle tipiche continuazioni del romanzo di cavalleria. L'uso della terzina diventa il riflesso della coscienza poetica dell'autore che dichiara al pubblico la scelta di assumere delle *auctoritates*, e con esse dei modelli di riferimento, che infrangano le leggi dell'immaginario cavalleresco. Per soddisfare questa intenzione, orienta il proprio gusto verso un ventaglio di autori tra i quali spiccano Dante (*Commedia*), Brunetto (*Tesoretto*), Petrarca (*Trionfi*), Boccaccio (*Amorosa visione*), Fazio degli Uberti (*Dittamondo*) allontanandosi dalle novità dei poemi di Boiardo e Ariosto per avvicinarsi al più tradizionale *Morgante*.

PAROLE CHIAVE: Francesco dei Lodovici, poema cavalleresco, poema allegorico-didascalico, *Morgante*, Venezia, Andrea Gritti

ABSTRACT: The poem, printed in Venice in 1535 by Maffeo Pasini and Francesco Bindoni, is divided into two parts, each of one hundred songs of fifty tercet each and narrates the «lotte dei paladini nel metro con cui Dante ha descritto le pene e i gaudi d'oltretomba». The choice to adopt

a narrative meter of maximum diffusion, especially in the golden age of courtesan literature, encouraged a series of very concrete considerations on the development of the chivalric poem both in formal and thematic terms. The refusal of the octave appears as a resolute choice: a warning that suggests to the reader not only the originality of the work, but also its estrangement from the typical continuations of the chivalric poem. The use of *terza rima* becomes so decisive: it is the reflection of the poetic conscience of the author who declares to the public the choice to take *auctoritates*, and with them reference models, which infringe the laws of chivalric imagination. To satisfy this intention, it directs its taste towards a range of authors among which Dante (*Commedia*) and Brunetto (*Tesoretto*), Petrarca (*Trionfi*), Boccaccio (*Amorosa visione*), Fazio degli Uberti (*Dittamondo*) stand out of the poems of Boiardo and Ariosto to get closer to the more traditional *Morgante*.

KEY-WORDS: Francesco dei Lodovici, Renaissance romance epic, Venice, Andrea Gritti

\*\*\*

Nella storia del poema cavalleresco di primo Cinquecento è ormai consuetudine individuare «molteplici motivi di crisi risolti malamente dai continuatori del Boiardo oppure condotti splendidamente dal dissacratore Ariosto». <sup>1</sup> L'alto esempio dell'*Orlando furioso* ha creato una così vigorosa spaccatura nel panorama letterario di questo periodo da spingere la critica, non solo *d'antan*, a considerare le produzioni post-ariostesche come un unico insieme omogeneo, o per usare la definizione della Fumagalli, «un guazzabuglio romanzesco d'incanti e di battaglie». <sup>2</sup> Benché sia veritiero considerare l'*Orlando furioso* come l'unica autentica novità dopo il *Morgante* e l'*Inamoramento de Orlando*, alla prova dei fatti si rischia di rendere il quadro eccessivamente semplificato. Gli interessi indirizzati al genere cavalleresco, secondo l'opinione di Casadei «erano ancora parecchio forti, e

<sup>1</sup> CASADEI 1997: 25.

<sup>2</sup> FUMAGALLI 1912: 310.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

l'attività intorno ad esso, dopo qualche ristagno all'avvio del nuovo secolo, era tutto sommato notevole». <sup>3</sup> Nel primo trentennio del Cinquecento i libri «in bataia» <sup>4</sup> erano un genere ancora molto apprezzato che rifletteva gli interessi di un vasto pubblico nobile e borghese, appassionato di storie cavalleresche e bramoso di *sequel*. Nonostante la maggior parte dei tentativi si sia vanificata in prodotti letterari mediocri, segnati dal gusto dei lettori e sempre meno dall'ambizione degli scrittori, come osservato da Dionisotti, <sup>5</sup> la presunta crisi del poema cavalleresco del primo Cinquecento ritrova nelle parole di Sangirardi una nuova prospettiva: «non una semplice caduta di prestigio ma piuttosto una trasformazione dell'identità letteraria e socio-culturale del genere cavalleresco, causata dagli effetti destrutturanti della mescolazione». <sup>6</sup> Più che una crisi, una flessione che ha nascosto «sotto 'l velame» delle continuazioni tipiche del libro di cavalleria un rapporto conflittuale con le restrizioni imposte alle libertà del poema cavalleresco piuttosto che con i precursori del genere. La desanctisiana condizione «d'imitatori dell'Ariosto» <sup>7</sup> si è, dunque, trasformata in dignità degli *artifices* <sup>8</sup> che miravano ad occupare un posto nella storia tra vanità di gloria e ricerca della virtù. Francesco dei Lodovici, figura sfuggente e misteriosa, incarna questa volontà e rappresenta, nonostante la sua poca notorietà, un testimone affidabile della complessa maturazione di un genere,

<sup>3</sup> CASADEI 1997: 25.

<sup>4</sup> NUOVO 2007: 35: «In questa serie di libri è per la prima volta attestata in sede commerciale l'apposizione della specificazione "in bataia" ai romanzi cavallereschi. Degna di attenzione la prima fonte commerciale che attesta la massima commercializzazione del romanzo di cavalleria. Si tratta, forse non a caso, dell'inventario della bottega di Domenico Sivieri, cartolaio a Ferrara, databile 1503: un altro documento la cui conservazione, del tutto casuale, si è resa possibile grazie al suo impiego come rinforzo della legatura di un registro della Corte ducale di Ferrara».

<sup>5</sup> DIONISOTTI 1970: 223.

<sup>6</sup> SANGIRARDI 1993: 91.

<sup>7</sup> DE SANCTIS 1968: 18.

<sup>8</sup> Nell'accezione che ne dà CHASTEL 1995: 240: «Per il Rinascimento *artifex* è colui che partecipa coi suoi propri mezzi a un'impresa generale che mira, secondo la vecchia formula, al bello e all'utile».

quello cavalleresco di primo Cinquecento, che si trova sospeso sul filo sottile dell'adesione o del rifiuto del modello boiardo o ariostesco.

Le notizie biografiche sull'autore sono minime:<sup>9</sup> solo alcuni cenni in ambito amministrativo, quasi nulla in contesto letterario. L'autore, nel privilegio di stampa dell'*Antheo Gigante*<sup>10</sup> concesso dalla Repubblica di Venezia, si definisce «fidelissimo cittadino et servo di vostra sublimita Francesco di Lodovici»,<sup>11</sup> ma la sua presenza nell'ambiente veneziano non è facilmente verificabile. La questione è complicata già dall'appellativo cittadino perché attribuire un significato preciso a questo termine o ad

<sup>9</sup> Le ricerche sulla figura del Lodovici si sono svolte in prevalenza presso l'Archivio di Stato di Venezia, dove sono stati consultati i seguenti fondi: *Notarile, Testamenti* 1275-1808; *Privilegi* 1354-1604 da cui sono stati estratti due privilegi di stampa per le opere *Antheo Gigante* (*Terra, Registri*, n. 23, c. 122) e *Triumpho di Carlo* (ivi, n. 28, c. 184v) e il fondo *Registri universi o misti. Serie antica* 1349-1573. Dalla consultazione non è emersa nessuna notizia oltre ai privilegi. La ricerca è proseguita nell'Archivio di Stato di Bologna, data la vicinanza del poeta, almeno per quanto dichiarato nell'*Antheo gigante*, alla famiglia bolognese dei Malvezzi. Anche qui non è stato trovato nulla sull'autore. Si registra un Francesco Lodovici, medico e fisico veneziano, secondo PAITONI 1722: 1 e CIOGNA 1834: 220: «Postille ed annotazioni alle Rime del Petrarca stanno egualmente di mano del Brevio in un esemplare Aldino del 1514. in 8 posseduto già dal dottor Francesco Lodovici (Zeno. Bibl. Fontan. II 22)». L'autore, inoltre, non è presente né in FERRARI 1943 né in GHILINI 1647.

<sup>10</sup> La prima opera conosciuta del Lodovici è un poema cavalleresco, *Antheo gigante*, composto da trenta canti in ottava rima; s'inserisce nel ciclo delle narrazioni della *vulgata fabula* carolingia. Non si tratterà in questa sede del poema, se ne riporta per conoscenza la descrizione presente in MELZI - TOSI 1865: 193-194: «Lodovici (Francesco de). *Antheo gigante. Vinegia, Bindoni e Pasini, 1524*, in 4. Caratteri romani, a due colonne. Il frontespizio ha un grande intaglio in legno col semplice titolo L'ANTHEO GIGANTE. Al verso si trovano due privilegi di Clemente VII e della Signoria di Venezia. La seconda carta ha il *recto* una prefazione: LUCRETIA. M. B. AGLI LETTORI, ed al verso un sonetto dell'autore *alla Magnifica Madonna Lucretia*. Il poema comincia al *recto* della terza carta segnata A. 3. e finisce al *recto* della carta numerata 162, colla sottoscrizione: *Fine dello Antheo gigante [...] stampato in Vineggia per Francesco Bindoni & Maffeo Pasini compagni. Nell'anno 1524, Adi 9 del mese di Luglio ad istanza della Magnifica Madonna Lucretia M. B.* Il poema è in 30 canti e comprende le prime imprese di Carlo Magno contro il gigante Anteo». Cfr. FERRARIO - MELZI 1829: 19-20. La tradizione del poema è costituita di soli testimoni a stampa: tre conservati da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Archivio storico e Biblioteca Trivulziana di Milano e British Library di Londra. L'esemplare visionato per la ricerca è quello conservato a Firenze, segnato E. 6. 5. 67.

<sup>11</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Terra, Registri*, n. 23, c. 122.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

altri quali cittadino, cittadinanza, *cives venetus* o più semplicemente Veneto, come afferma Andrea Zannini, risulta difficile a partire dalla stessa definizione di cittadino veneziano fin dall'inizio del 1455:

si trova ad essere al centro di una disputa fra il marchese Borso d'Este e la Serenissima Signoria, il quale chiedeva chiarimenti su chi potesse fregiarsi del titolo di *Venetus*, poiché, per i patti che intercorrevano tra gli Este e la Repubblica, ai Veneti o *homines Venetiarum* erano accordati considerevoli privilegi. Attraverso il suo ambasciatore, la Signoria elencò chi dovesse intendersi con queste espressioni: Veneti erano anzitutto i cittadini originari e coloro che erano stati riconosciuti tali in virtù di leggi venete, coloro ai quali era stata conferita per privilegio la cittadinanza *de intus et extra*, infine anche coloro soltanto cittadini *de intus*.<sup>12</sup>

La Repubblica veneziana includeva, quindi, due tipi di cittadini: quelli originari le cui discendenze famigliari erano legate alla città di Venezia e quelli immigrati naturalizzati ai quali era riconosciuta una cittadinanza acquisita. Le richieste di cittadinanza da parte dei forestieri erano esaminate da una magistratura dei Provveditori di Comun prima di essere sottoposte al voto del Senato per la concessione del privilegio.<sup>13</sup> Esiste, a tal proposito, un privilegio di cittadinanza del diciotto agosto 1468 a nome «Franciscus Ludovici di Fabriano, italianizzato Francesco di Lodovico», concesso *de extra* – per i mercanti o viaggiatori – e rinnovato in data dodici maggio 1472. Il dato, però, sembra essere in contrasto, principalmente per questioni cronologiche, con le altre informazioni sull'autore a noi note: le date di pubblicazione delle opere, *Antheo gigante* e *Triumphs di Carlo*; l'incarico come segretario della Repubblica; alcuni riferimenti extratestuali connessi alla realtà del passato e del presente conosciuto dal poeta. In merito alle opere

<sup>12</sup> ZANNINI 1993: 11.

<sup>13</sup> Ivi: 27.

L'*Antheo gigante* è del 1524, fa fede il privilegio di stampa richiesto a nome di Francesco di Lodovici proprio nel giugno del medesimo anno, mentre la stampa dei *Triumphs di Carlo* è del 1535, documentata anch'essa dal privilegio del ventuno agosto del medesimo anno richiesto da Maffeo Pasini. Nel primo caso se l'autore fosse identificato con il Francesco del privilegio dovrebbe essere nato intorno al 1450 e quindi alla pubblicazione dell'*Antheo gigante* avrebbe avuto circa settantaquattro anni e ottantacinque a quella dei *Triumphs di Carlo*. Le probabilità che l'autore fosse così longevo non si possono escludere, lo stesso doge Andrea Gritti morì ad ottantatré anni, ma le possibilità d'identificazione rimangono comunque nebulose. Incertezze che sono confermate anche dalla notizia, presente in due fonti,<sup>14</sup> del suo incarico come segretario della Repubblica: «Lodovici Francesco, autor dei Trionfi, fioriva 1523»;<sup>15</sup> «Conciosiaché nello spazio di soli 80 anni fiorirono due Rannusii juniori, Gio. Jac. Caroldo, Bartolomeo Comino, Antonio Mezzabarba, Lorenzo Rocca, Francesco dei Lodovici, [...] tutti egregi segretarii e chiari letterati».<sup>16</sup> Le menzioni sono purtroppo generiche e in un'articolata struttura burocratica come quella veneziana tale mancanza non è d'aiuto, ma la fioritura nel 1523 induce a escludere la coincidenza con il sopra citato Francesco di Lodovico. Infine l'interpretazione dei riferimenti a personalità di rilievo, inserite dal Lodovici nella narrazione, appartenenti all'ambiente veneziano di primo Cinquecento e all'*entourage* del doge Andrea Gritti, (dal 1523 al 1538) confuta concretamente l'ipotesi dell'identificazione. Se al contrario ipotizziamo che il Lodovici appartenga a una famiglia di cittadini originari, dobbiamo tener presente che nel 1490 a Venezia nacque da una famiglia cittadina Daniele Ludovisi (declinato Ludovici, Lodovici), come riportato *ad vocem* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*,<sup>17</sup> e fu uno degli otto figli di Ludovico di

<sup>14</sup> FOSCARINI 1854: 589-590 e MORPURGO 1880: 115, n. 3.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> FOSCARINI 1854: 590.

<sup>17</sup> MANDELLI 2007.



Pietro.<sup>18</sup> Dalle notizie sui fratelli o congiunti di Daniele non risulta che vi fosse un Francesco; si conoscono soltanto alcuni incarichi svolti da Pietro che fu gastaldo della Procuratia di Sopra e guardiano grande della Scuola di San Giovanni Evangelista (1535) e da Giovanni Battista avviato alla carriera burocratica nella Cancelleria ducale e segretario della Repubblica dal 1545 («Lodovici Giambattista fioriva 1545»)<sup>19</sup>. Anche la presenza di una famiglia Lodovici a Venezia nello stesso torno d'anni non garantisce un rapporto di parentela fra i soggetti e non favorisce il quadro biografico del nostro autore. L'unico elemento in comune, fra Daniele e Francesco, sembra essere il doge Andrea Gritti: le fortune del primo furono sin dagli inizi strettamente legate a quelle del futuro doge; e il secondo gli dedica i *Triumph di Carlo*. L'autore sembra essere un illustre sconosciuto di cui nessuno ha memoria, soltanto una lettera in terza rima dedicatagli da Lodovico Dolce, intitolata «Capitolo della serratura a M. Francesco d'ì Lodovici» ridesta l'attenzione sulla figura del poeta veneziano. Il componimento è caratterizzato dall'argomentazione sessuale, esplicitamente illustrata dalla metafora della serratura; il testo, tuttavia, non rivela alcun particolare rilevante sulla figura del Lodovici, se non – forse – sulla sua arte poetica considerata dal Dolce troppo austera e moralista. Se ne riporta uno stralcio:

*Della Serratura a M. Francesco di Lodovici*

Disser certi philosophi d'Atene  
ch' un goder chiaro e voto di fastidi  
era di questa vita il sommo bene.

Onde, senza cercar montagne e lidi,

<sup>18</sup> La *Guarigione di Pietro de' Ludovici* (1501) è un dipinto di Gentile Bellini ora conservato presso la Galleria dell'Accademia di Venezia ma in origine destinato alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Il dipinto prende ispirazione da un episodio di guarigione miracolosa e ha per protagonista un cittadino veneziano di nome Pietro dei Lodovici. Forse padre di Ludovico e nonno di Daniele.

<sup>19</sup> MORPURGO 1880: 115, n. 3.

legar l'Alfana e le barchette loro  
né si curar di tante fame e gridi.

Hebbero miglior gusto di coloro,  
che logorando gli anni infra le carte,  
parlar sempre d'honesto e di decoro.<sup>20</sup>

L'indirizzo del Dolce può far presupporre una frequentazione dell'ambiente letterario coevo da parte del Lodovici, ma non fornisce alcun legame solido. La supposizione è verosimilmente confermata dalla presenza di un accorato epicedio introdotto dal poeta nei *Triumphs di Carlo* per onorare la memoria di Antonio Brocardo,<sup>21</sup> prematuramente scomparso nella notte tra il ventisette e ventotto agosto del 1531. Il lamento funebre è inserito dopo l'apparizione della Morte, in un momento di alta tensione emotiva, si veda l'estratto:

Et è purtroppo il ver quel c'horà io narro:  
ch'anch'io già col veder che fò in altrui  
gagliardamente la mia volta inarro.

Morte, crudel tu, pur amazzi nui  
senza legge, senz'ordine o pietate,  
molti offendendo et non guardando a cui  
parti che bene stia queste giornate  
ucciso haver senza nessun riguardo  
huom sì gentil e in sua sì bella etate?

O valoroso, o caro mio Brocardo  
e perché t'ha da noi tolto hora questa  
ch'anchor assai, non sarìa stato tardo?

<sup>20</sup> DOLCE, *Terze rime*: c. 22v (vv. 1-9).

<sup>21</sup> MUTINI 1972.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.

I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Forse bisogno havea di te cotesta  
patria ch'adhora adorni, et però saggia  
spogliato hor t'ha de la tua mortal vesta.

O come allegra ben de' esser la piaggia  
ove hor co' spirti spatiando vai,  
da lì qual quanto val virtù s'assaggia.

L'andata tua costi lor giova assai,  
ma tanto noce a noi, che piange 'l mondo  
perché non sa s'un tal n'havrà più mai;

et io che più d'altrui grava esto pondo,  
mercé del vostro amor sempre si raro,  
dispero ben d'esser mai più giocondo.<sup>22</sup>

(II XXXV 94-117)

Il brano è indicativo per un duplice aspetto: la datazione dell'opera e come testimonianza di un possibile schieramento, da parte del Lodovici, in favore del poeta che avrebbe insinuato di essere migliore di Bembo. Brocardo, infatti, diffuse un brano irrispettoso nei confronti di quest'ultimo scatenando una *querelle* che ebbe una cospicua risonanza poiché altri letterati decisero di appoggiare rispettivamente Brocardo o Bembo.<sup>23</sup> Le notizie su Francesco dei Lodovici sono scarse e stentate: difficile dunque ricostruire con precisione e completezza il profilo dell'autore, assegnargli una storia biografica o una storia interiore. In mancanza di queste informazioni, l'unico mezzo che si possiede per comprendere questo poco noto poeta veneziano sono le sue opere. Si è cercato, per

<sup>22</sup> Le citazioni dal testo sono trascritte dall'esemplare dei *Triumphs di Carlo* del 1535, segnato Magnoni LI 29, conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara. Si è trascritto il testo senza alterarne la forma originale; si è intervenuto solo sui segni grafici e d'interpunzione con i consueti ammodernamenti.

<sup>23</sup> In questa sede non si è in grado di stabilire quale fosse la posizione del Lodovici, detto ciò l'innesto di un lamento in morte del Brocardo lo proietta più sul fronte dei sostenitori che su quello degli oppositori. Sulla disputa tra Brocardo, Pietro Bembo e l'Aretino si rinvia principalmente a ROMEI 2005; FERRONI 2012: 27-56.

quanto possibile, di rispondere all'appello che, secondo Sartre,<sup>24</sup> ogni opera letteraria accoglie in sé sfruttando il ruolo di lettore e la libertà che lo scrittore gli ha donato – «perché collabori alla produzione della sua opera» –<sup>25</sup> affrontando lo studio dei *Triumphs di Carlo* in maniera trasversale, fuori degli schemi tipici del poema cavalleresco sia in termini formali che tematici.

I *Triumphs di Carlo* è un lungo poema, stampato a Venezia nel 1535 dalla tipografia di Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, è composto da due parti, ciascuna con cento canti e narra le «lotte dei paladini nel metro con cui Dante ha descritto le pene e i gaudi d'oltretomba»;<sup>26</sup> si apre con una premessa dell'autore ai lettori, definita «non breve, che il dei Lodovici stimò di apporre alla sua fatica, parendomi curiosa ed in un certo modo originale»;<sup>27</sup> e si chiude con un *errata corrige* dove gli impressori dichiarano di aver ricevuto la copia autografa, e corretta, direttamente dalla mano dell'autore.<sup>28</sup> Nonostante la dichiarazione dei tipografi che può essere considerata topica al fine di legittimare la pubblicazione, non si è conservato nessun esemplare manoscritto dell'opera e la tradizione dei *Triumphs di Carlo* è costituita da soli testimoni a stampa.<sup>29</sup> Gli esemplari non presentano differenze nei principali elementi paratestuali (*colophon*, prefazione, *errata corrige*) né diegetiche e riportano sul frontespizio una grande xilografia (fig.1), della quale si riferisce una descrizione essenziale: sullo sfondo sono inseriti

<sup>24</sup> SARTRE 1960: 82: «poiché la creazione trova il suo compimento nella lettura, poiché l'artista deve affidare ad altri la cura di compiere quanto lui ha iniziato, poiché può cogliersi come essenziale alla propria opera solo attraverso la coscienza del lettore, ogni opera letteraria è un appello».

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> FLAMINI 1901: 143.

<sup>27</sup> DEL BALZO 1897: 48.

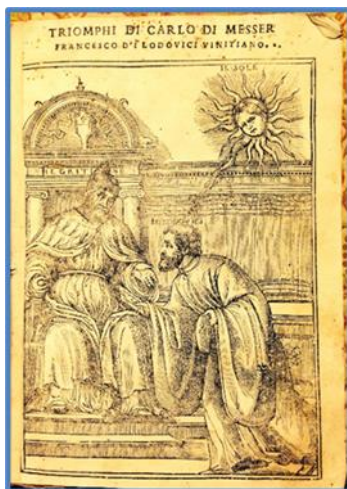
<sup>28</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535]: c. 215r: «che s'abbia havuto la copia dell'autore di mano sua propria benissimo corretta».

<sup>29</sup> Secondo i dati registrati dall'ICCU (Edit16) gli esemplari datati 1535 conservati nelle biblioteche italiane sono sedici. Da una ricerca svolta su <[www.worldcat.org](http://www.worldcat.org)> gli esemplari sono undici conservati nelle biblioteche estere (Europa, Stati Uniti d'America e Canada); uno è disponibile in formato digitale all'indirizzo <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10166039-2>>.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.

*I Triumph di Carlo* di Francesco dei Lodovici

elementi urbani e architettonici; il doge Andrea Gritti è «assiso su un trono a edicola architettonica prolungato lateralmente da dossali lignei sul tipo di quelli che ancor oggi si vedono nelle sale del Senato, dell'Anticollegio e del Gran Consiglio in Palazzo Ducale»;<sup>30</sup> lo stemma della famiglia Gritti, «blasone troncato di azzurro alla crocetta d'argento e d'argento»,<sup>31</sup> è inserito in una lunetta decorativa.



Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea,  
Codice Magnoni LI 29

La scelta di impreziosire la stampa con un «legno di finissima esecuzione»,<sup>32</sup> forse attribuibile, secondo Carlo Enrico Rava,<sup>33</sup> a Paris Bordone che risponde a precise

<sup>30</sup> RAVA 1962: 120.

<sup>31</sup> SPRETI 1969: 578-579.

<sup>32</sup> RAVA 1962: 120.

<sup>33</sup> Ivi: 121: «che fu Paris Bordone. E non soltanto perché la mente corre subito a un celebre quadro di quest'ultimo, la *Consegna dell'anello al Doge* (Venezia, Galleria dell'Accademia), che il Berenson data "verso il 1533" (dunque di poco anteriore alla stampa del libro), in cui le figure sia del Doge che del pescatore sembrerebbero esser state i "modelli" ispiratori di questa xilografia (si noti la quasi identità degli atteggiamenti,

convenzioni iconologiche dei personaggi – il Lodovici nell’atto di donare la propria opera al doge Gritti – fa parte di un rituale celebrativo. La xilografia di propaganda rivela la deferenza nei confronti del proprio sovrano e con ogni probabilità suggerisce una richiesta di protezione da parte dell’autore e/o dei tipografi.<sup>34</sup> Il dedicatario, il doge Andrea Gritti, oltre ad essere citato con il nome accanto a quello dell’autore, è raffigurato sulla xilografia nella scena della presentazione dell’opera:<sup>35</sup> in una sorta di «avallo della fama che conferiva una certa posizione sociale ed intellettuale al libro e ne determinava il contesto in cui poteva essere letto». <sup>36</sup> La scena, inoltre, è realizzata nella stretta osservanza delle regole del ritratto ufficiale, che conferisce grande risalto al carattere pubblico del personaggio, rappresentato con i segni caratteristici dell’esercizio del potere tanto nella veste, negli

soltanto invertiti nelle posizioni); ma anche certi “sfumati”, d’una morbidezza (non priva, forse di qualche ricordo del Lotto. Si rammenti il supposto *Autoritratto* di quest’ultimo alla Galleria Borghese), peraltro un po’ “sfatta”, specie nelle teste, comunque assai belle, dei due protagonisti – si sarebbe tentati di crederle ritratti – che sembrano molto vicine proprio allo stile pittorico del Bordone (si pensi al *Ritratto maschile* della Galleria Liechtenstein a Vaduz; ed anche più alla testa del S. Cristoforo nella pala della Galleria Tadini a Lovere, testa la cui somiglianza con quella del Ludovici nella nostra xilografia mi par lampante evidenza): tanto che, pur senza pretendere d’asserire in modo assoluto che questo bellissimo legno derivi specificatamente da un disegno di Paris Bordone, ritengo tuttavia debba esser stato per lo meno da lui ispirato».

<sup>34</sup> SPRETI 1969: 578-579: «Autori antichi e moderni sono significativamente accomunati in questa tipologia. Nell’antichità il mecenatismo dei potenti costituiva per lo scrittore l’unico mezzo per vivere dignitosamente e per svolgere senza assilli la propria attività, in tempi più moderni la mancanza di ogni forma di protezione dei diritti intellettuali esponeva l’autore al pericolo di vedere copiate impunemente le sue opere, per le quali non percepiva regolari stipendi. Analogamente il tipografo era spesso costretto a cercare la protezione di nobili e potenti sia per assicurarsi privilegi (che però non mettevano le sue edizioni al riparo da contraffazioni e imitazioni) sia per ottenere qualche sovvenzione per le spese di stampa».

<sup>35</sup> ZAPPELLA 1988: 31: «La scena della rappresentazione è una costante della tradizione miniaturistica; non sorprende perciò la sua comparsa anche nei libri a stampa più antichi. Nel *recto* della seconda carta dell’edizione veneziana 1491 di Cristoforo de Pensis del *De arte grammatica* di Diomede, l’autore è raffigurato in atto di offrire il suo libro ad Atanasio. [...] Analogamente in testa al prologo dell’edizione veneziana 1492 dei fratelli de Gregori del *Novellino* di Masuccio Salernitano è raffigurato l’autore inginocchiato che offre il suo libro alla duchessa Ippolita di Calabria».

<sup>36</sup> RICHARDSON 2004: 83.

attributi e nella posa quanto nell'espressione del volto. Il Gritti è, infatti, raffigurato con il tradizionale manto da cerimonia e il caratteristico corno ducale, in marcata antitesi con l'abbigliamento sobrio e umile dell'autore. Non sappiamo se il ritratto del Lodovici sia da ritenersi veritiero come invece quello del doge<sup>37</sup> poiché non sono note altre immagini dell'autore.

La preziosa xilografia non è tuttavia presente su tutti i testimoni dei *Triumphs di Carlo*: negli esemplari datati 1536<sup>38</sup> la decorazione è sostituita da un frontespizio fregiato da una cornice, che il Sander definisce: «Ce titre encadré par l'étrange et caractéristique bordure ombrée, figure de guerriers et de monstres de style "grotesque" déjà employée (mais tirée en rouge) dans Altissimo, *Il primo libro de Reali*, Venise, Niccolini da Sabbio, 1534». <sup>39</sup> All'interno della cornice xilografica sono inseriti il titolo dell'opera e il sommario, disposto in forma di cono tronco, degli argomenti trattati:

<sup>37</sup> Una precisazione sull'affermazione è doverosa, secondo PUPPI 1984: 218: «la vera *imago* del Gritti non ci è pervenuta; né sembra esser stata ripresa nella serie di copie commissionate da Cosimo de' Medici, che sono oggi agli Uffizi. [...] conosciamo due prototipi indubitabili e fortunati (ne sussistono ancora copie) i quali ancorano a Tiziano, che ad Andrea è provato esser stato legato per buon tratto da vincoli profondi, ed un terzo assegnato dalla maggior parte degli studiosi al Catena, ma dal Fiocco di Pordenone, artista alla sua volta assai vicino al Doge». A prescindere, quindi, dalla somiglianza del ritratto alle reali sembianze del doge Gritti, ciò che più interessa, ai fini della disamina della xilografia dei *Triumphs di Carlo*, è l'impianto compositivo che nella positura e nelle vesti cerimoniali rispetta la più consueta iconografia dogale. Per i termini della questione si rimanda a SINDING LARSEN 1980: 40-134 e ROMANELLI 1982: 135-161.

<sup>38</sup> Secondo i dati registrati dall'ICCU (Edit16) gli esemplari datati 1536, conservati nelle biblioteche italiane sono tre, più uno conservato, ma non inserito nel presente catalogo, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, segnato NENC. 2.6.10.27.

<sup>39</sup> SANDER 1942: 88-89. A proposito della consuetudine di reimpiegare i legni delle xilografie nel Cinquecento si menziona BARBIERI 1981: 98-99: «È impossibile passare in rassegna i motivi decorativi che Venezia imprestò a tipografi d'Italia e di fuori. Le imitazioni e i passaggi di legni da una tipografia all'altra veneziana sono innumerevoli. Oltre ai pochi che abbiamo ricordato e che verremo ancora citando, menzioniamo una cornice particolarmente interessante, formata di personaggi stranamente abbigliati e di animali mostruosi: il primo esempio a noi noto è nei *Triumphs di Carlo* Francesco Lodovici (Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, 1535)». Si registrano altri due reimpieghi della suddetta cornice, oltre a *Il primo libro dei Reali* e i *Triumphs di Carlo*, nell'esemplare dell'opera di Bartolomeo Ricci *Apparatus latinae locutionis*, Venezia, Niccolini da Sabbio,

Libro novo di romanzo intitolato i Triomphi di Carlo a modo novo da tutti gli altri diverso, novamente composto, nel quale similmente tutte cose nove si contengono, et da tutte le altre già dette d'altrui del tutto diverse. Ciò è pomposissimi et superbi triomphi di Carlo Magno dopo l'immortali sue vittorie. Valorosissime et mirabili prove d'Orlando non più intese mai d'alcun'altro moderno scrittore. Inventioni di Rinaldo per lo mondo di cose meravigliosissime et grandi non ritrovate più mai d'altrui. Incanti di Malagigi terribelissimi et paventosi non più mai sentiti d'alcuno. Casi d'amor bellissimi et novi. Giganti stranissimi et non più mai veduti. Crudelissime guerre. Facecie dilettevoli et moltissime altre cose tutte nove, tutte grandi et tutte da leggere dilettevoli molto. Como nella sequente tavola se contiene. M D XXXVI.<sup>40</sup>

In questi esemplari il *verso* del frontespizio, che negli altri è bianco, è riempito da una *Tavola delle cose contenute nel presente libro*,<sup>41</sup> e dal commento: «lo stile è alto, il verso è grave, la rima è corrente, pieno tutto di sententie et in conclusione tutto dilettevole et buono».<sup>42</sup> La presenza di due differenti elementi decorativi, in mancanza di varianti diegetiche, interventi strutturali e di revisioni linguistiche, si può ricondurre alla volontà dell'editore di ripresentare l'opera al pubblico in una veste più accattivante. Gli esemplari datati 1536 si possono classificare, dunque, come emissioni della stessa edizione da iscriversi in un'operazione commerciale finalizzata allo scopo di favorire lo smercio delle copie invendute. Già Crescimbeni aveva ipotizzato l'assenza di ristampe dell'opera:

Giovanni Antonio e fratelli, 1533, conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (segnatura E 8.8.8), è presente la stessa ma in un formato più grande e con alcune differenze nel legno superiore nell'opera.

<sup>40</sup> LODOVICI, *Triomphi* [1536]: c. non numerata.

<sup>41</sup> Si osserva lo stesso espediente tipografico nell'opera *Il primo libro dei Reali* dell'Altissimo. Cfr. DEGL'INNOCENTI 2007: 199: «L'editore veneziano non manca di enfatizzare la presenza, redigendo un'apposita tavola delle cose notabili, acclusa alla stampa del Primo libro alle cc. 1r-2r».

<sup>42</sup> LODOVICI, *Triomphi* [1536]: c. Ir.



Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Ristampa alcuna non fu (per quanto a noi è noto) fatta di questo poema, pure alcuni esemplari di quella edizione del 1535 hanno nel frontespizio figurato il Gritti, ed il Lodovici che il suo libro umilmente gli presenta; e questi mancano della tavola delle materia: altri della edizione medesima hanno il frontespizio circondato intorno di un fregio, ed in mezzo il titolo del poema con una diffusissima dichiarazione degli avvenimenti in generale, che in lui si contengono; e questi hanno anche l'indice della materia, che di canto in canto trattano.<sup>43</sup>

La mancata ripubblicazione dei *Triumphs di Carlo* si può – forse – considerare indizio della poca fortuna del Lodovici all'epoca della divulgazione; destino che accomuna il nostro autore agli altri “imitatori” di poemi cavallereschi post-ariosteschi che, secondo l'opinione di Ginguené, sono «tutti egualmente di nessun pregio».<sup>44</sup> La considerazione poco lusinghiera di Ginguené si allinea, tuttavia, con il pensiero della critica più o meno coetanea ma, pur condividendone l'opinione sul pregio, lo studio dei *Triumphs di Carlo* è stato affrontato tenendo presente il suggerimento di Rajna: «il gusto non deve essere l'unica guida».<sup>45</sup> L'opera del Lodovici è un esperimento letterario ambizioso, divergente rispetto alle intenzioni dei continuatori di Boiardo e sbocciato in un ambiente, quello veneziano di primo Cinquecento, dove il poema ariostesco non si era ancora istituito come esempio narrativo dominante e dove imperversava l'idea di *Renovatio Urbis*<sup>46</sup> promulgata dal doge Andrea Gritti. La sintonia con l'idea grittiana di rinnovamento politico-culturale della città, il riformato mito dello stato veneziano e la riluttanza nel seguire le direttive imposte dal poema ariostesco inducono il Lodovici a ricorrere a una

<sup>43</sup> CRESCIMBENI 1730: 102.

<sup>44</sup> GINGUENÉ 1824: 190-191.

<sup>45</sup> RAJNA 1870: 1.

<sup>46</sup> L'elezione del doge Andrea Gritti, 1523, apre un'importante stagione di cambiamenti nei settori politici, economici e culturali. L'idea di rinnovamento che sta alla base della politica grittiana è ben illustrata da TAFURI 1984b; DI NOIA 2019.

serie di regole tradizionali, in parte superate, che sono la dimostrazione di una volontà conservatrice e del suo atteggiamento controcorrente rispetto alla moda contemporanea. L'autore, tuttavia, accoglie alcune novità del genere, come osserva Casadei, «il Lodovico sa bene di non poter del tutto far a meno di questi 'moderni', e qua e là si lascia sfuggire qualche prova della loro conoscenza»,<sup>47</sup> ma le tralascia per creare dei percorsi narrativi che ruotano intorno ad un nucleo centrale cavalleresco, ma che una volta avviati non gravitano più intorno ad esso. Il percorso celebrativo, per esempio, associato alla perfetta costituzione che regge lo Stato veneziano e alla città come capitale della cultura e dell'arte necessita un'amministrazione del mito a partire proprio del Sovrano che «si configura nell'immagine di una nuova Roma»<sup>48</sup> e del Gritti come di un novello Cesare. Per fare ciò il motivo encomiastico è inserito nel tessuto narrativo come tema attivo, a differenza di un poema come l'*Inamoramento de Orlando* dove il motivo è sì inquadrato in un preciso affresco mitologico ma come efrasi sullo sfondo delle pareti della loggia di Febosilla. Nei *Triumphs di Carlo*, invece, la legittimazione del potere non passa solo attraverso la costruzione di un passato mitico, ma anche di un'immagine del proprio Sovrano che racchiuda in sé l'esaltazione dell'uomo, delle sue qualità personali e la glorificazione dei suoi successi. Nel poema, quindi, si trovano a coesistere la dimensione cavalleresca, epica e romanzesca, e quella encomiastica che incoraggia l'uso dell'allegoria e della mitologia in un approccio pedagogico-didascalico che viene espresso da motivi di severo affinamento spirituale, di rigorosa riflessione etica e di moralizzazione simbolica.

Il Lodovico per soddisfare questa intenzione compositiva orienta il proprio gusto verso un ampio ventaglio di autori tra i quali, come osserva Ginetta Auzzas, spiccano Dante e Brunetto:

<sup>47</sup> CASADEI 1997: 36.

<sup>48</sup> Cfr. TAFURI 1984b.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Il poema è contemporaneo a quello dell'Ariosto, ma sembra volerlo ignorare fin nella scelta del metro, che continua un certo tipo di tradizione didascalica che attraverso i trionfi, le visioni e altri sottoprodotti alla lontana rimonta a Dante, ma che già nel secolo precedente aveva dovuto cedere per lo più all'ottava. La sopravvivenza di arcaiche maniere toscane sembrerebbe testimoniata anche dalla parte precipuamente cavalleresca che imita appunto i manufatti dei cantastorie toscani. Ma il lungo poema implica pure un impegno filosofico e dottrinale per cui le fonti vanno ricercate lungo l'asse Brunetto-Dante.<sup>49</sup>

I principali modelli di riferimento, ai quali si aggiungono i *Trionfi* di Petrarca e il *Dittamondo* di Fazio Degli Uberti,<sup>50</sup> legittimano l'uso della terza rima, ma la materia d'argomento cavalleresco la rigetta; tant'è che l'autore, nella prefazione dell'opera, sente il dovere di dare una spiegazione in merito.

Voglio haver detto ancho questo, che quelle medesme cagioni che muovono sovente i conditori delle vivande a farne delle nove, vero delle acconcie in guisa che non siano soliti i convivanti mangiarne in tale; perciò che la varietà delle cose è pur vero che suole altrui molto dilettere, hanno mosso me similmente a fare questa mia novella fatica in guisa sì dall'altre diversa, che questa variatione possa far altrui piacere quello che forse all'usanza vecchia (per esserne già sì ripieno il mondo) tanto piaciuto non havrà, et però in terzetti et non in stanze, lettori gratissimi, ho io voluto lei nelle vostre mani donare.<sup>51</sup>

La decisione di non servirsi dell'ottava rima, definita dal Rajna «primitivamente lirica, ma popolare più che altra mai, e applicata assai di buon'ora, senza dubbio fin dal secolo XIII alla materia narrativa»<sup>52</sup> e in particolare al poema cavalleresco, è una ferma

<sup>49</sup> AUZZAS 1980: 108.

<sup>50</sup> Oltre a quelli già menzionati, si riconoscono anche l'*Intelligenza* di Dino Compagni, l'*Amorosa visione* di Boccaccio e il *Quadrivregio* di Federico Frezzi.

<sup>51</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535]: cc. non numerate.

<sup>52</sup> DIONISOTTI 2003: 137.

dichiarazione d'intenti: il Lodovici impiega la materia di Francia seguendo le mode editoriali, ma se ne vuole distanziare attraverso l'unione di più tradizioni nell'ambizioso tentativo di aspirare all'*epos* e all'*ethos* impiegando i modelli dei *romans* e i meccanismi del *ludus* cortese. Il poeta veneziano si affida così al principio classico della *varietas* e nell'affermare che «i conditori delle vivande a farne delle nove vero acconcie in guisa che non siano soliti i convivanti mangiarne in tale»,<sup>53</sup> ricalca l'espressione albertiana<sup>54</sup> «Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà». <sup>55</sup> La «variazione» è intesa come termine versatile per il metro, le motivazioni e anche per le vicende raccontate; tutto ciò, secondo il Lodovici, avrebbe dovuto far apprezzare i suoi *Triumph* di Carlo anche a chi «quello che forse all'usanza vecchia tanto piaciuto non havria». <sup>56</sup> La dichiarazione sulla saturazione del mondo letterario di testi in ottava rima – «(per esserne già sì ripieno il mondo)» – <sup>57</sup> spinge dunque a considerare l'opera del Lodovici alla guisa di un esperimento di un letterato medio, come definito dal Casadei «che dalla sua specola veneziana può essere al corrente delle mode editoriali, ma al contempo se ne può distanziare nel suo mondo borghese»? <sup>58</sup> Oppure la sua è un'opera che riflette l'umore del proprio autore che, dopo la grande stagione estense del Boiardo e medicea del Pulci, sente di aver perso fiducia nel genere cavalleresco come forma d'intrattenimento e aspira ad

<sup>53</sup> LODOVICI, *Triumph* [1535]: c. non numerata.

<sup>54</sup> Il Lodovici si affida di nuovo al principio della *varietas* come già per la sua precedente opera: LODOVICI, *Antho*, XVIII 6, 1-4: «Così anch'io per cibare varie persone / (s'algun pur c'è che si degni cibare / o de mio stil o materia o sermone) / molto cercando i' vo' il cibo variare». Per l'impiego del concetto, in maniera più generale, e sul rilievo assunto nella cultura umanistica si veda GALAND - HALLYN 1999.

<sup>55</sup> ALBERTI, *De pictura*, 275-276. Sui concetti di *varietas* e di ornamento in Alberti, si veda principalmente CIERI VIA 1999: 235-250.

<sup>56</sup> LODOVICI, *Triumph* [1535]: c. non numerata.

<sup>57</sup> Ivi: c. non numerata.

<sup>58</sup> CASADEI 1997: 96.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

innalzarlo ideologicamente attraverso la drammatizzazione del racconto e il dialogo con la realtà contemporanea?

Lo spazio romanzesco del primo Cinquecento, spesso definito periodo di crisi, è senza dubbio un momento d'incertezza, dove si trovano a coesistere la moda delle continuazioni boiardesche, la fase embrionale dell'emulazione ariostesca e, secondo l'opinione di Villoresi, «una tetra piega pedagogica e moraleggiante»,<sup>59</sup> che orienta gli autori verso una letteratura più didascalica, allegorica e moralizzata.

Il Lodovici, infatti, assume il modello del poema allegorico e lo integra alla struttura narrativa predefinita, i racconti del ciclo carolingio, nel tentativo di operare un innalzamento stilistico, sulla falsariga del *Morgante*, nella definizione di Martelli, come «allegoria del cammino terrestre dell'anima umana».<sup>60</sup> Il poeta veneziano tenta di unire lo spazio epico carolingio, il pretesto simbolico dantesco e il carattere allegorico del Petrarca penitenziale e del Boccaccio poeta (*Amorosa visione*) in un percorso narrativo che mantiene un dialogo costante con la realtà contemporanea; una cornice romanzesca che diventa il canale di propagazione di valori borghesi – Venezia allegoria di giustizia e virtù – attraverso una rilettura degli ideali cavallereschi medievali. In questa prospettiva il disegno programmatico di ridefinizione del genere rafforza il rapporto con il potere: gli stessi casati dominanti investono le proprie risorse, e la loro fiducia, in una promozione creativa del proprio governo. I Medici, per esempio, affidano le loro finalità propagandistiche, come ipotizza Villoresi,<sup>61</sup> a un preciso programma cavalleresco che costruisce un mito di Carlo Magno come padre della civiltà fiorentina.<sup>62</sup> Gli Este si

<sup>59</sup> VILLORESI 2000: 213.

<sup>60</sup> MARTELLI 1996: 218.

<sup>61</sup> VILLORESI 2000: 100-101.

<sup>62</sup> Il programma comprende, oltre al *Morgante* di Pulci, anche la *Vita Caroli Magni* di Donato Acciaiuoli, espressamente dedicata e consegnata il 2 giugno 1462, nella redazione latina, a Luigi XI dalla legazione della repubblica fiorentina recatasi in Francia in occasione dell'incoronazione. Alla *Carlias* di Ugolino Verino, poema cavalleresco in quindici libri, composto in esametri latini, che intreccia le legendarie imprese di un

servono delle arti visive e letterarie come mezzi efficaci «nel creare non solo l'immagine del signore presso i suoi contemporanei, ma anche quella che avrebbe lasciato ai posteri». <sup>63</sup> Nonostante Venezia non sia governata da un antico casato nobiliare, le cui radici affondano in un passato mitico e leggendario, il Lodovici si trova di fronte a esigenze simili ai suoi precursori dal Pulci al Boiardo fino all'Ariosto e scrive i *Triumphs di Carlo* per magnificare lo straordinario connubio tra il doge Andrea Gritti e Venezia. Il progetto celebrativo si riflette in una strategia narrativa che sfrutta il mondo delle favole di Francia con i suoi personaggi stabilizzati nella tradizione, e ne sfrutta le caratteristiche per trasformarli in alfiere dei valori di rinnovamento della Venezia grittiana e modelli di comportamento virtuoso e morigerato. Il Lodovici è, tuttavia, restio e cauto nei confronti di narratori, come Boiardo o Ariosto, che si sono impegnati nel creare una nuova dimensione del racconto, più propensa a sfruttare le potenzialità del racconto *entralacé*: un generatore continuo di contrazioni e dilatazioni temporali capaci di creare tensione, movimento e attesa (*suspense*) nella narrazione. L'analisi sulle strutture temporali dell'intreccio ha reso evidente questo atteggiamento, che trova il suo movente principale nell'assunzione di un modello arcaico ispirato al *Morgante*. L'immagine del gigante che si sostituisce all'albero della nave per non farla naufragare, è una metafora efficace per definire il rapporto di dipendenza dei *Triumphs di Carlo* dal poema del Pulci. Senza il *Morgante*, infatti, la parte del poema dedicata alla narrazione carolingia sarebbe naufragata. Il rapporto fra i poemi si sviluppa per più aspetti: dalla preferenza del modulo arcaico che agisce sulla composizione (tecniche narrative), alle riprese formali (linguistico-stilistiche) fino alle coincidenze tematiche e concettuali (repertorio di temi, di situazioni). Per ovvie ragioni, in questa sede, si è deciso di soffermarsi sul primo aspetto, la tecnica

antenato dei Medici con quelle del leggendario imperatore francese. In ultimo si aggiunge alla lista anche il *Ciriffo Calvaneo* composto da Luca Pulci su richiesta di Lorenzo de' Medici. Cfr. BAUSI 1996: 357-373; VILLORESI 2000: 99-105.

<sup>63</sup> ROSENBERG 1991: 40.

narrativa, che permette un confronto diretto sia con il *Morgante* sia con i poemi di Boiardo e Ariosto. La scelta di moderare l'uso dell'*entrelacement* è la conseguenza più naturale dell'impiego del modello pulciano, dove l'assenza della *quête* favorisce un intreccio «capricciosamente concatenato dalla ventura».<sup>64</sup> La mancanza dell'oggetto del desiderio fa coincidere i cavalieri dei *Triumphs di Carlo* con quelli del *Morgante* poiché l'andare in ventura equivale al mettersi alla prova; conseguire degli obiettivi vaghi e mutevoli (battaglie, tornei ecc.); terminare l'avventura in maniera positiva e solo infine trovare ciò che si cerca. Il racconto che sia quello di Rinaldo o quello di Orlando o quello di Gano non si presenta mai come «un'incalzante e affollata consecuzione di prove cavalleresche, rigeneratisi l'una dall'altra come in un gioco di scatole cinesi»,<sup>65</sup> ma piuttosto come un misurato ripetersi di motivi, di situazioni e di sequenze. La progressione delle narrazioni, infatti, è fondata sulla concatenazione e sul principio dell'azione-reazione. Il modo della rappresentazione, ispirato alla tecnica narrativa meno dinamica del *Morgante* non limita la proliferazione infinita di avventure, ma rinuncia alla valorizzazione del meccanismo dell'inchiesta, introdotto da Boiardo e sistematicamente impiegato da Ariosto. Pur ignorando le potenzialità delle inchieste amorose, nell'episodio dell'incontro di Rinaldo con Amore, il poeta veneziano reimpiega un episodio d'eredità boiardesca: Cupido e le tre grazie che percuotono il paladino per non aver contraccambiato l'amore di Angelica e lo costringono a bere alla fontana dell'amore (libro II, canto xv). Il paladino s'innamora di Angelica e decide di tornare in India a cercarla. Lo stesso avviene nei *Triumphs di Carlo* quando Rinaldo, dopo aver sostenuto gran parte del suo viaggio, si ritrova in un bel boschetto dove incontra il dio Amore, con il quale intrattiene un lungo dialogo sull'inutilità dell'amore e dell'essere innamorati. Amore infastidito dalla presunzione del paladino scaglia una freccia nel petto all'ignaro Rinaldo, proprio come Pasitea spinge, con l'inganno, il Signore di Montalbano a bere alla fontana

<sup>64</sup> BRUSCAGLI 1976: 120.

<sup>65</sup> Ivi: 125.

di Merlino. Il paladino ferito s'innamora di una donna sconosciuta, la bella Hebraea, in una sequenza che richiama l'infatuazione per Antea nel *Morgante* (per chiara fama). La differenza tra i due episodi, però, non è tematica ma bensì tecnica: nell'*Inamoramento de Orlando* l'incontro fra le divinità e Rinaldo si converte in un meccanismo narrativo che sprigiona l'inchiesta del cavaliere, nei *Triumphs di Carlo* è un pretesto per introdurre il tema dell'amore non corrisposto, e delle sofferenze amorose, ma non avvia la *quête* di Rinaldo. Il paladino, infatti, è trasportato di peso da un dragone nella patria della donna amata. Si veda il passo:

Avvenne un caso a lui maraviglioso  
tanto quant'altro mai nell'universo:  
    volava quindi alhora il monstuoso  
Dracone alato, grande, il qual sovente  
[...]  
    prese Rinaldo con gli artigli suoi  
et rotando s'alzò verso le stelle  
com'aquila suol far tolta da noi.  
(I xciii 104-107; 115-117)

Et in un monte là nel'India posto  
che si chiama oltra Gange et ei Meandro  
si fermò col guerrier così disposto  
    mirabil cosa certo, ei di Temandro  
portò Rinaldo a fil d'uno senopia  
fin ne l'India ove mai non fu Alexandro.  
(I xciv 116-121)



Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Il meccanismo narrativo dei *Triumphs di Carlo*, dunque, non si conforma alla tradizione dei poemi dalla «grande figurazione interrotta, e lì sempre sospesa fino all'esasperazione»,<sup>66</sup> ma piuttosto si fonda su una diegesi che segue le avventure dei protagonisti in maniera lineare ed essenzialmente sui due binari cavalleresco e celebrativo.

L'esempio più rilevante di questa strategia è il racconto di Rinaldo: bandito dalla corte di Carlo Magno e costretto a vagare per il mondo in cerca di redenzione,<sup>67</sup> viene a contatto, per volontà dall'autore, con una dimensione allegorica e divinatoria già impiegata da Ariosto per anticipare il racconto «di avvenimenti posteriori al tempo della narrazione attraverso l'uso di personaggi intradiegetici».<sup>68</sup> Rinaldo, furioso e desideroso di vendetta verso il proprio imperatore, decide di mettersi al servizio del nemico pagano Cleante in procinto di muovere guerra contro Carlo Magno e i suoi paladini. Le sue cattive intenzioni vengono, tuttavia, reindirizzate dal Lodovici in una serie di sventure – tra cui un tipico naufragio<sup>69</sup> e un più che simbolico inghiottimento da parte di una balena –<sup>70</sup> che trasformano la punizione di Rinaldo in un *iter conoscentiae ac salvationis* caratterizzato, come per la *Commedia*, dalla «fenomenologia degli incontri»,<sup>71</sup> ma a differenza di Dante che chiama in causa sulla scena dell'altro mondo coloro che l'autore conobbe in vita, e i celebri nomi della storia o del mito, Rinaldo s'imbatte in divinità

<sup>66</sup> PRALORAN 1999: 39.

<sup>67</sup> Rinaldo, dopo aver trasformato la festosa giostra di maggio in un violento scontro all'ultimo sangue con il cugino Orlando, è condannato da Carlo Magno al «perpetuo esiglio» (LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XVI 151) dalla Corte francese. Il bando obbliga il Signore di Montalbano ad abbandonare le sue terre e la sua famiglia; per rimediare al suo errore egli è costretto a vagare per il mondo.

<sup>68</sup> D'AMICO 2011: 5.

<sup>69</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XLII-XLIII.

<sup>70</sup> Sul tema dei cavalieri inghiottiti si rimanda a CONSELVAN 2018a.

<sup>71</sup> ALIGHIERI, *La Divina Commedia*: XXI.

(Vulcano,<sup>72</sup> Amore,<sup>73</sup> Amazzoni,<sup>74</sup> Muse)<sup>75</sup> e in personificazioni (Fama,<sup>76</sup> Natura,<sup>77</sup> Giustizia,<sup>78</sup> Speranza,<sup>79</sup> Tempo,<sup>80</sup> Gelosia,<sup>81</sup> Fatica,<sup>82</sup> Vizio,<sup>83</sup> Fortuna,<sup>84</sup> Morte,<sup>85</sup> Virtù).<sup>86</sup> Il Lodovici trasforma il motivo ricorrente, nella storia del personaggio, dell'allontanamento coatto dalla Corte in un viaggio salvifico che assume il valore, come nei *Trionfi* e nell'*Amorosa visione*, di un contenitore narrativo di una materia ideologica e immaginaria irriducibile alla visionaria ascensionalità della *Commedia*.<sup>87</sup> La preferenza che il Lodovici accorda al Rinaldo tradizionale, più vicino ai modelli francesi e a Pulci,<sup>88</sup> è un altro interessante risvolto della volontà autoriale di allontanarsi dai modelli contemporanei, dove prevale l'immagine del cavaliere «guascone e ribelle, sempre pronto ad alternare l'impresa militare a quella dell'alcova». <sup>89</sup> Il ruolo affidato a Rinaldo è orientato verso una dimensione simbolica che vede il paladino protagonista di avventure che poco hanno a che fare con lo sviluppo diegetico principale, ma sprigionano nuclei narrativi

<sup>72</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XXXIX-XLIII.

<sup>73</sup> Ivi, I LXXX-LXXXIII; XCII 100-151.

<sup>74</sup> Ivi, II XXV 25-151.

<sup>75</sup> Ivi, II LXXII.

<sup>76</sup> Ivi, I XIX 129-151; XXVII 115-151.

<sup>77</sup> Ivi, I L-LIX.

<sup>78</sup> Ivi, I LXXI-LXXII.

<sup>79</sup> Ivi, I XCVI 93-151; XCVII.

<sup>80</sup> Ivi, I XCVII-XCVIII.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Ivi, I L-LIX.

<sup>83</sup> Ivi, II XXVIII 120-148; XXIX.

<sup>84</sup> Ivi, II XXXIII-XXXIX.

<sup>85</sup> Ivi, II XXXIV-XXXVI.

<sup>86</sup> Ivi, II LXXXV-XCII.

<sup>87</sup> Cfr. ARIANI 1988: 10-11.

<sup>88</sup> Sulle caratteristiche tradizionali del personaggio si rimanda a FOFFANO 1891: 3; RAJNA 1870; MELLI 1973: VII-XXIII; MARCELLI 1999: 7-57; e POLCRI 2010.

<sup>89</sup> VILLORESI 2000: 86.

indipendenti che, tuttavia, s'ispirano in maniera evidente alla grande tradizione allegorico-didascalica.

Il primo incontro del paladino è quello con Natura: esempio espressivo della stretta connessione che il Lodovici mantiene fra la materia allegorica e quella encomiastica. Rinaldo, sopravvissuto alla tempesta e alla balena, si ritrova alle pendici del monte Atlante dove incontra la Natura con la quale intraprenderà un lungo dialogo di carattere filosofico ispirato dall'antefatto del *Tesoretto* di Brunetto Latini, dove il protagonista, dopo essersi smarrito in una selva e approdato nelle prossimità di una montagna, rimane stupito di fronte ad un insolito spettacolo. Si veda il passo:

Ma tornando a la mente,  
mi volsi, e posi mente  
intorno a la montagna;  
e vidi turba magna  
di diversi animali,  
ch'ì non so ben dir quali  
ma uomini, e muliere,  
bestie, serpenti, e fiere,  
e pesci a grandi schiere;  
e di tutte maniere  
uccelli voladori,  
et erba, e frutti, e fiori,  
e pietre, e margherite,  
che son molto gradite;  
et altre cose tante,  
che null'uomo parlante  
le porria nominare,  
nè 'n parte divisare.  
Ma tanto ne so dire

ch'ì' le vidi obbedire;  
finire, e cominciare,  
morire, e generare;  
e prender lor natura,  
sì com'una figura,  
ch'ì' vidi, comandava.  
Et ella mi sembiava  
come fosse 'ncarnata,  
talora sfigurata;  
talor toccava 'l cielo,  
sì, che pareva suo velo:  
e talor lo mutava,  
e talor lo turbava.  
(*Tesoretto*, III 1-32)<sup>90</sup>

Il Lodovici sembra riprendere in modo piuttosto evidente l'immagine della Natura intenta a plasmare e modellare le varietà di esseri viventi, come si vede dal seguente brano:

Vide la donna et l'opre ad una ad una  
che facev'ella et mirabil tanto,  
quanto in sé chiuda 'l ciel de l'altra luna.  
Questa donna, lettor, de la qual canto  
ivi trovò Rinaldo et era questa  
del detto monticello in piedi a canto  
e haveva indosso una polita vesta  
tutta succinta et sbarrate le braccia.  
(IL 88-95)

<sup>90</sup> LATINI, *Tesoretto*: 6-10.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

Così vide egli far il suo lavoro  
ch'ella del monte a cui propinqua stava  
ch'era di terra pur, et no già d'oro,  
    la terra a parte a parte ne levava  
et con agevolezza inestimata  
d'essa gran cose a suo piacer formava.  
(Ivi, 124-129)

La meraviglia di Rinaldo è pari a quella della Natura che vedendo il paladino tutto armato, lo invita ad avvicinarsi e poi si presenta, come già avviene nel *Tesoretto*:

Io sono la Natura,  
e sono una fattura  
de lo sovran Fattore.  
Elli è mio creatore:  
io son da Lui creata,  
e fui incominciata;  
ma la Sua gran possanza  
fue senza comincianza.  
E' non fina né more;  
ma tutto mio labore,  
quanto ch'io l'alumi,  
convien che si consumi.  
Esso è onipotente;  
ma io non pos'neente  
se non quanto concede.  
Esso tutto provvede,  
e è in ogni lato,  
e sa ciò ch'è passato  
e 'l futuro e 'l presente;  
ma io non son saccente,

Et son colei ch' al mondo le curiose  
genti Natura mi chiaman per nome;  
per lo gran carco che già Dio m'impose;  
    Egli in principio de le gravi some  
che mi vedi portar, mi faceva carca  
et così tiemmi, et mi terrà (siccome  
    cred'io) fin ch'ei vorrà ch'io ne sia scarca.  
Quando fia 'l tempo mò, sasse 'l propri'esso  
ch'è 'l principal nocchier di questa barca,  
    Egli m'ha fatto, Egli m'ha poi commesso  
ch'i faccia il resto, et mi fè sua mercede  
tal ch'agevol poter me n'è concesso,  
    et piena autoritade alhor mi diede  
di far qualunque cosa a piacer mio  
ne d'opra alcuna mai ragion mi chiede  
    ond'è ch'io posso dirmi un altro Dio.  
(I LII 136-151)

se non di quel che vuole:  
mostrami, come suole,  
quello che vuol ch'ï' faccia  
e che vuol ch'ï' disfaccia,  
ond'io son Sua ovrera  
di ciò ch'Esso m'impera.  
Così in terra e in aria  
m'ha fatta sua vicaria:  
Esso dispone il mondo,  
et io poscia secondo  
lo Suo comandamento  
lo guido a Suo talento.  
(*Tesoretto*, IV 8-41)

La Natura del Lodovici, a differenza di quella del Latini, ha la piena autorità d'infondere qualsiasi forma sia in suo volere, indipendente dalla volontà divina, ma quando Rinaldo le espone il suo dilemma riguardo all'anima dei bruti la Natura risponde in modo evasivo: afferma di aver predisposto una dissomiglianza essenziale e originaria di raziocinio tra gli esseri viventi; una razionalità che, secondo Franco Bacchelli, è dunque «principio tutto interno alla natura e quasi immanente alla materia stessa».<sup>91</sup>

Rinaldo con il suo approccio filosofico diventa il grande protagonista dei *Triumphs di Carlo* e il suo cammino di riscatto dalla condizione di peccato a quella di salvezza si congiunge perfettamente, come accennato in precedenza, al grande tema della celebrazione di Venezia e del doge Gritti. La Natura, infatti, svela a Rinaldo la profezia del «cor di Cesare romano»<sup>92</sup> e il nome dell'uomo destinato a riceverlo: «Sarà quest'huom, lo nominerà Andrea / nome che tiene in sé gran sentimento».<sup>93</sup> La Natura

<sup>91</sup> BACCHELLI 2003: 279-280.

<sup>92</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], I LVII 113.

<sup>93</sup> Ivi, I LVIII 52-53.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

indica con precisione anche la data di nascita del novello Cesare che coincide con quella del doge:

Al millequattrocento con cinquanta  
et cinque appresso, ne più variare,  
indi ritrovo che quell' hora santa  
    saria d'aprile a diecisette giorni,  
un' hora poi che 'l sol la terra amanta.  
(ILVIII 71-75)

L'architettura narrativa che sostiene l'inserimento delle personificazioni, durante il viaggio di Rinaldo, è un'eredità dei poemi allegorici che hanno ampliato l'orizzonte penitenziale dei *Trionfi*, e gli elenchi di uomini e donne virtuose dei poemi quattrocenteschi, mediante una narrazione esemplata sul modello dantesco. Un altro episodio del poema, dove è possibile riconoscere questo lascito, è l'incontro di Rinaldo con la Giustizia: ispirata alla rappresentazione di Roma nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. La personificazione è ritratta dal poeta come una donna in lacrime con le vesti lacere e sudice, sola e abbandonata su una spiaggia deserta.

Si diede a ricercar tutto 'l luoco hermo  
et finalmente ritrovò una donna  
c'havea al mal tempo un grippe sol per schermo  
    greggia era questa et anzi senza gonna  
et spunta assai, ma nel labbia poi  
mostrava ella esser ben degna madonna;  
(I LXXI 52-57)

Disse piangendo, io son quella infelice  
(Ivi, 70)

Vidi il suo volto, ch'era pien di pianto  
vidi la vesta sua rotta e disfatta  
e raso e guasto il suo vedovo manto  
    e con tutto che fosse così fatta  
pur nell'abito suo onesto e degno  
mostrava uscita di gentil schiatta.  
(*Dittamondo*, XI 41-46)<sup>94</sup>

La Giustizia riprende poi la predizione di Natura e, aggiungendo qualche particolare, la completa riconsegnando al lettore l'ennesima immagine idealizzata del Sovrano veneziano:

[Rinaldo] Ditemi quando et dite come et con che  
modo sperate voi di ritornare  
a oprar la spada et le bilancie monche?  
    et ella [Giustizia] a lui, nel mondo anchor dè fare  
Natura un novo Cesare, il qual fia  
quello a cui mi debb'io rimaritare,  
    ma anzi ch'ai mortal giunto ne sia  
questo felice tempo, in cui dal gelo  
et dal caldo, quest'huom tor mi de' via  
(*ILXXI* 118-126)

La direttrice profetica relativa al novello Cesare percorre tutto il poema, ma viene affiancata da un'altra predizione: la nascita della donna amata dal poeta che rimane, tuttavia, ignota e senza nome; vengono svelate solo le iniziali alla fine del poema «Su l'altra, D I, i' nol vo scriver come / benchè 'l scriva 'l guerrier coi propri diti / Ma questo

<sup>94</sup> DEGLI UBERTI, *Dittamondo*: 186.



era, lettor, quel santo nome / dond'io già in gran dolor nel decim'anno / entro a portar l'aspre mi' usate some».<sup>95</sup> La sua condizione di poeta innamorato è espressa principalmente dall'uso del linguaggio e degli stilemi petrarchisti. Il poeta segue l'esempio del *Canzoniere* e si affida all'introspezione e all'analisi degli stati d'animo per ricevere il conforto necessario a sostenere il duello d'amore che, puntualmente, perde. Il Lodovici, tuttavia, predilige il vincolo di prigioniero d'amore e lo trasforma in una storia esemplare di una perdizione irrazionale, ma non peccaminosa. Le incursioni del Lodovici nella narrazione amplificano la presenza dell'io-poeta, che spesso interviene in prima persona agganciando la temporalità della storia con quella della realtà contemporanea. La finzione del racconto è così manipolata dall'autore che se ne serve per mantenere viva l'attenzione del pubblico. Oltre ai lamenti amorosi, però, il poeta veneziano introduce dei riferimenti extratestuali connessi alla realtà di un passato e un presente conosciuto dal lettore contemporaneo che lo aiutano a consolidare il legame fra l'opera e l'ambiente in cui è stata concepita. Gli accenni a eventi storici come l'incendio<sup>96</sup> che devastò il quartiere di Rialto il 10 gennaio 1513,<sup>97</sup> la descrizione di cerimonie come lo festa della Sensa, o Sposalizio col Mare,<sup>98</sup> oppur il corteo capeggiato dal Bucintoro del doge<sup>99</sup> verso la chiesa di San Nicolò servono, inoltre, per autenticare la storia perché, come sostiene Cabani, «la professata storicità non risiede nella verità dei fatti in sé, ma in un atteggiamento particolare verso il soggetto trattato che viene presentato e recepito come reale e storico».<sup>100</sup> A tal proposito

<sup>95</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], II XC 17-21.

<sup>96</sup> Per le notizie inerenti all'incendio del rione di Rialto si vedano RONDOLET 1841: 4-5; CALABI - MORACHIELLO 1987: 40; BISÀ - MASOBELLO 1991: 12-28.

<sup>97</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535]: I LXXVII 106-108: «di tutti quanti lor fe' un rogo intiero, / come ancho fe' nel millecinquacent / et dieci et tre, ne la città del Griti».

<sup>98</sup> Sulla civiltà e le feste ducali si vedano almeno CESSI 1963; DA MOSTO 1983; TAFURI 1984b; CONCINA 1990.

<sup>99</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], II VI 43-45: «che mostra il Griti mio vestito d'oro / quando fra l'altra gente avien ch'ei vada / ad honorar la Chiesa o il Bucentoro».

<sup>100</sup> CABANI 1988: 52.

uno degli inserti più rilevanti è il riferimento alla prigionia del Gritti, non ancora eletto doge, al tempo del suo ventennale soggiorno presso Costantinopoli.<sup>101</sup> Si veda il passo:

Lettor addurti che 'l signor mio degno  
con quel che egli fe' già nela Turchia,  
    quando havea Baiazete il gran disdegno  
contra Vinegia c'hoggidi governa;  
questo signor col suo sublime ingegno,  
    trovavasi in Bisanzio gente esterna,  
fra la qual tutta esso eccellente Griti  
v'era con l'alta sua virtute interna,  
    dove intendendo i grandi et gli infiniti  
aparati, che fea quel saracino  
per assalir del gran San Marco i liti;  
    egli che solo al mondo è pellegrino,  
mosso da amor della sua patria cara  
per lei s'adoperò sera et matino,  
    senza rispetto che la morte avara  
lo minacciava, et fu 'l suo oprarsi tale  
che 'l chiuse al fin'una pregione amara,  
    ne però restava ei ch'al tribunale

<sup>101</sup> BENZONI 2002: 57: «Giovane vedovo il Gritti preferisce ricominciare la vita a Costantinopoli, in questa mercante – specie di granaglie, sia in proprio sia in società con il genovese Pantaleo Coresi – come il prozio Battista Gritti, che è pure, non senza che da Venezia gli si rimproveri, il 25 maggio 1480, di non intender ben la situazione e di non regolarsi nei suoi giudizi a la disposition del Senato (Bombaci, p. 202), bailo (è questi a presentare Gentile Bellini a Maometto II) e che l'introduce alla conoscenza di funzionari e di operatori economici. [...] lungo una permanenza pressoché ventennale, assume un crescente risalto che lo vede a capo della comunità veneziana, autorevole tra gli italiani di Galata e in rapporto privilegiato – alimentato dalla reciproca convenienza: consistenti donativi da parte del Gritti, ricambiato con agevolazioni ed esenzioni doganali – di frequentazione con il gran visir Aḥmed pascià che gli vale anche la considerazione del sultano Bāyazīd II, di quello suocero».

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

degli incliti signor Vinitiani  
non scrivesse del turco il bene, e il male,  
    ma l'alta sua virtù che in pochi humani.  
Hoggidi se ritrova al fin fu tanta,  
ch'uscì pur salvo da le mani de cani,  
    et con prudenza et virtute altrettanta  
si seppe far il signor valoroso  
ch'una pace creò fra tutti Santa.  
(I XXX 38-62)

Nel ricordo dell'autore si riconoscono tutti i passaggi della vicenda: il soggiorno in Turchia; la prigionia;<sup>102</sup> l'ascesa al soglio dogale:

[...] il Gritti dopo che il bailo Girolamo Marcello fu espulso dall'Impero con l'accusa di spionaggio ma non sostituito, colmò il vuoto di rappresentanza diplomatica, senza la copertura di una veste ufficiale, e assunse un ruolo surrogatorio sempre più a rischio a causa dei tesi rapporti veneto-ottomani. In questo periodo il futuro Doge inviò informazioni (relative soprattutto alla consistenza della flotta e alle sue mosse nonché ai concentramenti di truppe) che, cifrate, arrivarono via Corfù, tramite il nobile raguseo Nicolò Gondola, al segretario del Senato Zaccaria Freschi. Le soffiare, tuttavia, non sfuggirono ai Turchi che prima impiccarono una persona di fiducia del provveditore e rettore di Lepanto, Giovanni Moro, e poi impalarono un corriere catturato con addosso un'altra sua lettera. Il Gritti sfuggì alle atrocità per via delle amicizie, consolidate negli anni di soggiorno a Pera e per via della sua attività mercantile, con il sultano Bajazet e il gran visir Achmet, ma non alla prigionia.<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Nell'agosto del 1499 fu rinchiuso alle Sette Torri nel castello di Yedi Kule. FINLAY 1984: 79: «le donne piangevano fuori dalla prigione mentre Gritti vi entrava per rimanervi due anni e mezzo. Ritornato a Venezia nel 1502, fu accolto da eroe e si mise in politica».

<sup>103</sup> BENZONI 2002: 58-59.

Un altro episodio importante per la storia veneziana, la riconquista di Padova, è menzionato dall'autore come uno straordinario successo del suo Signore, anche se in verità la condotta attuata dal futuro doge non fu delle più magnanime. Il 12 aprile 1509 il Gritti viene eletto procurator di San Marco *de supra*, e dopo la sconfitta di Agnadello, tenta di recuperare Padova. La città, tuttavia, si rivela una città «tumida di livore antiveneziano, con una nobiltà pressoché tutta filocesarea, con ostilità per la Repubblica affiorate anche dal resto della popolazione». <sup>104</sup> La repressione fu durissima: con arresti, esecuzioni, confische e bandi per i fuggitivi ma alla fine Padova si arrese al rigido governo grittiano e riuscì anche fronteggiare l'assedio imperiale di Massimiliano I. Di seguito la versione lodoviciana:

Illustrissimo principe famoso,  
che poco esempio piglierem d'altrui,  
    quando per l'alto mar pericoloso  
eravate per girvi generale  
del vostro stato, capitan pomposo,  
    tutta la gente dedita al far male  
sentendo ricordar venturo il Gritti  
tremava, come al vento foglia frale,  
    similmente anchor sempre spariti  
stavano i tristi nel paese vostro,  
quando eravate in quei lontani liti:  
    Oh tu città di Anthenore, in cui mostro  
questo ei tanto ha, quando era al tuo governo  
fa fede che scriv'io con vero inchiostro.  
(I XXXII 17-30)

<sup>104</sup> Ivi: 61.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

La rappresentazione di Venezia come allegoria di Giustizia si amplifica attraverso le imprese del proprio Sovrano il quale, come si è visto, ha sempre operato nel bene della Repubblica, ma viene rimarcata dal Lodovici anche nelle frequenti invettive che si susseguono nel testo, la più lunga e interessante è collocata nella prima parte, al canto XIII. L'autore inserisce un'apostrofe d'ascendenza dantesca potenziata nella sua struttura retorica dal linguaggio petrarchesco per esortare il pubblico degli «italici»<sup>105</sup> a non lasciarsi opprimere e dominare dal «barbaro furor».<sup>106</sup> Il riuso delle catene rimiche e dell'impianto interrogativo della canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*<sup>107</sup> introducono il tema civile e il successivo approccio didattico fondato sull'esempio del buon governo dello Stato veneziano «con cui (*il Gritti*)<sup>108</sup> governa il suo giocondo ovile». <sup>109</sup> La tendenza alla drammatizzazione del discorso è una prerogativa dell'autore che per ottenere maggiore *gravitas* si affida alla contaminazione di fonti diverse, soprattutto dantesche e petrarchesche,<sup>110</sup> ma a differenza dell'Ariosto che realizza un

<sup>105</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XIII 99.

<sup>106</sup> Ivi, 50.

<sup>107</sup> Si riportano alcuni esempi LODOVICI, *Triumphs* [1535]: l'uso del sintagma «pellegrine spade», I XIII 58, inserito nell'espressione «Farsi vermiglie del tuo chiaro sangue / di giorno in giorno per le tue contrade?», I XIII 59-60, che ricalca, anche nello schema rimico, PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata], CXXVIII 17-20: «Voi cui Fortuna à posto in mano il freno / de le belle contrade, / di che nulla pietà par che vi stringa, / che fan qui tante pellegrine spade?». Oppure *Triumphs* [1535], I XIII 64-66: «Non vedi tu ch'ogni hor procura scabbia / al corpo san l'altrui cieco desire, / come huom d'altro mai cura non habbia?», ripresa da PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata], CXXVIII 38: «ch'al corpo sano à procurato scabbia». In questo caso il Lodovici non impiega lo schema rimico della terza strofa della canzone petrarchesca, vv. 35-39 *rabbia : scabbia : gabbia*, ma quello dantesco di ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, XXIX 80-84: «de l'unghie sopra sé per la gran rabbia / del pizzicor, che non ha più soccorso; / e sì traevan giù l'unghie la scabbia, / come coltel di scardova le scaglie / o d'altro pesce che più larghe l'abbia».

<sup>108</sup> Ho inserito il corsivo per chiarire il soggetto.

<sup>109</sup> LODOVICI, *Triumphs* [1535], I XIII 105.

<sup>110</sup> Si riconosce, inoltre, la tendenza a filtrare la lezione del Petrarca attraverso quella del Pulci piuttosto che dell'Ariosto, poiché il poeta ferrarese evita le citazioni esplicite e soprattutto evita di nominare gli autori da cui attinge, a differenza appunto dell'autore del *Morgante*. Al Dante mediato dal Petrarca spesso il Lodovici

«“composto letterario” che risulta difficile al lettore, se non impossibile, riconoscere a quali specifici luoghi testuali esso rimanda»,<sup>111</sup> le fonti del Lodovici sono chiare e riconoscibili. Una tecnica insidiosa che, seppur usata in maniera oculata dal poeta, compromette l’originalità o almeno l’idea di variazione, e di opera diversa dalle altre, tanto promulgata e promossa dal Lodovici stesso nella prefazione.

In conclusione, lo studio dei *Triumphs di Carlo*, e di altre opere simili come per esempio la *Morte del Danese* di Cassio da Narni,<sup>112</sup> implica un approccio trasversale che inquadri non solo l’autore in una dimensione dionisottiana di centri di cultura e civiltà letterarie, ma interpreti l’opera in sé come un prodotto nuovo, diverso e non classificabile in un solo genere ma piuttosto come una forma aperta, se non di rilevabile prestigio, rappresentativa di un periodo, il primo Cinquecento, ancora poco studiato e solo in apparenza trascurabile per una produttiva indagine sulla maturazione del poema cavalleresco.

preferisce la lezione dantesca, allineandosi ancora una volta all’ordinamento gerarchico (Dante in cima, come guida) attuato nel *Morgante* dal Pulci.

<sup>111</sup> CABANI 1990: 179.

<sup>112</sup> Gli studi su Cassio da Narni e la *Morte del Danese* sono ancora molto esigui, si rimanda almeno a BEER 1987; CASADEI 1997; ACOCELLA 2007; CONSELVAN 2018b.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALBERTI, *De pictura* = Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011.
- ALIGHIERI, *La Divina Commedia* = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* = Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- DEGLI UBERTI, *Dittamondo* = Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, a cura di Giuseppe Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- DOLCE, *Terze rime* = *Terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et di altri*, Venezia, Curzio Navo e fratelli, 1539.
- LATINI, *Tesoretto* = Brunetto Latini, *Il Tesoretto*, Milano, Rizzoli, 1985.
- LODOVICI, *Antheo* = Francesco dei Lodovici, *Antheo gigante*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1524.
- LODOVICI, *Triumphs* [1535] = Francesco dei Lodovici, *Triumphs di Carlo*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1535.
- LODOVICI, *Triumphs* [1536] = Francesco dei Lodovici, *Triumphs di Carlo*, Venezia, Pasini e Bindoni, 1536.
- PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata] = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ACOCELLA 2007 = Mariantonietta Acocella, *Cassio da Narni tra Ariosto e Luciano. La "Storia Vera" e il "Charon" nella "Morte del Danese"*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 287-324.
- ARIANI 1988 = Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988.
- AUZZAS 1980 = Ginetta Auzzas, *La narrativa veneta nella prima metà del Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Manlio Pastore Stocchi e Girolamo Arnaldi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, 99-138.
- BACCHELLI 2008 = Franco Bacchelli, *Filosofia naturale e simpatia universale. Schede sul dibattito attorno alla razionalità dell'anima dei bruti tra Quattrocento e Cinquecento*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale*. Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003), a cura di Fabrizio Meroi, Firenze, Olschki, 2007, 23-55.
- BARBIERI 1981 = Francesco Barbieri, *Per una storia del libro. Note, profili, ricerche*, Roma, Bulzoni, 1981.
- BAUSI 1996 = Francesco Bausi, *L'epica tra latino e volgare*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura e arte*. Atti del Convegno di Studi (Firenze - Pisa - Siena, 5-8 novembre 1992), Firenze, Pacini, 1996, 57-73.
- BEER 1987 = Marina Beer, *Romanzo di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- BENZONI 2002 = Gino Benzoni, *Gritti, Andrea* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 59, 2002, 57-69.
- BISÀ - MASOBELLO 1991 = Marco Bisà, Remigio Masobello, *Il ponte di Rialto. Un restauro a Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1991.



Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

- BRUSCAGLI 1976 = Riccardo Bruscoli, "*Ventura*" e "*inchiesta*" fra *Boiardo e Ariosto*, in *Ludovico Ariosto. Lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso (Reggio Emilia-Ferrara, 12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, 107-136.
- BURKE 1995 = Peter Burke, *Il Cortigiano*, in GARIN 1995, 135-165.
- CABANI 1988 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- CABANI 1990 = Maria Cristina Cabani, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel "Furioso"*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- CALABI - MORACHIELLO 1987 = Donatella Calabi, Paolo Morachiello, *Rialto. Le fabbriche e il ponte*, Torino, Einaudi, 1987.
- CANOVA - VECCHI GALLI 2007 = *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007.
- CASADEI 1993 = Alberto Casadei, *Il percorso del "Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, il Mulino, 1993.
- CASADEI 1997 = Alberto Casadei, *Riusi (e rifiuti) del modello dell'"Innamorato" tra il 1520 e il 1530*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli, 1997, 25-44.
- CHASTEL 1995 = André Chastel, *L'artista*, in GARIN 1995, 239-269.
- CICOGNA 1834= Emanuele Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Picotti, voll. IV-V, 1834.
- CIERI VIA 1999 = Claudia Cieri Via, *Ornamento e varietà: riflessi delle teorie albertiane nella produzione artistica-figurativa fra '400 e '500*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*. Atti del Convegno internazionale (Mantova, 16-19 novembre 1994), Firenze, Olschki, 1999, 235-250.

- CONCINA 1990 = Ennio Concina, *Navis. L'umanesimo sul mare. 1470-1740*, Torino, Einaudi, 1990.
- CONSELVAN 2018a = *Il cavaliere inghiottito. Il racconto esemplare di Giona nei poemi cavallereschi di primo Cinquecento*, in *La letteratura e le arti. Atti del XX Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di Lorenzo Battistini, Vincenzo Caputo, Margherita De Blasi *et alii*, Roma, Adi Editore, 2018, <[https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20\(Ardissino\\_Selmi\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20(Ardissino_Selmi).pdf)>.
- CONSELVAN 2018b = “*Costui mi' preceptor, mio padre appello*”. *Tra omaggio e resistenza: Ludovico Ariosto e Cassio da Narni*, in «Schifanoia», LIV-LV (2018), 259-273.
- CRESCIMBENI 1730 = Giovan Mario Crescimbeni, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia, Lorenzo Basegio, vol. VI, 1730.
- D'AMICO 2011 = Juan Carlos D'Amico, *Bradamante, Ruggiero e le false profezie nel "Furioso"*, in «Chroniques italiennes web», XIX, 1 (2011), 1-19, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Damicoweb19.pdf>>.
- DA MOSTO 1983 = Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze - Milano, Giunti - Martello, 1983.
- DEGL'INNOCENTI 2007 = Luca Degl'Innocenti, *La voce dell'Altissimo. Il "Primo libro de' Reali" dalla piazza alla tipografia*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 185-204.
- DEL BALZO 1897 = Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, Roma, Forzani, vol. V, 1897.
- DE SANCTIS 1968 = Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, UTET, 1968.
- DI NOIA 2019 = Giovanni Di Noia, *Sette anni con il leone. Il doge Gritti, Venezia e la guerra di Cambray*, Roma, Curcio, 2019.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

- DIONISOTTI 1970 = Carlo Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), a cura di Giuseppe Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, 222-241.
- DIONISOTTI 2003 = Carlo Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003.
- ESSLING 1907-1914 = Victor Masséna prince d'Essling, *Les livres à figures Vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, Firenze - Paris, Olschki - Leclerc, 1907-1914.
- FERRARI 1943 = Luigi Ferrari, *Onomasticon. Repertorio biobibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli, 1943.
- FERRARIO - MELZI 1829 = Gaetano Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi d'Italia. Appendice all'opera del dottor Giulio Ferrario intitolata "Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia"*, Milano, Tipografia dell'autore Contrada del Bocchetto, 1829.
- FERRONI 2012 = Giovanni Ferroni, *Dulces lusus. Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- FINLAY 1984 = Robert Finlay, *Al servizio del Sultano. Venezia, i Turchi e il mondo Cristiano, 1523-1538*, in TAFURI 1984a, 78-118.
- FIRBO 1946 = Luigi Firbo, *Allegoria e satira in Parnaso*, in «Belfagor», VI, 1 (1946), 673-699.
- FLAMINI 1901 = Francesco Flamini, *Il Cinquecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, vol. XI, 1901.
- FOFFANO 1891 = Francesco Foffano, *Rinaldo da Montalbano nella letteratura romanzesca italiana*, Venezia, Tipografia Ex Cordella, 1891.
- FOSCARINI 1854 = Marco Foscarini, *Della letteratura veneziana*, Venezia, Teresa Gattei, 1854.

- FUMAGALLI 1912 = Giuseppina Fumagalli, *La Fortuna dell'“Orlando Furioso” in Italia nel secolo 16*, Ferrara, Deputazione di storia patria, 1912.
- GALAND-HALLYN 1999 = Perrine Galand-Hallyn, *La rhétorique en Italie à la fin du Quattrocento*, in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 131-190.
- GARIN 1995= *L'uomo del Rinascimento*, a cura di Eugenio Garin, Roma - Bari, Laterza, 1995.
- GHILINI 1647 = Girolamo Ghilini, *Theatro d'huomini letterati*, Venezia, Guerigli, 1647.
- GINGUENÉ 1824 = Pierre Louis Ginguené, *Storia della letteratura italiana*, traduzione del prof. Benedetto Perotti, Milano, Tipografia di commercio, 1824.
- LONGHI 1983 = Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.
- MANDELLI 2007 = Vittorio Mandelli, *Ludovisi, Daniello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 66, 2007, <[220](http://www.treccani.it/enciclopedia/daniello-ludovisi_(Dizionario-Biografico)/></a>.</p><p>MARCELLI 1999 = Nicoletta Marcelli, <i>Per un'interpretazione allegorica dei “Cantari di Rinaldo da Monte Albano”</i>, in «Interpres», XVIII (1999), 7-57.</p><p>MARTELLI 1996 = Mario Martelli, <i>Letteratura fiorentina del Quattrocento: il filtro degli anni sessanta</i>, Firenze, Le Lettere, 1996.</p><p>MELZI - TOSI 1865 = Gaetano Melzi, <i>Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, opera pubblicata nel 1829 da G. Melzi rifatta nella edizione del 1838 da P. A. Tosi ed ora dal medesimo riformata ed ampliata con appendice di varietà bibliografiche</i>, Milano, Daelli e C., 1865.</p><p>MONTAGNANI 2005 = <i>I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti</i>, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005.</p></div><div data-bbox=)

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.  
I *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici

- MORPURGO 1880 = Emilio Morpurgo, *Marco Foscarini e la Venezia nel secolo XVIII*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880.
- MUTINI 1972 = Claudio Mutini, *Brocardo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 14, 1972, 383-384.
- NUOVO 2007 = Angela Nuovo, *I "libri di battaglia": commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 341-374.
- PAITONI 1722 = *Della Generazione dell'uomo. Discorsi di Giovambatista Paitoni veneziano*, Venezia, Giovambatista Recurti, 1722.
- POLCRI 2010 = Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel "Morgante"*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell'"Orlando furioso"*, Firenze, Olschki, 1999.
- PUPPI 1984 = Lionello Puppi, *Iconografia di Andrea Gritti*, in TAFURI 1984a, 216-235.
- RAJNA 1870 = Pio Rajna, *Rinaldo da Montalbano*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1870.
- RAVA 1962 = Carlo Enrico Rava, *Cinque mostre di disegni alla Fondazione Cini*, in «Prospettive», XXVI-XXVII (1962), 107-119.
- RICHARDSON 2004 = Brian Richardson, *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- ROMEI 2005 = Danilo Romei, *Pietro Aretino tra Bembo e Brocardo (e Bernardo Tasso)*, in *Studi sul Rinascimento italiano-Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di Andrea Romano e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005, 143-151.
- ROMANELLI 1982 = Giandomenico Romanelli, *Ritrattistica dogale. Ombre, immagini e volti*, in *I Dogi*, a cura di Gino Benzoni, Milano, Mondadori, 1982, 125-159.
- RONDELET 1841 = Antonio Rondelet, *Saggio storico sul ponte di Rialto in Venezia*, Mantova, Fratelli Negretti, 1841.

- ROSENBERG 1991 = Charles Rosenberg, *Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este*, in *Le Muse e il Principe*, Modena - Milano, Franco Cosimo Panini - Museo Poldi Pezzoli, 1991, 39-62.
- SANDER 1942 = Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusq' à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano, Hoepli, 1942.
- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell' "Orlando innamorato" nel "Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1993.
- SARTRE 1960 = Jean Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di Franco Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- SINDING LARSEN 1980 = Staale Sinding Larsen, *L'immagine della Repubblica di Venezia*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi, Milano, Electa, 1980.
- SPRETI 1969 = Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia, compresi: città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti, [E-K]*, Bologna, Forni, 1969.
- TAFURI 1984a = *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri, Roma, Officina, 1984.
- TAFURI 1984b = Manfredo Tafuri, *"Renovatio urbis Venetiarum". Il problema storiografico*, in TAFURI 1984a, 9-55.
- TOGNON 1987 = Giuseppe Tognon, *Intellettuali ed educazione del principe nel Quattrocento italiano. Il formarsi di una nuova pedagogia politica*, Roma, Ecole française de Rome, 1987.
- VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

Sperimentazioni cavalleresche nel primo Cinquecento.

*I Triumph di Carlo* di Francesco dei Lodovici

ZANNINI 1993 = Andrea Zannini, *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna. I cittadini originari (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1993.

ZAPPELLA 1988 = Giuseppina Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Bibliografica, 1988.





# RINNOVAMENTO EPICO: LA *TEBAIDE* VOLGARIZZATA DI CORNELIO BENTIVOGLIO D'ARAGONA

Renzo Rabboni  
Università degli Studi di Udine

**RIASSUNTO:** Il contributo verte sul ruolo di riformatore di Cornelio Bentivoglio d'Aragona, principe della Chiesa, letterato e protettore di letterati. Dopo aver animato la riscossa del teatro italiano, l'alto prelato scese in lizza personalmente contro le critiche mosse dai francesi all'epica italiana con la traduzione della *Tebaide* di Stazio. Il volgarizzamento riproponeva il modello tassiano e rinascimentale, ma aggiornato secondo un gusto che rimanda, da un lato, al debito con la poetica del sublime pseudo-longiniano; dall'altro, all'attualità politica, con una lettura "ideologica" del poema antico, che allude alle lacerazioni operate nel corpo della cristianità dalle dottrine riformate: che Bentivoglio aveva fronteggiato direttamente negli anni della sua militanza di nunzio pontificio a Parigi.

**PAROLE CHIAVE:** Giansenismo, Tasso, sublime, sensismo, Pier Jacopo Martelli

**ABSTRACT:** The contribution focuses on the role of reformer of Cornelio Bentivoglio of Aragon, prince of the Church, scholar and protector of writers. The high prelate from Ferrara, after having animated the revival of the Italian theater, got into personal competition against the criticisms made by the French to the Italian epic with the translation of the *Thebaid* of Statius. The vulgarization re-proposed the Tasso and Renaissance model but updated to a contemporary taste, that refers, on the one hand, the debt with the poetics of the sublime pseudo-Longinian; on the other, to political current events, because of an "ideological" reading of the ancient poem, which alludes to the lacerations made in the body of Christianity by the reformed doctrines. Which Bentivoglio had faced directly in the years of his militancy as pontifical nuncio in Paris.

**KEY-WORDS:** Jansenism, Tasso, sublime, sensism, Pier Jacopo Martelli

\*\*\*

Nel panorama italiano dei primi due decenni del Settecento la musa dell'epica retrocede a vantaggio di quella tragica, che chiama a sé i migliori ingegni nel tentativo di reagire alle accuse mosse dai critici francesi alla corruzione delle nostre lettere e, di contro, all'affermazione sprezzante della superiorità del gusto d'oltralpe, riconosciuto in particolare nell'ambito drammatico.<sup>1</sup> C'è un momento in cui le maggiori energie risultano assorbite in questa causa comune, sostenuta da un sentimento di orgoglio nazionalistico, in risposta al Rapin delle *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* e della *Comparaison entre Virgile et Homère*, al Boileau dell'*Art poétique* e, principalmente, al Bouhours del *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*: concordi nel colpire il modello italiano, epico e drammatico insieme, condensato nel nome del Tasso. Contro di loro si levarono dapprima, com'è noto, Ludovico Muratori, sollecitato da Pier Jacopo Martelli già nel 1694, con un invito concretizzatosi nelle *Considerazioni* del marchese Giangioseffo Orsi, da Muratori attentamente riviste.<sup>2</sup> Ai "modenesi" fece seguito, – e forse è meno noto – avendo di mira soprattutto il Fontenelle del *Traité sur la nature de l'eclogue*,<sup>3</sup> l'autorevole principe della chiesa Cornelio Bentivoglio d'Aragona, intrinseco anch'egli di Martelli; per il quale basti accennare alla sua discendenza dalla prestigiosa casata magnatizia di Ferrara, e alla carriera luminosa,<sup>4</sup> nel solco di una genuina tradizione

<sup>1</sup> Sull'epigonismo tassiano e, insieme, la dispersione sperimentale che aveva compromesso la fortuna del genere epico nel secondo Seicento, cfr. ARBIZZONI 1998: 727-735.

<sup>2</sup> Sulla «querelle des anciens et des modernes», mutatasi ben presto in «querelle des nations», è d'obbligo il rimando a INGEGNO GUIDI 1979, e VIOLA 2001: in partic. 185-258; a cui si aggiunga ora BATTISTINI 2019: 1-19.

<sup>3</sup> Il *Traité* era stato pubblicato dapprima nel 1688 (À Paris, chez Michel Guerou) assieme alle *Poésies pastorales* e a una *Digression sur les anciens et les modernes*, ed era tornato d'attualità con la terza edizione *augmentée* (À Paris, chez Michel Brunet, 1708).

<sup>4</sup> Avviata in un'età però già matura. Cornelio era nato nel 1668, e dopo le prime magistrature cittadine, fu nominato nel 1698 da Innocenzo XII governatore di Montalto; nel 1702, da Clemente XI, referendario dei tribunali della Segnatura di Grazia e Giustizia; nel settembre 1706 chierico della Camera Apostolica, e, soprattutto, l'anno successivo commissario generale delle Armi per lo Stato pontificio. Fu poi elevato diacono nel dicembre 1711 e quindi, il 28 dicembre, ordinato sacerdote; prima di essere nominato, nell'ottobre 1711, nunzio apostolico di Francia, con entrata nell'incarico effettivo il 20 agosto del 1712. Su di lui cfr. la

di famiglia (era nipote del cardinale Guido, nunzio in Fiandra e in Francia, capo del Sant'Ufficio romano al tempo della condanna di Galileo): che lo vide, nell'ordine, nunzio a Parigi, in coincidenza con la controversa approvazione della bolla *Unigenitus*, cardinale di San Girolamo degli Schiavoni (poi di Santa Cecilia), legato *a latere* di Romagna e ministro del re di Spagna presso la Santa Sede.

Nel tempo di Francia (1712-1719), dunque, mentre era in pieno fervore la *querelle*, che si apriva – si noterà – al confronto sulla superiorità delle lingue, Bentivoglio si fece promotore di un secondo tempo della polemica italo-francese, in nome di un recupero del primato, innanzitutto, nell'ambito drammatico, in cui l'urgenza appariva maggiore.<sup>5</sup> Peraltro, dopo che anch'egli aveva militato tra gli estimatori e traduttori, in prosa, dei classici del teatro francese, segnatamente Pierre Corneille e Racine.<sup>6</sup> L'alto prelato estense, più precisamente, invitò a ribattere alle

---

voce di DE CARO 1966; con la necessaria correzione relativa al doppio prenome «Marco Cornelio» (tale già anche nell'indice dei nomi di PASTOR 1933), che non risulta da nessuna fonte: nelle sottoscrizioni dell'epistolario conservato nell'Archivio Bentivoglio presso l'Archivio di Stato di Ferrara (d'ora in avanti ABFe), nelle sottoscrizioni delle opere (anche autografe), nelle formule di indirizzo o di saluto dei corrispondenti, il ferrarese compare sempre e soltanto come «Cornelio».

<sup>5</sup> Cfr. *Lettera di N.N. [Cornelio Bentivoglio] al N.H. Giovan Battista Recanati* (ABFe, *Corrispondenza*, busta 20-3, anno 1716, cc. 285r-329r: 385r): «Né ho lasciato più volte di rivolger con maraviglia in me stesso onde ciò fosse: che a tante chiamate, a tanti insulti, l'inclito valore de' nostri ingegni non si risvegliasse a battaglia, imperoché sebbene per qualche tempo il nostro silenzio a magnanimo disprezzo siasi potuto attribuire, il guardarlo d'avvantaggio potrebbe con discapito della nostra gloria a debolezza ascriversi, ed a timore, e rendere i nostri avversari orgogliosi e tracotanti e nella commune opinione vincitori» (la *Lettera* è pubblicata in RABBONI 2020b).

<sup>6</sup> Bentivoglio tradusse, come si ricava dai carteggi in ABFe, la *Pulchérie* di Pierre Corneille (che ci resta, in copia autografa con correzioni, nel ms. Antonelli I 176 della Biblioteca Ariostea), l'*Alexandre le Grand* e il *Britannicus* di Racine (perduti). Sulla traduzione della *Pulchérie*, e più in generale sul ruolo di Cornelio nella promozione della riforma della tragedia, rimando a RABBONI 2020b. Dell'inclinazione genuina per il teatro dei fratelli Cornelio e Luigi Bentivoglio è testimonianza anche il sontuoso e raffinato allestimento della scena pastorale, in una sala del palazzo di famiglia, in occasione dell'*Adunanza de' Pastori Arcadi della Colonia Ferrarese* intesa a celebrare la laurea del cardinale Annibale Albani, puntualmente descritta da Girolamo Baruffaldi (*Descrizione dell'Adunanza de' Pastori Arcadi della Colonia Ferrarese convocata per la*

accuse di Fontenelle contro il Tasso pastorale il gruppo dei suoi protetti e corrispondenti, che erano anche tra i fautori principali di una tragedia italiana infine ripulita da amori e buffonerie e riformata sul modello antico: da Pier Jacopo Martelli a Gian Pietro Zanotti, Bonifacio Collina, Girolamo Baruffaldi, Antonio Conti, Domenico Lazzarini, Giovan Battista Recanati.

Tuttavia, a Bentivoglio spetta poi uno dei primi titoli di un'epica volgare aggiornata anch'essa, vale a dire la traduzione della *Tebaide* staziana, alla quale egli si dedicò una volta che dovette ritenere concluso l'impegno in favore del teatro, e ormai in procinto di lasciare la Legazia di Ravenna per l'incarico ministeriale a Roma. Là dove la versione venne pubblicata, presso Giovanni Maria Salvioni, alla fine del 1729, coperta dal labile velame della pseudonimia (Selvaggio Porpora); in una stampa lussuosa, in folio, con rami e fregi di Girolamo Rosi, dopo una lavorazione prolungata: come denunciano le approvazioni dei censori datate 24 e 26 maggio dello stesso anno.

Ma più laborioso era stato il lavoro di traduzione, che si prolungò dal principio dell'ottobre 1725 all'8 maggio del 1727 (gli estremi indicati nell'autografo della prima stesura, Vat. Lat. 9825), e poggiò su un autentico concorso di forze, in una complessa trafila di consultazione e correzione, già altrove da me descritta:<sup>7</sup> conveniente all'altezza e alle ambizioni dell'impresa, in cui risultano coinvolti (tra Ferrara, Ravenna, Bologna, Modena, Venezia e Firenze) gli intendenti che "fiorivano" – s'è detto – all'ombra del cardinale. Gli stessi a cui egli era solito affidarsi per varie occorrenze, anche materiali, compresa la correzione di opere non sue;<sup>8</sup> secondo la consuetudine di chi, per *status* e

---

*Laurea dell'Acclamato Pastore Poliarco Taigetide l'Eccellentissimo Signor D. Annibale Albani Nipote di N. S. Papa Clemente XI l'anno 1703. Composta da Girolamo Baruffaldi Ferrarese, Ferrara, Pomatelli, 1704*; cfr. VARESE 2019: 204-207.

<sup>7</sup> Cfr. RABBONI 2002.

<sup>8</sup> Ad esempio, nel caso de *Il Cesare* di Conti, suo protetto fin dal tempo di Parigi. Cornelio presenziò, nel 1718, ad una lettura anticipata della tragedia in casa dell'inviato di Parma, Francesco Landi, e nell'occasione strappò all'autore la promessa di una copia ultimata per stamparla al suo ritorno in Italia; promessa che

ambizioni, era portato ad esigere naturalmente, e altrettanto naturalmente ad ottenere da eruditi ed “oracoli” della lingua, teorici e, soprattutto, penne servizievoli.<sup>9</sup> A questo proposito si dovrà ricordare soprattutto il somasco Carlo Innocenzo Frugoni, che in Bentivoglio aveva trovato un sostegno economico e, di più, un attivo patrocinatore nella pratica per la riduzione allo stato laicale,<sup>10</sup> ma a condizione di prestarsi a fargli da schermo contro Girolamo Baruffaldi e, in primo luogo, il suo protettore, monsignor Girolamo Crispi, altro nobile ferrarese, con cui esistevano ruggini pregresse, acuite al tempo della convivenza forzata a Ravenna, l'uno come arcivescovo, l'altro come legato.<sup>11</sup>

L'ardua realizzazione della *Tebaide*, dicevo, rimanda, innanzitutto, alle difficoltà poste dalle “arditezze” di lingua di Stazio. Un ostacolo di cui l'interessato si mostra ben consapevole, scrivendo il primo gennaio 1726, quasi in avvio del lavoro, al Martelli, che della *Tebaide* si era servito nel suo *Edipo Coloneo*:

La *Tebaide* di Stazio, gentilissimo Signor Abate, è un'opera da me letta in mia gioventù più volte, e sempre con sommo mio diletto ed utile. Io so la comune opinione che corre di questo autore, ch'egli ha troppo trasmodato, è audace nel suo modo di pensare e

---

Conti tardò poi a mantenere, ma che infine portò alla *princeps* di Faenza del 1726, per la quale Bentivoglio mise all'opera, tra Firenze, Imola, Ravenna e Venezia: Giuseppe Averani, Carlo Rinuccini, Anton Maria Salvini, Ulisse Gozzadini, Pier Caterino Zeno. In proposito, rimando a RABBONI 2011. Da Conti Bentivoglio ottenne anche copia della sua seconda tragedia, *Il Druso*, che tuttavia sarà stampata (1748) solo dal nipote Guido Bentivoglio, dopo la morte del cardinale (1732).

<sup>9</sup> Proprio come nel caso di un altro gerarca ecclesiastico, Federigo Borromeo, e di Giuseppe Ripamonti, autentico *ghostwriter* delle sue opere latine: cfr. FRANZOSINI 2013.

<sup>10</sup> Per il rapporto molto stretto tra i due vd. CALCATERRA 1910: 34-134; e inoltre l'*Introduzione* a BENTIVOGLIO, *Tebaide* [Calcaterra], vol. I: VII-LXXV.

<sup>11</sup> Frugoni, in particolare, fu animato da Bentivoglio (che prestò probabilmente anche la sua mano) a comporre una satira contro un inno latino del Crispi, pieno di solecismi e svarioni; dalla reazione di monsignore, Frugoni fu poi costretto a riparare (con l'aiuto di Cornelio) presso la corte parmense dei Farnese: vd. CALCATERRA 1921.

d'esprimere, e, come l'eruditissimo Signore Card. Gozzadini lo chiama: famoso; ma oltretutto a me non è egli mai sembrato tanto eccessivo, non essendo io stato da natura dotato d'un ingegno pronto, e dirò così creatore, io mi sono sempre sentito svegliare dalla sua lettura ed eccitare la mente a pensieri nobili e sublimi, e a idee grandiose; e siccome io non lo proporrei per modello a un genio ardito e vivace per dubbio che non lo trasportasse troppo alto e non gli fiaccasse il collo, così consiglieri coloro a leggerlo c'hanno un talento che *serpit humi tutus nimium timidusque procellae* [Hor. *Ars poetica* 28]. E in fatti è regola generale in tutte le nostre operazioni di ridurre a mediocrità l'eccesso col difetto, e il difetto coll'eccesso. Dei suoi traduttori o parafrasatori io non ho veduto che il Valvasoni, da me letto moltissimo con mio sommo piacere. So bene ch'è stato tradotto ancora da un certo Nini, ma non so se sia Ravennate [in realtà, senese], né se abbia scritto in versi sciolti o in ottava rima, non avendolo io mai veduto. Il Valvasoni è riuscito a meraviglia, e a chi no 'l confronta coll'originale, può il suo poema passar egli stesso per originale. Confrontandolo però si vede ch'egli ha avuto gran privilegio dall'amplificazione per ischivare molti passi difficili a spiegarsi con precisione e con istretta energia come fa l'autore.

Io nella mia qual si sia opera ho studiato di tenermi attaccato al testo, e d'addottare li suoi stessi modi per quanto la debolezza del mio talento e il diverso genio delle lingue m'ha permesso. Se bene o se male, da lei ne attendo un giudizio decisivo e finale, sebbene ella di già m'ha anticipato un voto molto favorevole.

Nella valutazione del mittente è da sottolineare il rimando ai «pensieri nobili e sublimi» e alle «idee grandiose» risvegliate dal poema di Stazio; che lascia trasparire la domestichezza con elementi caratteristici del *Peri hýpsous* dello Pseudo-Longino; già ben noto a Rapin, Boileau, Bouhours (che individuavano «il tratto distintivo dell'epopea in una *grandeur* connotata dai tratti del sublime longiniano»),<sup>12</sup> ma discusso anche a Ferrara, e proprio entro la “Conversazione Bentivoglio”, vale a dire l'accademia della

<sup>12</sup> VIOLA 2001: 36.

Selva, così detta perché ospitata nel palazzo di famiglia. In quella cerchia fu infatti promossa dal «marchese Bentivoglio»,<sup>13</sup> tra febbraio e giugno del 1704, una serie di sedici “lezioni” sul trattato di Longino, di cui resta testimonianza in un manoscritto della Biblioteca Estense di Modena (BEMo).<sup>14</sup> Le lezioni vennero affidate a nomi di rilievo del *milieu* cittadino: il marchese Antonio Trotti, zio di Cornelio; l'avvocato Giuseppe Chittò e i dottori Belisario Valeriani, Grazio Braccioli, Giuseppe Lanzoni, tutti protetti bentivoleschi; e allo stesso Baruffaldi, che pur legato al Crispi, millantava una speciale devozione, per necessità, anche verso la più potente casata.<sup>15</sup> Soprattutto, tra gli autori “utilizzati” dai chiosatori – da Virgilio, Quintiliano Orazio ad Ariosto, al Berni dell'*Innamorato*, al Tasso, campione incontrastato di retorica – compare anche Stazio; citato, ad es., dal Chittò (c. 151r) nella lezione XVI, sulla similitudine e la metafora, a proposito di *Achilleis* I 165-166 («Qualis Lycia venator Apollo / cum redit, et saevis permutat plectra pharetris»), «che descrivendo con tutta nobiltà di frase e di concetti la bellezza d'Achille per maggior ornamento la paragona all'avvenenza

<sup>13</sup> Cfr. quanto diceva Antonio Trotti nell'introdurre la sua lezione (l'XI, c. 132r): «Già che fu forza l'arrendermi alla dolce e placida violenza fattami dal Sig.<sup>r</sup> March. Bentivoglio, presidio nostro e nostro gran sostegno». Si potrebbe anche restare in dubbio se intendere Luigi come «marchese Bentivoglio», ma per gli spiccati interessi che l'iniziativa presupponeva è più probabile si trattasse di Cornelio.

<sup>14</sup> Per la descrizione del ms. Campori 843 (γ. B. 3. 3) della BEMo, e in particolare dei fascicoli (cc. 86r-155v) contenenti le sedici *Lezioni sopra il Trattato dello Stile Sublime di Dionisio Longino avute nella Conversazione Bentivoglio l'anno 1704 da diversi uomini letterati*, cfr. FALARDO 2010.

<sup>15</sup> Figlio di notaio, e nipote di facchino (come sprezzantemente lo bollava Cornelio in una sua lettera del 1725 al Frugoni, edita in RABBONI 2005), Baruffaldi doveva ai Bentivoglio l'avvio delle sue fortune: su proposta del marchese Luigi, infatti, era stato associato all'*Arcadia* (col nome di Cluento Nettunio), e ammesso nell'Accademia degli Intrepidi. Baruffaldi fu nondimeno promotore o partecipe di diverse iniziative in onore della casata dei Bentivoglio: promosse una scelta di rime per la nomina di Cornelio a nunzio apostolico di Francia, entro la cui prefazione gli elogi per le qualità dell'uomo e del letterato toccano vertici di assoluta piaggeria; si fece cronista nel 1719 delle feste cittadine per il conferimento allo stesso della berretta cardinalizia, nonché curatore della relativa raccolta di versi; partecipò alla seduta degli Intrepidi per la nomina a Protettore dell'illustre prelado, l'8 febbraio 1720. Ciò che non gli impedì di intervenire, sotto pseudonimo, in difesa di monsignor Crispi, preso di mira dalla satira ricordata di Frugoni e Bentivoglio.

d'Apolline» (secondo un'immagine peraltro, notava Chittò, «soministratagli da Virgilio», *Aen.* IV 143).

L'audacia riconosciuta a Stazio nel «modo di pensare e d'esprimere», l'«energia» che la sua lettura poteva trasmettere, depongono, mi pare, per una sensibilità nuova nell'accostarsi ai fatti della letteratura. La stessa mostrata, una volta di più, dal Martelli, quando, nel dialogo introduttivo all'edizione delle *Opere* promossa dal Collina proprio sotto l'egida di Bentivoglio,<sup>16</sup> sosteneva le ragioni del Tasso contro l'Ariosto non più sulla base di una poetica precettiva e imitativa, bensì dei criteri propri di una prospettiva già empirico-sensistica:<sup>17</sup> la *brevitas* (contrapposta alla larghezza e all'attenzione eccessiva ai particolari dell'Ariosto) e, soprattutto, l'evidenza, l'energia, funzionali al rilievo e, di conseguenza, alla comprensione:

Oh quanto poi mi stordiscono buttandomi ognora negli occhi la famosa tempesta dall'Ariosto descritta, magnificandola per esemplare dell'evidenza, della qual descrizione nulla io trovo di più minuto, e più diligente, ma non altrettanto evidente. Quest'evidenza e quest'energia, in sentenza di quei, che sanno, dee tanto imprimere nella fantasia di chi legge la cosa descritta, che dall'averla letta partiti, ci paia sugli occhi anche averla, e non sol ricordarcela, ma vederla [...]. Ludovico Ariosto ha, per dir vero, usata gran diligenza nel descrivere e nell'immaginare la sua tempesta, con tutti i termini di marina, che da qualche esperto pilota si sarà fatto a bella posta insegnare [...]. Ma non ha già che fare l'evidenza sua con quella del Divino Virgilio nella tempesta da lui colorita nel primo dell'*Eneide*, contenendosi nelle cose generali, e particolari, che a chiunque per avventura vi si trovasse note essendo, fanno in chi legge impressione. Minutissimo è l'Ariosto, ma

<sup>16</sup> Pier Jacopo Martelli, *Il Tasso o della vana gloria*, in TASSO, *Opere*: XXXI-LI.

<sup>17</sup> Per la lettura di Martelli in rapporto agli sviluppi della poetica primo-settecentesca si veda BENISCELLI 2000: 89-90.



evidentissimo il Tasso, perché appunto l'evidenza Virgiliana, e Dantesca si dié ad imitare.<sup>18</sup>

E ancora nel segno dell'icasticità, della pittura "evidente" – nello stesso dialogo –, il bolognese indicava l'autore della *Liberata* come il più consentaneo alla scuola pittorica bolognese del Seicento:

I pittori empievano delle sue favole per essi dipinte le Gallerie, nulla trovando più addatto alla espression pittoresca de' bei racconti del Tasso. Né furono mica pittori di legger conto. I Caracci, il Reni, il Zampieri, l'Albano, il Cignano, per parlar solamente de' nostri, le hanno sovra tutti gli altri favoleggiamenti prescelte; e non sogliono mal giudicare i pittori di quella sorta di poesia, che l'imitazione delle azioni umane contiene.<sup>19</sup>

Una nuova percezione era necessaria, in particolare, per superare la difficoltà legata al pregiudizio verso un autore "compromesso" con la poesia barocca. L'età mariniana infatti aveva celebrato nella *Thebais*, oltre che nelle *Sylvae*, da un lato, «la gran copia di mitologia e geografia»,<sup>20</sup> vero pascolo per eruditi e curiosi, e, dall'altro, l'estro, la «coloritura» tragica, che si concretizzava nella tendenza all'iperbolico, in una lingua, in aggiunta, punteggiata da un'esuberanza di punte e bisticci, metafore ardite, talora al limite dell'intelligibile. Proprio per questo, Stazio era stato largamente utilizzato nelle

<sup>18</sup> TASSO, *Opere*: XXXVI. Il Tasso «re degli evidenti» era espressamente celebrato da Martelli anche nei *Sermoni della poetica* (1710), in particolare nel terzo: «II Tasso, quando vuol, che si combatta / al grido universal di cento schiere, / in brevità supera l'altro [Virgilio], o il patta. / [...] / Ma il Tasso, il Re degli Evidenti, / eroi pingendo, il tutto lor ne spezza / in parti a l'occasion convenienti. / Qui 'l valor solo, e là sol la fattezza / canta; ove i gesti, ove il vestir ne abbozza, / e a poco a poco a immaginarli avvezza: / così l'idee, bench'ogn'idea sia mozza, / entranci, e la memoria ingombran meno, / che accogliendole poscia in un le accozza» (vv. 73-75 e 142-150, in MARTELLI, *Scritti critici* [Noce]: 23 e 25).

<sup>19</sup> TASSO, *Opere*: XXXIII.

<sup>20</sup> Sono parole da CONTI, *Prose e poesie*: 207, per cui vd. *infra*.

pagine più ad effetto (dal Martelli, come s'è detto, o dal Racine, che Bentivoglio ben conosceva, ne *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, 1664), ma anche, per la stessa ragione, era stato assunto nella *querelle des Anciens et des Modernes* dai teorici francesi come termine di paragone per attaccare il degenerato Seicento italiano, chiamando in causa gonfiezze e oscurità, squilibri e contraddizioni della *Thebaïs*. Di conseguenza, il rinnovamento del gusto, ai primi del Settecento, comportò anche il tentativo di smussare le punte più aspre del giudizio contro Stazio. E se da un lato, c'era chi, come Muratori, continuava ad opporre il "buon gusto" dell'età augustea a quella argentea, e spiegava «la cagione per cui Stazio, Claudiano, Valerio Flacco ed altri simili poeti sieno cotanto inferiori a Virgilio»;<sup>21</sup> dall'altro, il Gravina della *Ragion poetica* sottolineava negli autori successivi al secolo d'Augusto «singolarità d'ingegno e profondità di dottrina portata da un estro, al quale non manca senonché la moderazione».<sup>22</sup> Sarà però il Bentivoglio, con la sua traduzione, a rappresentare un reale punto di snodo, offrendo il destro per ridiscutere i termini della questione. A cominciare da Conti e dalla sua *Dissertazione sopra la Tebaide di Stazio*, allestita in previsione di una ristampa veneziana della traduzione bentivolesca (che non si fece), di cui resta qualche lacerto parafrastico nel volume postumo delle sue *Prose e poesie*;<sup>23</sup> per continuare con Apostolo Zeno, nella breve annotazione al luogo in cui Giusto Fontanini (nella *Biblioteca dell'Eloquenza volgare*) si soffermava sulle tre traduzioni della *Tebaide*.<sup>24</sup> Bentivoglio risulta, voglio dire,

<sup>21</sup> MURATORI, *Della perfetta poesia*: 10.

<sup>22</sup> GRAVINA, *Ragion poetica* [Quondam]: 259.

<sup>23</sup> Cfr. la *Dissertazione sopra la Tebaide di Stazio*, in CONTI, *Prose e poesie*: 206-226.

<sup>24</sup> «Il principale studio di chi si mette a tradur Poema, o altro, esser dovrebbe conservare il genio e 'l carattere dell'autore tradotto. Pochi de' nostri volgarizzatori hanno avuta questa avvertenza. Vi si legge il Poema, ma non vi si riconosce il Poeta; cioè quello che ha detto, ma non il come lo ha detto. Chi di dolce lo rende aspro; chi di sublime lo fa tumido, o basso; chi gli aggiunge, o gli leva del suo; e in una parola lo trasforma da quello che è, e quel che non è fa parerlo. Nel volgarizzamento del *Cardinal Bentivoglio*, Stazio è sempre Stazio, con altro abito, ma col medesimo aspetto, sublime senza gonfiezze, grande senza sproporzione, soave senza mollezza, e tale in somma, che come di Stazio lasciò scritto *Gaspero Barzio*, quanto più si legge, tanto

decisivo nella rivalutazione di Stazio, e nella sua legittimazione ad essere accostato ai modelli riconosciuti della nostra tradizione. L'autore della *Thebais* non era esente, beninteso, da "insidie", ma, per Cornelio, poteva ben inserirsi nel genere codificato dagli esempi e dalla trattatistica rinascimentali, e poteva anzi contribuire ad arricchirlo, a patto di saper rendere «colla stessa forza le frasi e i sentimenti».

Il prelado ferrarese ambiva dunque al recupero anche nell'ambito epico del primato italiano, attraverso il ritorno ai modelli antichi, ma passando dalla necessaria mediazione degli esempi cinquecenteschi (il Tasso, il «ferrarese Omero», innanzitutto, e, quindi, il Caro traduttore dell'*Eneide*, e lo stesso Valvason traduttore della *Tebaide*), da contrapporre alle prove *ad verbum* dei pedanti e alle «trasfigurazioni» del secolo in cui «era il buon gusto nella nostra Italia corrotto». <sup>25</sup> In fatto di servilità e pedanteria, egli teneva in vista esplicitamente le versioni omeriche «d'attualità» del Salvini, distanti dalla tradizione nell'«armonia del verso» e nella «scelta delle parole»; <sup>26</sup> come diceva ancora a Martelli (22 gennaio 1726), che quelle prove gli aveva procurato: <sup>27</sup>

La *Poetica* del Tasso è stata da me letta e riletta fino dalla mia prima gioventù, e certamente nessuno tratta più esattamente dell'armonia del verso e della scelta delle parole; e nessuno più perfettamente di lui l'ha posto in esecuzione. Ma chi per sua disgrazia non si trova avere naturalmente l'orecchio armonioso, per quanto studio e per

---

più si ammira lo *spirito* suo poetico, e tanto più il suo *giudicio* si ama, *duo ut summa, ita rarissima Vatum argumenta feliciorum*» (FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza*: 283).

<sup>25</sup> La corruzione si giustificava anche col cedimento al «richiamo» del Marino, verseggiatore facile e naturale, autore di «moltissime cose buone, ed eccellenti», ma anche di «molte altre mediocri, e cattive», per la «trascurataggine della lingua» (cito dalla *Lettera* ricordata al Recanati: nell'ordine, cc. 386v e 386r).

<sup>26</sup> Cfr. SALVINI, *Iliade* e SALVINI, *Odissea*. Il giudizio negativo di Bentivoglio sulla qualità poetica delle traduzioni del Salvini ripeteva motivi diffusi al tempo: vd. PLACELLA 1969.

<sup>27</sup> Da Martelli il cardinale aveva avuto in prestito una copia dell'«Omero de Salvini»; l'invio era avvenuto il primo agosto del 1725: cfr. lett. VII in CICOGNA, *Dodici lettere*: 14-15; e MARTELLI, *Tre lettere* [Noce]: 243-244.

quante osservazioni ch'ei faccia darà sempre nel duro o nel secco. Tal è il S.<sup>re</sup> Salvini, uomo di profonda erudizione, di vastissima teorica, ma d'infelicissima pratica. Nelle sue traduzioni d'Omero gli è riuscito di far un'opera che non è né in prosa, né in versi. Vi vuol altro che lambiccarsi il cervello per trovar che vi siano le undici sillabe. Quando non vi sono gli accenti e le posate ai suoi luoghi ch'a noi tengon luogo di piedi, la riga sarà d'undici sillabe; ma la riga non sarà verso. E poi che sorta di parole è egli andato a scêrre fra le anticaglie di Fiesole: *Screzio, Taffio, Budriero, A fusone*, e che so io? Quando poi mi sento dire le *Bianchibraccia*,<sup>28</sup> io m'immagino che mi si parli d'una lavandaia. E tutti quei soprannomi che si danno a quelle miserabili deità, mi paiono gli stessi che si metton tra loro gli contrabbandieri e gli sbirri. Ora se tutte queste cose contribuiscano a nobilitar un poema eroico, io me ne rimetto a chi più di me intenda. Io mi lusingo che questo nuovo modo di comporre per bene della nostra lingua non avrà seguaci. Figuriamci per vita sua che non sieno mai stati al mondo Omero, né Virgilio, condanniamone per un momento la fama all'oblio; e poi supponghiamo che l'*Encade* del Carro<sup>29</sup> e l'*Iliade* e *Odisea* del Salvini sieno originali e nati fra noi, e poi giudichiamo per verità a quale di questi poemi converrebbe il pregio. Io credo che i due secondi troverebbono pur pochi voti in favore. Finisco coll'osservazione ch'ella fa, che i latinismi di buon suono e espressivi possano adoperarsi opportunamente in italiano, e che sieno degni d'esser addotati in Toscana. A me pare che non possa dubitarsene, e che se il S.<sup>re</sup> Salvini, che passa per l'oracolo della lingua, prende i vocaboli dalla francese, inglese etc., che sono lingue sorelle alla nostra, anzi l'inglese totalmente straniera: non si possa poi senza ingiustizia e ingratitudine negar questo privilegio alla nostra venerabil madre.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Il riferimento andava, in particolare, alla premessa (*Il Traduttore a' Lettori*), di SALVINI, *Iliade*, dove l'autorevole letterato, a titolo d'esempio (p. viii), richiamava proprio il caso della resa di (Giunone) *λευκώλενος* con *Bianchibraccia*.

<sup>29</sup> Cfr. CARO, *Eneide*.

<sup>30</sup> ABFe, *Corrispondenza*, busta 1-25, cc. 17r-18r. Le stesse riserve ribadiva in data 14 agosto all'abate Conti: «V. S. Ill.<sup>ma</sup> mi parla della traduzione di Omero fatta dal Salvini. Io voglio credere che sia fedelissima circa al senso letterale: ma è ella in prosa o in versi? Io non arrivo a distinguerlo, e so che preso l'impegno di leggerla, vi ho consumato a pezzi e bocconi un anno intiero. A me pare ch'egli non abbia trasportato di greco in italiano, ma d'italiano in greco».

Ma l'accusa di "sordità" alle ragioni della poesia investiva, nondimeno, la traduzione di Stazio, e segnatamente quella di Giacinto Nini (1630),<sup>31</sup> che Bentivoglio (a quanto dirà) poté concretamente vedere, grazie al Collina, solo quand'era giunto ormai al sesto libro. Alla «servile» versione del senese egli opponeva, quasi un contravveleno, la via additata dalla «bellissima traduzione» del Valvason; che era tale soprattutto perché risultava associata al *coté* estense. Valvason, infatti, a Ferrara aveva risieduto, e all'epica cittadina – per Bentivoglio – andava ascritto a pieno titolo. Nondimeno, bisognava evitare il rischio, opposto alla troppa fedeltà, di ridurre a forme «romanzesche» l'originale latino, a cui neppure Valvason era sfuggito, allorché si era lasciato trasportare lungi «di rima in rima» fino a supplire «del suo» e a introdurre, dovunque lo ritenesse conveniente, nomi e figure del suo secolo.

Si ha conferma di tutto questo, di nuovo, dalle lettere; in particolare, da quella in data 22 aprile 1726 all'avvocato Cesare Favalli, uno dei lettori del gruppo ferrarese:

Io non so persuadermi, gentilissimo Signor Avvocato, che nel trasportare gl'autori d'una in altra lingua alcuno di quelli che se ne son presa la briga abbia cominciato dall'intenzione di parafrasare; credo bene che nell'andare avanti nel lavoro la necessità delle rime o la difficoltà di rendere nel nostro idioma colla stessa forza le frasi e i sentimenti li abbia resi parafrasati. E in fatti il Valvasone non sarebbe mai, a mio credere, arrivato a fine della sua bellissima *Tebaide* se non avesse supplito moltissimamente del suo per riempire l'ottave, che necessariamente lo trasportavano di rima in rima più lungi che non voleva. Ed ha tutto il merito d'aver supplito così bene del suo, che a chi nol rincontra coll'originale, sembra che tutto sia di Stazio, così bene ne segue il genio e ne immita il modo di pensare e d'esprimersi. Un certo Nini, che ha fatto lo stesso poema in versi sciolti, sento che siasi legato a una stretta e servile traduzione, e che quindi sia riuscito secco e duro. Io veramente, per quanto posso, intendo di tradurre, ma dove incontro passi alla mia capacità inestricabili, o che resi troppo fedelmente o non riescono

<sup>31</sup> Cfr. NINI, *Tebaide*.

assai chiari o mi rendono il verso languido e snervato o non ritengono lo stesso brio e la stessa nobiltà che nel latino, m'ingegno e m'aiuto nel miglior modo che posso. Quest'è la ragione per cui vado comunicando i miei libri a vari amici letterati; non cerco per desiderio o per vanità di gloria, ma perché mi suggeriscano i ripieghi di supplire a quello a cui io non ho saputo arrivare, e assicuro il Signor Avvocato che la maggior finezza che mi si possa fare si è dirmi sinceramente ciò che se ne pensa, e suggerirmi lumi e consiglio.<sup>32</sup>

O dall'altra del 12 marzo 1726 al Collina, che offre anche l'indicazione del testo utilizzato dal traduttore:

Ognuno ha i suoi capricci, diceva colui che si voleva impiccare; anche da Ferrara mi si fa questo quesito: perché io impieghi il mio tempo a tradurre un autore così stravagante. A me non rassembra tale, e parmi che noi ne laceriamo la fama più *in fide parentum* che per proprio giudizio e ragione; ma che che sia di ciò, il fatto è fatto. Il Morigia ha tradotto Lucano,<sup>33</sup> ma non per questo io sono il primo a tradurre Stazio, mentre prima di me un certo Nini l'ha fatto in versi sciolti. Io non l'ho mai veduto, ma lo so per tradizione e per averlo letto nella Prefazione della Tebaide *ad usum Delfini*,<sup>34</sup> e qui augurando etc.<sup>35</sup>

La mira di Bentivoglio – che il testo italiano mantenesse «lo stesso brio e la stessa nobiltà» del latino, adattandosi alle forme di una tradizione consolidata, distinta dal «sonoro», «dalla libertà armoniosa delle costruzioni e dall'animosità dei traslati» –<sup>36</sup>

<sup>32</sup> ABFe, *Corrispondenza*, busta 1-25, cc. 150r-v.

<sup>33</sup> Giulio Morigia (1538-1610), ravennate, traduttore della *Pharsalia* (*Lucano delle guerre civili con aggiunta sino alla morte di Cesare*, Ravenna, appresso Francesco Tebaldini, 1587).

<sup>34</sup> STAZIO, *Opera* [Beraldo].

<sup>35</sup> ABFe, *Corrispondenza*, busta 1-25, c. 86v.

<sup>36</sup> Cfr. la lettera cit. del 14 agosto 1726 al Conti: «Tutti gli traduttori francesi e inglesi che l'hanno impresa ed eseguita [la traduzione della *Tebaide*], ne saranno riusciti meglio di me. Questo è ben vero, ch'io tiro un gran vantaggio dal sonoro della nostra lingua, dalla libertà armoniosa delle costruzioni e dall'animosità dei traslati per meglio imitare il carattere e il genio dell'autore».

può però essere intesa appieno solo allargando lo sguardo agli sviluppi europei, del classicismo francese in particolare,<sup>37</sup> che gli erano noti grazie al soggiorno di Parigi al tempo delle più accese discussioni tra antichisti e modernisti sulla traduzione di Omero. Ma non solo: perché di quegli sviluppi egli discuteva con gli autori a lui vicini, soprattutto Conti e Martelli, anch'essi testimoni privilegiati delle polemiche parigine.

Conti, ad esempio, ne diede un ampio ragguaglio in una lettera (in francese) al marchese Maffei, altro riformatore del nostro teatro – ma per molti aspetti distante dal gusto di Bentivoglio e del suo *entourage* –, da una prospettiva che non si fatica a riconoscere come condivisa anche dal prelado estense.<sup>38</sup> Più esattamente, l'abate padovano illustrò al Maffei le posizioni che in Francia si andavano affrontando: dei partigiani di Antoine Houdar de La Motte, che nel *Discours sur Homère* (edito insieme alla sua riduzione dell'*Iliade* in 12 canti) aveva esposto i «difetti» imputabili ad Omero («grossiereté de son siècle», «l'esprit plus élevé que délicat, plus naturel qu'ingénieur, et plus amoureux de l'abondance que du choix»);<sup>39</sup> e di quelli di Madame Dacier, autrice per parte sua di una versione in prosa dell'*Iliade*, in 24 canti,<sup>40</sup> che aveva risposto alle critiche con una dissertazione *Des causes de la corruption du goût* (1714) volta a difendere «traits», «agrement», «symmétrie admirable des toutes ses parties», «couleurs» del poeta greco.<sup>41</sup> Fra i «mottisti» Conti segnalava poi, in particolare, l'abate

<sup>37</sup> Bentivoglio era sicuramente al corrente, tramite i suoi corrispondenti da Londra (Rolli, Conti stesso), anche della versione «mediata» di POPE, *Iliad* (se non anche di POPE, *Odyssey*); su cui vd. LEVINE 1991: 195-196 («It is, of course, hard to know exactly how competent he was in classical Greek. How does one measure ability in a dead language? [...] His critics argued that he knew no Greek at all, but that is hardly likely [...] Since Pope used Latin, French, and English translations of the *Iliad* for his own, as well as the services of friends, we can never know for sure»).

<sup>38</sup> La lettera *Al Signor Marchese Maffei* (CONTI, *Prose e poesie*: CVIII-CXXXVII) non è datata, ma è degli ultimi giorni del 1722 o dei primissimi del 1723 (cfr. RABBONI 2008: 15-16).

<sup>39</sup> Cfr. HOUDAR DE LA MOTTE, *Discours*: rispettivamente, CXXIV e CXXV.

<sup>40</sup> DACIER, *Iliade*; a cui nel 1716 si aggiunse anche la traduzione dell'*Odissea* (DACIER, *Odyssee*).

<sup>41</sup> Bentivoglio aveva sicuramente presenti le ragioni di avversari e partigiani della traduzione in versi/in prosa; come echeggiavano nella *Préface* a DACIER, *Iliade*: «ce n'est pas un Homere vivant et animé, je l'avoue, mais

Terrasson, intervenuto con la *Dissertation Critique d'Homère* (1715)<sup>42</sup> a giudicare d'Omero e della poesia «avec l'esprit et la methode de Mr. Descartes [...] independemment des oreilles et des passions, comme on juge des corps independemment des qualités sensibles».<sup>43</sup>

Ciò che più interessa, è che il mittente opponeva alle scelte dell'uno e dell'altra una "via" italiana, che dimostrasse la nostra miglior disposizione all'arte («Soit donc par defaute de nature, ou par l'usage de la philosophie, il est certain que Mr. De la Motte, et Mr. Fontenelle, et leurs partisans n'ont point de goût»);<sup>44</sup> e inoltre la maggior flessibilità della lingua toscana nel restituire, con la sua «simplicità [...] senza il minimo sforzo [...] i versi d'Omero senza turbar la lor giacitura»,<sup>45</sup> una volta che si fosse prestato orecchio all'armonia, al dato sonoro («On n'a qu'à avoir de l'oreille pour sentir la difference infinie entre le François, et le Grec»).<sup>46</sup> Perché il punto stava esattamente qui, nelle virtù della poesia antica che non potevano essere messe in discussione, meno che mai tralasciate («Au lieu donc de blâmer Homère à cause des licences, il le faut prendre pour modèle pour les introduire dans les poésies modernes»),<sup>47</sup> e nelle doti peculiari della

c'est Homere; on n'y trouvera pas cette force, cette grace, cette vie, ce charme qui ravit, et ce feu qui échausse tout ce qui l'approche; mais on y démêlera tous ses traits, et la symmétrie admirable de toutes ses parties; j'ose même espérer qu'on y trouvera encore d'assez vives couleurs pour pouvoir douter un moment s'il n'a pas encore quelque reste de vie; en un mot c'est Homere, et Homere bien moins changé que dans les traductions qu'on en a faites, où on l'a si étrangement défiguré, qu'il n'est plus reconnoissable» (cit. da DACIER, *Oeuvres*: 39-40).

<sup>42</sup> TERRASSON, *Dissertation*.

<sup>43</sup> CONTI, *Prose e poesie*: CXX.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Lo diceva sempre a Maffei, in italiano, nelle righe che accompagnavano l'invio di alcune prove di traduzione, compreso l'attacco dell'*Iliade* (Biblioteca Capitolare di Verona, busta DCCCCLXIX, fasc. V, n. 1, c. 2r); le traduzioni sono edite in RABBONI 2008: 26-32.

<sup>46</sup> CONTI, *Prose e poesie*: CXXXVI.

<sup>47</sup> *Ivi*: CXXIV.



nostra lingua, nella sua capacità, unica tra le moderne, di restituire le «hardiesses» di cui il poeta greco aveva intessuto il suo poema.<sup>48</sup>

Su questa eccellenza della nostra lingua e della nostra tradizione Bentivoglio non poteva non dirsi d'accordo: si trattava di riaffermare una primazia nel contatto con l'antico che implicava una volontà di riappropriazione – come sarà proprio delle traduzioni neoclassiche (Parini, Pindemonte, Foscolo, Monti) –,<sup>49</sup> vale a dire una trasposizione di termini e modi latini nell'idioma moderno (si ricordi, nella lettera del 22 gennaio 1726 a Martelli, l'osservazione: «che i latinismi di buon suono e espressivi possano adoperarsi opportunamente in italiano, e che sieno degni d'esser addotati in Toscana. A me pare che non possa dubitarsene»). Ma non solo: anche Bentivoglio concordava sulla necessità di una traduzione in versi, come già era avvenuto nell'ambito tragico – dopo la stagione delle riduzioni in prosa adattate all'«uso d'Italia» –; ma in versi che non fossero gli sciolti «inchinanti alla prosa» della *Merope* del Maffei, stigmatizzati dal Martelli nella lettera introduttiva del *Femia* «A tre Amici in Italia»:

La gran cura per esso [Maffei] presasi di condurre per le vecchie strade italiane gl'ingegni al componimento delle tragedie avrebbe invogliato molti con iscredito dell'Italia a produrne. Il che per appunto è accaduto, non vi essendo stato né poeta, né poetastro, né versificatore, che, trattandosi di precipitare una favola di caratteri fiacchi in metri sciolti ed inchinanti alla prosa, non siasi lusingato di potere nel ruolo de' tragici farsi descrivere; e sono uscite molte e molte tragedie, delle quali appena quattro qualche piccola lode si son meritata. Laddove, se i nostri metodi si seguivano, minor numero, ma tutto scelto ed esimio, di tragici avrebbe potuto l'Italia ai Francesi drammatici contrapporre.

<sup>48</sup> In proposito vd. FUMAROLI 2001; e, inoltre, ID. 2005.

<sup>49</sup> Su questi aspetti, che chiamano in causa le teorie e le pratiche traduttorie del sec. XVIII, anche in proiezione neoclassica, vd. gli interventi raccolti in BRUNI - TURCHI 2004: in particolare BRETTONI 2004.

La concezione estetica di Martelli deponessa per una poesia mossa, selezionata, lontana da ogni inflessione “naturale”; anche eventualmente, come lascia intendere l’accenno ai «nostri metodi», in versi martelliani. Una soluzione davanti alla quale lo stesso Bentivoglio era rimasto incerto in un primo tempo, spiacciendogli la dipendenza dal modello dell’alessandrino, ma nondimeno venendo solleticato dall’idea di dotare la nostra tradizione di un metro specifico, per il teatro, come non avevano i Francesi.<sup>50</sup>

Con questi intenti, Bentivoglio si mise all’oneroso impegno della *Tebaide*, avendo di mira una riscrittura che rinnovasse i fasti rinascimentali, perché fondata sulla mediazione dei classici volgari, espressamente richiamati nel congedo, in uno dei rari punti che riformulano il dettato dell’originale, con l’affiancamento alla coppia antica, Virgilio-Stazio, di quella moderna, Tasso-Bentivoglio:

Ma tu, cara Tebaide, al cui lavoro  
sudai due stati sotto ’l Sirio ardente,  
ed altrettanti verni infra le brume  
alsi e gelai, dopo la morte nostra  
avrai tu vita e fama? E fia che alcuno  
in questo nuovo stil ti legga e onori?  
Certo, so ben, tra i più sublimi ingegni,  
che te videro ancora incolta e rozza,

<sup>50</sup> Cfr. la lettera in data 15 giugno 1720 al cognato Giovanni Paolo Pepoli, a proposito dell’*Ulisse il giovane* del Lazzarini: «[il verso martelliano] che parmi che riesca a meraviglia, con ciò sia cosa che imiti più con la lunghezza il naturale sermone e una prosa con numero. Ma spiaccemi in esso l’affettato rimare francese di due in due; ché se questa nova invenzione di verseggiare potesse aver corso e venisse universalmente abbracciata, la nostra lingua potrebbe allora vantarsi d’aver un verso talmente proprio (come i latini l’avevano) della tragedia, che a null’altro componimento servisse. Del che vantare non si possono i Sig.<sup>ri</sup> Francesi, che del loro verso Alessandrino non pur nel tragico, ma nell’eroico e nell’elegiaco e per insino nel lirico si vagliono» (ABFe, *Corrispondenza*, busta 20-25, cc. 38r-41r: già edita parzialmente in *Vita dell’Abate Domenico Lazzarini di Morro [...], scritta da un suo scolare*, Macerata, presso Antonio Cortesi e Bartolommeo Capitani, 1785: 97-99; e da me riedita integralmente in RABBONI 2020a: 454-457).

molti vi son che me ne dan speranza.  
Vivi felice: e come l'altra un tempo  
l'orme seguì del gran cantor di Manto,  
che innalzò al ciel con sì famosa tromba  
il figliuolo d'Anchise e della diva;  
così tu ancor di nuovi fregi adorna  
nell'etrusca dolcissima favella  
l'Armi pietose e 'l capitan rispetta;  
e sebben nata su le stesse sponde,  
da lungi adora il ferrarese Omero.<sup>51</sup>  
(XII 1226-1243)

La riproposta del poema latino aveva un punto di riferimento esplicito nel Tasso, e insieme a lui, sottintesi, negli altri “campioni” dell'epica volgare, dal Caro al Valvason, necessari per dare attualità a Stazio. Al cui proposito, lasciando ora da parte gli echi molteplici che ho già avuto modo di rilevare nel mio commento alla versione bentivolesca,<sup>52</sup> si possono considerare due luoghi in cui la modernità dell'interpretazione si affaccia in maniera tangibile: sul piano della poetica, per l'interferenza del patetico e del passionale, come proprio di un gusto inteso all'evidenza, anche perché educato sullo stile drammatico; e sul piano del significato: per l'accentuazione del *coté* “tragediabile” del poema, vale a dire lo scontro delle volontà, reso allusivo alla ribellione antiromana del clero gallicano. Non sarà un caso, del resto, che il poema fosse stato assunto già quale argomento di tragedia, da Racine, in attesa di

<sup>51</sup> Cfr. BENTIVOGLIO, *Tebaide* [Rabboni]: 798-800. Questi i vv. corrispondenti di STAZIO, *Thebais*, XII 810-817: «durabisne procul dominoque legere superstes, / o mihi bisenos multum vigilata per annos / Thebai? iam certe praesens tibi Fama benignum / stravit iter coepitque novam monstrare futuris. / iam te magnanimus dignatur noscere Caesar, / Itala iam studio discit memoratque iuventus. / vive, precor; nec tu divinam Aeneida tempta, / sed longe sequere et vestigia semper adora».

<sup>52</sup> Cfr. *Introduzione* in BENTIVOGLIO, *Tebaide* [Rabboni]: VII-XLVIII.

esserlo dall'Alfieri degli *Estratti da Stazio per la Tragica*, peraltro facendo ricorso proprio alla traduzione di Selvaggio Porpora.

Considero dunque, dapprima, il passo che descrive il tragitto che Polinice, accecato dalla superbia e dall'invidia, compie da Tebe ad Argo per andare in cerca di aiuto contro il fratello regnante. Il cammino è avvolto da una densa tenebra, in cui la caligine notturna è dilatata dal cozzo di Austro ed Aquilone. In Stazio la tempesta ha la funzione, come in Virgilio (specie il fortunale, già evocato dal Martelli, di *Aen.* I 81-123), di oggettivare lo stato d'animo dell'esule, mettendo in corrispondenza gli elementi cosmici e i moti dell'animo: l'oscurità che lo circonda è l'espressione dei sentimenti d'odio e di vendetta dettati dalla sete di potere. Tuttavia, il cammino dell'esule assume anche, e soprattutto, un valore simbolico,<sup>53</sup> per cui la tenebra diventa allusiva della cappa luttuosa che sovrasta la città, delle Furie e del sangue. Polinice infatti muove al tramonto lasciando dietro di sé «Ogyiis ululata furoribus antra [...] et pingues Baccheo sanguine colles» (*Theb.* I 327-329), con riferimento 1) allo strazio che Agave, terza figlia di Cadmo, accecata dal delirio bacchico, fece del figlio Penteo, re di Tebe, che si era opposto alla diffusione del culto dionisiaco; e 2) ad Atamante, genero di Cadmo, che aveva ucciso il figlio Learco, dopo essere impazzito ad opera di Giunone, intenzionata a vendicarsi della nascita di Bacco, frutto di un adulterio di Giove con Semele. Polinice tocca quindi, per citare solo le principali, altre tappe sinistre: il «Citero», presso Tebe, associato sempre ai deliri delle Baccanti e alle atrocità da loro commesse nei suoi boschi; le «infames Scirone petras», le Rocce sidonie, dove il brigante Scirone, assaliva i viandanti, li spogliava di tutto e li gettava in mare, in pasto a un'enorme testuggine; lo stretto di Corinto («mitem Corinthon»), il luogo di mare, ora tranquillo, in cui invano cercò scampo Ino, con in braccio il figlio Melicerta, nel tentativo di sfuggire alla pazzia di Atamante. E ancora, a seguire: la palude di Lerna, impestata per sempre dal sangue

<sup>53</sup> «The two cities are not so much geographical entities, as embodiments of moral and spiritual polarities» (VESSEY 1973: 92-93).

dell'Idra uccisa da Ercole, e i boschi del Liceo, noti per il santuario di Giove *lykos*, in cui si compivano sacrifici umani. E se Argo, infine, appare uno spiraglio di luce («donec ab Inachiis victa caligine tectis / emicuit lucem devexa in moenia fundens / Larisaeus apex» 380-382), un luogo di pace e moderazione retto dal saggio Adrasto («rex ibi, tranquillae medio de limite vitae / in senium vergens, populos Adrastus habebat», 390-391), è solo un'illusione, perché proprio i luoghi succitati, illustrati da una fama funesta, stanno a dichiarare il lutto che finisce per contaminare la città d'arrivo, e fa sì che anche il maturo Adrasto ceda al *furor* portato con sé dall'esule Polinice fin dentro le mura.

Ora, in Bentivoglio il simbolismo del mito si perde, e con ciò anche il ruolo incombente del *nefas*, sostituito dai vizi e dalle colpe individuali, in cui spicca il peccato simbolo della sfida al divino, la superbia; mentre il linguaggio concettoso e iperbolico dell'originale cede a un repertorio attinto alla tradizione poetica, con la mira alla rappresentazione vivida dei “colori” e delle passioni.

Sofferamoci più esattamente, sui vv. I 455-494, corrispondenti a *Theb.* I 336-363, dove si noterà anche la ricerca di brevità, a partire dalla proporzione nel gradiente dei versi latini, che non era dispiaciuta a Martelli, e proprio in relazione al primo canto:<sup>54</sup>

Ma di già Febo il suo diurno corso  
finito aveva, e la triforme dea  
col rugiadoso carro iva vagando  
per l'alto cielo, e ne pioeva vapore  
che l'aer denso fa freddo e sottile.  
Già su i rami gli augei, le belve in tane  
prendon riposo, e di già il dolce sonno

Iamque per emeriti surgens confinia Phoebi  
Titanis late, mundo subvecta silenti,  
rorifera gelidum tenuaverat aera biga;  
iam pecudes volucresque tacent, iam Somnus avaris  
irrepsit curis pronusque ex aethere nutat,  
grata laboratae referens oblivia vitae.  
Sed nec puniceo rediturum nubila caelo

<sup>54</sup> Nella sua lettera a Bentivoglio del dicembre 1725, quand'era stato appena compiuto il primo canto: «Ho ancora così di volo notata la brevità, nulla essendo maggiore la mole Toscana della Latina; imperciocché considerando la maggiore lunghezza dell'Esametro, e raffrontandola colla minore dell'Endecasillabo nostro, veranno quasi ad equilibrarsi 720 versi Latini ai 985 versi Toscani. Per altro bisogno ha la nostra lingua che dai temerari voli del '600, ridotta per timor di caduta a serpere a terra, di chi le rammenti l'ardire, e l'incoraggiasca più tosto ad eccedere che a mancare» (cfr. MARTELLI, *Scritti critici* [Noce]: 247).

molce le cure, e infonde obbligo de' mali.  
 Ma il sol caduto infra le nubi involto,  
 il non purpureo rosseggiante cielo  
 non promettean sereno il nuovo giorno.  
 S'alzan da terra atri vapori e densi,  
 ch'alto salendo son mutati in nebbia;  
 una tetra caligine profonda  
 copre di Cintia il vacillante lume;  
 già già s'odon sonar l'eolie chiostre,  
 e un fremer rauco di spezzate nubi  
 la tempesta minaccia. I venti in guerra,  
 mentre il campo del cielo ognun pretende,  
 e l'uno e l'altro incalza, e nessun cede,  
 sembrano schiantare dal suo centro il mondo.  
 Ma l'Austro più potente in maggior notte  
 la notte involve, e turbini e procelle  
 mesce, e la pioggia in giù versa a torrenti,  
 che al soffiar poscia d'Aquilon gelato  
 in grandin si condensa, e i campi inonda.  
 Serpeggiano per lo ciel fulmini ardenti,  
 e spezzan l'aria spessi tuoni e lampi;  
 scorron per tutto l'acque, e la Nemea  
 valle n'è piena, e già ne sono molli  
 d'Arcadia i monti alle Tenarie selve  
 vicini, e per più rivi Inaco altero  
 già soverchia le sponde, e il suo veleno  
 Lerna ripiglia, e ne gorgoglia e freme.  
 Argine più non v'è, non v'è riparo,  
 che de i poc'anzi polverosi fiumi  
 possan frenar l'impetüoso corso.  
 Volano infranti i tronchi, e del Liceo  
 i cupi boschi, ove non entra il sole,  
 penetra il turbo impetüoso e rio.  
 (*Tebaide*, I 455-494)

promisere iubar, nec rarescentibus umbris  
 longa repercusso nituere crepuscula Phoebos:  
 densior a terris et nulli pervia flammae  
 subtexit nox atra polos. Iam claustra rigentis  
 Aeoliae percussa sonant, venturaque rauco  
 ore minatur hiemps, venti transversa frementes  
 confligunt axemque emoto cardine vellunt,  
 dum caelum sibi quisque rapit; sed plurimus Auster  
 inglomerat noctem, tenebrosa volumina torquens,  
 defunditque imbres, sicco quos asper hiatus  
 praesolidat Boreas; nec non abrupta tremiscunt  
 fulgura, et attritus subita face rumpitur aether.  
 Iam Nemea, iam Taenariis contermina lucis  
 Arcadiae capita alta madent; ruit agmine magno  
 Inachus et gelidas surgens Erasinus in undas.  
 Pulverulenta prius calcandaque flumina nullae  
 aggeribus tenuere morae, stagnoque refusa est  
 funditus et veteri spumavit Lerna veneno.  
 Frangitur omne nemus, rapiunt antiqua procellae  
 brachia silvarum, nullisque aspecta per aevum  
 solibus umbrosi patuere aestiva Lycaei.  
 (*Thebais*, I 336-363)

Nella traduzione prevale la varietà del periodare e della prosodia, com'è proprio del genere epico, ma qui "levigata" dalla tendenza all'aggettivazione icastica (ad es., solo all'avvio: «*diurno corso*», «*triforme dea*», «*rugiadoso carro*»), che sovrasta quella ben più parca del latino («*rorifera biga*»), e non recede davanti alla ripetizione («*impetioso corso*», «*turbo impetioso*). Secondo un'inclinazione che si manifesta, ancora, nelle dittologie "obbligate" («su i rami gli *augei*, le *belve* in tane», di contro a *Theb.* «*pecudes volucresque*» 'gli animali della terra e dell'aria'; «freddo e sottile», «atri vapori e densi», ecc.); nelle formule liriche che moltiplicano echi e assonanze: «il *dolce* sonno *molce* le cure», dove cade il particolare "realistico" dello sporgersi del Sonno "col capo ciondolante" dall'alto del cielo; e, allo stesso modo, le *cure* perdono il carattere dell'avidità (*avaris*); mentre il generico (e tassiano, cfr. *infra*) «*sol caduto* infra le nubi *involto*» prende il posto del sinistro segnale dell'assenza, invece, delle nubi sullo sfondo del cielo rossastro.

Va notata, sul piano sintattico, accanto alla riduzione delle crude trasposizioni (evidente fin dall'avvio), l'inclinazione a inversioni e iperbatî moderati («finito aveva», «S'alzan da terra atri vapori e densi»); la ricerca di un equilibrio fatto di tripartizioni («finito aveva ... *iva vagando* ... *ne piovea*»; «ognun *pretende*, / e l'uno e l'altro *incalza*, e nessun *cede*»; «la notte *involve*, e turbini e procelle / *mesce*, e la pioggia in giù *versa* a torrenti»; «e già *ne sono molli* / d'Arcadia i monti [...], e per più rivi Inaco altero / già *soverchia* le sponde, e il suo veleno Lerna *ripiglia*»), che "distendono" la densità ostica dell'originale, e costituiscono peraltro anche un tratto caratteristico del traduttore della *Pulcheria* di Corneille.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Basti un solo esempio, che traggo dalla mia edizione (Rabboni 2020b), a. I, sc. I, § 6.5: «È debole *quell'amore* che da tanta ragione si lascia governare, *quell'amore* che altro non ama che 'l trono, *quell'amore*, infine, che schiavo dell'ambizione ed invaghito non d'altro che della sovranità, ad essa avvicinandosi *vie più s'accende*, e da essa allontanandosi *perde il calore e la forza* sin che *giunge ad estinguersi*» (per *Pulchérie*, vv. 61-64 «Et que peut cet amour dont vous êtes maîtresse, / Cet amour dont le trône a toute la tendresse, / Esclave ambitieux du suprême degré, / D'un titre qui l'allume et l'éteint à son gré?»).

Nella stessa direzione va la propensione all'amplificazione, del ritmo e delle immagini: «col rugiadoso carro iva vagando / per l'alto cielo»; «in grandin si condensa e i campi inonda» (*Theb.* «praesolidat» 'condensa'); oppure, di nuovo mutando segno all'originale, «l'aer denso fa freddo e sottile» (per *Theb.* «gelidum tenuaverat» 'attenuava, allentava il gelo').

Soprattutto, domina la presenza del Tasso, già rilevata dal Pindemonte nella sua lettera al Torelli *Sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora* (1776): «Son versi alla maniera del Tasso» (in riferimento a 481-483);<sup>56</sup> ricordando, in particolare *Gerusalemme liberata*, XII 115.<sup>57</sup>

Da gli occhi de' mortali un negro velo  
rapisce il giorno e 'l sole, e par ch'avampi  
negro via più ch'orror d'inferno il cielo,  
così fiammeggia infra baleni e lampi.  
Fremono i tuoni, e pioggia accolta in gelo  
si versa, e i paschi abbatte e inonda i campi.  
Schianta i rami il gran turbo, e par che crolli  
non pur le quercie ma le rocche e i colli.

Ma non va ignorata qui anche la possibile mediazione del Caro (*Encide*, X 546-550: «E quai tra loro / s'azzuffano a le volte avversi, e pari / di contesa e di forza in aria i venti, /

<sup>56</sup> Pindemonte era disposto a riconoscere le qualità che avevano entusiasmato i lettori («dall'armonia de' versi rapiti, ed abbagliati dallo splendore delle parole»), ma anche era pronto a sottolineare le diverse «inesattezze» grammaticali nel Bentivoglio: «Facendo Stazio la descrizione d'un orribilissimo temporale così scrive: [...] *nec non abrupta tremiscunt / Fulgura, & attritus subita face rumpitur aether*. Non sarà alcuno, che qui non vegga, come e la significazione delle parole, e l'uso dei dattili nel secondo verso esprima con verità l'improvvisa, ed istabil luce dei lampi, e delle saette. Questa espressione per verità io ritrovar non so ne' seguenti versi [481-482]» (PINDEMONTI, *Lettera*: 601).

<sup>57</sup> Si fa riferimento all'edizione TASSO, *Liberata* [Caretti].



che né lor, né le nugole, né 'l mare / ceder si vede»). Come pure nel caso del v. 469 «copre di Cintia il *vacillante lume*», che echeggia ancora Tasso (*Mondo creato*, VI 453: «conferma il *vacillante*, il *debil lume*»), ma sembra memore, anche per la posizione in clausola, soprattutto di *Eneide*, IX 626 «Tu [Luna], Dea, tu de la notte eterno *lume*».

Non manca Valvason, da cui Bentivoglio ha prelevato, in pratica, il v. 465 (I 89, 6: «No 'l [il sole] prometteva al dì seguente il cielo»); e la stessa riduzione *ad unum* di Inaco ed Erasino, che ha un precedente in *Eneide* I 94, 1-2: «Ogni rivo vicin l'Inacho aduna, / et corre al mar con strepito, et ruina»). Inoltre, qualche suggestione, nonostante le dichiarazioni “ufficiali” ricordate, poté derivare dal Nini: come il sintagma (v. 457) «col rugiadoso carro» (Nini, *Tebaide*: «col rugiadoso carro il cielo argente»); l'avverbio rafforzato di v. 470 «già già s'odon sonar l'olie chiostre» (Nini: «già già risuonan dell'Eolia argente / abbattuti gli spechi»), che in Nini è un vero tic espressivo; e inoltre vv. 485-486 «d'Arcadia i monti *alle Tenarie selve / vicini*» (Nini: «e le vicine / alle Tenarie selve Arcadi cime»).

L'altro luogo su cui richiamo l'attenzione appartiene al libro VIII, al momento della catabasi di Anfiarao, l'indovino e condottiero tebano, chiamato in giudizio davanti al tribunale infernale, formato da Dite e dal suo corteggio: le «Furie e varie Morti», «la Pena», le «spietate Parche», «Minosse e 'l venerando fratello [Radamanto]», e i fiumi infernali, «Cocito e Flegetonte e Stige». Il sovrano infernale, tratteggiato come un vero «barbaro tiranno», si irrita per la subita comparsa del sacerdote di Febo, che interpreta come un assalto ai suoi regni da parte delle divinità superiori, i fratelli Giove e Nettuno; verso i quali non ha mai smesso l'odio che nutre fin dalla spartizione del mondo, per aver avuto in dote la parte peggiore. Egli pronuncia infatti un discorso ispirato da un sentimento di vendetta, in cui minaccia ritorsioni (trattenere Mercurio, attirare nel fondo infero i Dioscuri, bloccare i supplizi di Issione e Tantalo) e, soprattutto, invita Tesifone a vendicare questo insulto alla sua sovranità, condannando i duci argivi ancora in vita ad una morte empia. Ma poi è la volta di Anfiarao a parlare, a sostegno della

propria causa: egli non giunge macchiato da colpa, e anche la sua partecipazione alla guerra non è stata volontaria, ma dovuta al tradimento della moglie, l'avarata Erifile: che in cambio del monile di Argia, appartenuto ad Armonia e gravido di un funesto destino per tutte le donne che l'hanno posseduto, aveva rivelato ad Adrasto il nascondiglio di Anfiarao. A lei, responsabile in vita di tradimento e di avarizia, è giusto che il sovrano delle ombre rivolga la sua rabbia quando si presenterà al giudizio; ma intanto si mostri clemente verso chi non ha colpe. Ciò che Dite, seppure a malincuore, gli concederà.

“Se lece e s'è permesso alle sacr'ombre  
sciogliere la voce, e in questi luoghi, o estremo  
ricetto e fine delle cose al vulgo,  
che poco intende, ma principio e fonte  
a me, cui le cagioni e gli elementi  
fur sempre noti: le minacce affrena  
e placa il cuor turbato, e non far degno  
dell'ira tua chi le tue leggi apprezza.

[...] Ahì, che di me non resta  
nulla agli amici, alla mia patria, o almeno  
spoglia e trionfo alla nemica Tebe.  
Io non più rivedrò le argive mura,  
né 'l mio mortale in cenere raccolto  
tornerà al mesto padre; e senza tomba,  
senza l'onor del rogo e senza pianti  
coll'esequie mie intere e co' destrieri  
(ma per nulla tentare) a te ne vengo.  
Né già ricuso convertirmi in ombra  
ed i tripodi miei porre in obbligo.  
C'hai tu che far de' vaticini nostri,  
se a tuo voler filan le Parche i fati?  
Deh placa l'ira, e mansueto e pio

“Si licet et sanctis hic ora resolvere fas est  
manibus, o cunctis finitor maxime rerum.  
at mihi, qui quondam causas elementaque noram,  
et sator, oro, minas stimulataque corda remulce,  
neve ira dignare hominem et tua iura timentem  
[...].

Ei mihi! Nil ex me sociis patriaeque relictum,  
vel captum Thebis; iam non Lernaevidebo  
tectae, non attonito saltem cinis ibo parenti.  
Non tumulo, non igne miser lacrimisque meorum  
productus, toto pariter tibi funere veni,  
nil istis ausurus equis; nec deprecor umbram  
accipere et tripodum iam non meminisse meorum.  
Nam tibi praesagi quis iam super auguris usus,  
cum Parcae tua iussa trahant? Sed pectora flectas  
et melior sis, quaeso, deis. Si quando nefanda  
huc aderit coniunx, illi funesta reserva  
supplicia: illa tua, rector bone, dignior ira”.  
Accipit ille preces indignaturque moveri.  
(*Thebais*, VIII 90-94; 111-123)

ti mostra a me più de' superni numi.  
Ma quando a te verrà la moglie infame,  
a lei serba i supplicii e l'aspre pene:  
essa, o buon re, dell'ira tua è più degna".  
Pluto esaudi le preci, e n'ebbe scorno.  
(*Tebaide*, VIII 135-142; 167-185)

Si noterà, nell'esordio delle parole tradotte di Anfiarao, che il tiranno infero è riconosciuto, al pari del creatore celeste, «principio e fine delle cose» (*Theb.* «sator» 'inseminatore, causa'). Dite è sì il sovrano del mondo inferiore, ma anche una delle facce dell'essere supremo che regge l'universo. Egli non fa che ratificare la legge applicata sia dal mondo celeste, sia da quello infernale, alla quale è sottoposta totalmente la volontà dell'uomo. Ancora, nel prosieguo del discorso, Anfiarao si appella al senso di giustizia del signore delle tenebre, in nome di una vita ispirata ad una rigorosa condotta etica, di chi non discende all'Erebo per colpa propria, ma altrui. L'innocenza, il rispetto della legge morale e i sentimenti di pietà, verso la patria e i parenti (e qui Foscolo si sarà ricordato di «né 'l mio mortale in cenere raccolto / tornerà al mesto padre») devono salvare dal castigo, dalla corruzione decretata dal volere divino.

Il giudizio di Dite è, insomma, riformulato in un'aura provvidenziale e cristiana. Lo sconsolato universo morale staziano, schiacciato dalle leggi del cosmo e del fato, si contamina nella traduzione con gli elementi della fede (del devoto augure) e della grazia celeste, che riconosce i giusti e castiga i rei. Il poema della discordia, dell'ordine naturale sconvolto, della lotta fratricida può allora riconfigurarsi come il racconto dell'empietà che ha condotto ai lutti e alle divisioni del presente, alle ribellioni riformate – francesi, innanzitutto – contro Roma, contro «le potestà le più legittime, e le più

sante». <sup>58</sup> Al cui rimedio Bentivoglio giunge ad invocare un intervento risolutivo simile a quello di Teseo, il condottiero ateniese ora tratteggiato in un'aura di magnanimità e rivestito delle stimmate del Cristo trionfante: <sup>59</sup> unico baluardo di un ordine minacciato, dopo la morte di Luigi XIV. Il quale con la sua condotta oscillante aveva avuto responsabilità nel permettere all'infezione di spargersi («Il Re molte volte portato dal suo zelo fu vicino a prorompere in risentimenti; e molte altre trattenuto da vane speranza, da politici riguardi, dalle cabale de' ministri, e dalle insidie delle femmine, parve vacillare, e restare irresoluto»); <sup>60</sup> fino al punto che i Giansenisti erano rimasti padroni del campo, e l'eresia «scorrendo baccante per ogni parte» minacciava, se la divina misericordia non avesse guardato con occhi di pietà quel regno, «di tutto infettarlo col suo pestifero, e mortale veleno». <sup>61</sup>

<sup>58</sup> Sono parole di Bentivoglio, che nel ripudio della bolla papale vedeva un attentato all'autorità della chiesa di Roma e il germe di una sedizione contro il potere civile, poste all'avvio di BENTIVOGLIO, *Unigenitus* [Belvederi]: *Libro primo* 5.

<sup>59</sup> Cfr. *Tebaide* XII 438-439 «all'alte mura / del vincitor magnanimo Teseo» (*Th.* XII 292: «Theseos ad muros»); 781-782 «vincitor ritorni / sul carro trionfale il gran Teseo» (*Th.* XII 520: «laurigero subeuntem Thesea curru»); 798-800 «Teseo / su carro eccelso, cui traean superbi / quattro destrier viepiù che neve bianchi» (*Theb.* XII 531-532: «Primus amor nivei victorem cernere vectum / quadriiugis»), con eco scoperta di Petrarca, *Triumphus Cupidinis*, I 22; 821 «Magnanimo figliuol del grande Egeo» (*Theb.* XII 546: «Belliger Aegide»); 836 «magnanimo Teseo» (*Theb.* XII 555 «inclute Theseu»).

<sup>60</sup> BENTIVOGLIO, *Unigenitus* [Belvederi]: *Libro primo* 152.

<sup>61</sup> Ivi: *Libro terzo*, 144

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BENTIVOGLIO, *Tebaide* [Calcaterra] = Cornelio Bentivoglio, *La Tebaide di Stazio*, Introduzione e note di Carlo Calcaterra, 2 voll., Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1928.
- BENTIVOGLIO, *Tebaide* [Rabboni] = Cornelio Bentivoglio d'Aragona, *La Tebaide di Stazio*, a cura di Renzo Rabboni, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- BENTIVOGLIO, *Unigenitus* [Belvederi] = Cornelio Bentivoglio d'Aragona, *Istoria della Costituzione Unigenitus*, a cura di Raffaele Belvederi, Bari, Editoriale Universitaria, 1968.
- CARO, *Eneide* = *L'Eneide di Virgilio tradotta da Annibal Caro*, Firenze, Bernardo Giunta, 1581.
- CONTI, *Prose e poesie* = *Prose e poesie del Signor Abate Antonio Conti Patrizio Veneto*, II, Venezia, Giambatista Pasquali, 1756.
- CICOGNA, *Dodici lettere* = *Dodici lettere dirette a varii illustri di Casa Bentivoglio tratte dagli autografi dei secoli XVII-XVIII*, a cura di Emmanuele-Antonio Cicogna, Venezia, Tip. G. B. Merlo, 1860.
- DACIER, *Iliade* = *L'Iliade d'Homère, traduite en Français, avec des remarques. Par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711.
- DACIER, *Odyssee* = *L'Odyssee d'Homère traduite en Français, avec des remarques. Par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1716.
- DACIER, *Oeuvres* = *Les Oeuvres d'Homère traduites du Grec par Mde. Dacier, avec l'Introduction*, À Leide, Chez J. de Wetstein et Fils, 1771.

- FONTANINI, *Biblioteca dell'Eloquenza = Biblioteca dell'Eloquenza Italiana di Monsignore Giusto Fontanini Arcivescovo di Ancora, con le annotazioni del Signor Apostolo Zeno, Istorico e Poeta Cesareo, Cittadino Veneziano*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753.
- GRAVINA, *Ragion poetica* [Quondam] = Gian Vincenzo Gravina, *Della ragion poetica libri due*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma - Bari, Laterza, 1973, 195-327.
- HOUDAR DE LA MOTTE, *Discours = L'Iliade, Poème avec un Discours sur Homère*, par Monsieur de La Motte, de L'Académie française, À Paris, Chez Gregoire Dupuis, 1714, IX-CLXXII.
- MARTELLI, *Tre lettere* [Noce] = Hannibal S. Noce, *Tre lettere inedite di P.J. Martello a Cornelio Bentivoglio*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXIV (1960), 243-247.
- MARTELLI, *Scritti critici* [Noce] = Pier Jacopo Martelli, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963.
- MURATORI, *Della perfetta poesia = Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.
- NINI, *Tebaide = La Tebaide di Statio, tradotta dal Cavalier Iacinto Nini*, s.n.t. [ma Siena, 1630].
- PINDEMONTI, *Lettera = Lettera dell'Editore* [Ippolito Pindemonte] *Sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora*, in *L'Argonautica di C. Valerio Flacco, volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte*, In Verona, Per Domenico Carattoni, 1776, 573-611.
- POPE, *Iliad = The Iliad of Homer*, Translated by Alexander Pope, London, Bernard Lintot, 1715-1720.

- POPE, *Odyssey = The Odyssey of Homer*, Translated by Alexander Pope, London Bernard Lintot, 1726.
- SALVINI, *Iliade = Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti*, Firenze, Gaetano Tartini e Santi Franchi, 1723.
- SALVINI, *Odissea = Odissea d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti*, Firenze, Gaetano Tartini e Santi Franchi, 1723.
- STAZIO, *Opera [Beraldo] = Publii Papinii Statii Opera interpretatione et notis illustravit Claudius Beraldu, jussu Christianissimi Regis, ad usum Serenissimi Delphini*, Lutetiae Parisiorum, Apud Lambertum Roulland, Reginae Christianissimae Typographum atque Bibliopolam, 1685.
- STAZIO, *Thebais = Opere di Publio Papinio Stazio*, a cura di Antonio Traglia e Giuseppe Aricò, Torino, UTET, 1980, 127-709.
- TASSO, *Opere = Le Opere di Torquato Tasso raccolte per Giuseppe Mauro [Bonifacio Collina]*, In Venezia, presso Carlo Buonarrigo, 1722.
- TASSO, *Liberata [Caretto] = Torquato Tasso, Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1993.
- TERRASSON, *Dissertation = Jean Terrasson, Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère, où, à l'occasion de ce poème, on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes*, À Paris, Chez François Fournier et Antoine-Urbain Coustelier, 1715.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARBIZZONI 1998 = Guido Arbizzoni, *Poesia epica, eroicomica, satirica, burlesca. La poesia rusticale toscana. La «poesia figurata»*, in *Storia della letteratura*

- italiana*, diretta da Enrico Malato, V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, 727-770.
- BATTISTINI 2019 = Andrea Battistini, *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di Andrea Cristiani e Francesco Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019.
- BENISCELLI 2000 = Alberto Beniscelli, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000.
- BRETTONI 2004 = Augusta Brettoni, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in BRUNI - TURCHI 2004, 17-51.
- BRUNI - TURCHI 2004 = *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni Editore, 2004.
- CALCATERRA 1910 = Carlo Calcaterra, *Il traduttore della Tebaide di Stazio. Ricerche intorno alle relazioni del Card. Cornelio Bentivoglio con Carlo Innocenzo Frugoni*, Asti, Tip. Paglieri e Raspi, 1910.
- CALCATERRA 1921 = Carlo Calcaterra, *La satira del Frugoni contro l'arcivescovo di Ravenna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXVII (1921), 236-254.
- DE CARO 1966 = Gaspare De Caro, *Bentivoglio, Marco Cornelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 8, 1966, 644-649.
- FALARDO 2010 = Domenica Falardo, «Lezioni» sul «Peri hýpsous»: Ms. Campori 843 della Biblioteca Estense, in «Misure critiche», IX, 2 (2010), 22-29.
- FRANZOSINI 2013 = Edgardo Franzosini, *Sotto il nome del cardinale*, Milano, Adelphi, 2013.
- FUMAROLI 2001 = *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédée d'un essai de Marc Fumaroli, édition établi et annoté par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001.



- FUMAROLI 2005 = Marc Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.
- INGEGNO GUIDI 1979 = Simonetta Ingegno Guidi, *Tra Francia e Italia. Discussioni letterarie nell'epistolario di G. G. Orsi ad A. Conti*, in *Accademie e culture. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, Olschki, 1979, 161-209.
- LEVINE 1991 = Joseph M. Levine, *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.
- PASTOR 1933 = Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi nel periodo dell'assolutismo*, Vol. XV. *Dall'elezione di Clemente XI sino alla morte di Clemente XII, 1700-1740*, versione italiana di mons. Prof. Pio Cenci, Roma, Desclée & C., 1933.
- PLACELLA 1969 = Vincenzo Placella, *Il padre dei traduttori omerici settecenteschi: Anton Maria Salvini*, in «Filologia e letteratura», XV (1969), 379-409.
- RABBONI 2002 = Renzo Rabboni, *La collaborazione alla "Tebaide" del Bentivoglio attraverso le lettere*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXV (2002), 147-200.
- RABBONI 2005 = Renzo Rabboni, *Le battaglie tra la Selva e la Vigna a Ferrara in una lettera inedita di Cornelio Bentivoglio*, in «Campi immaginabili», XXXII-XXXII (2005), 98-130.
- RABBONI 2008 = Renzo Rabboni, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008.
- RABBONI 2011 = Renzo Rabboni, *La correzione del Cesare di Antonio Conti. Con una lettera inedita di Carlo Rinuccini a Cornelio Bentivoglio*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXXII (2011), 49-56.
- RABBONI 2020a = Renzo Rabboni, *Scrittura teatrale e critica militante nel 1720-1721 a Ferrara: dai carteggi di Cornelio Bentivoglio d'Aragona*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi*, Bologna, Pàtron Editore, 2020, 445-459.

- RABBONI 2020b = Renzo Rabboni, *Cornelio Bentivoglio d'Aragona e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento (con l'edizione critica della "Pulcheria")*, Milano, Biblion, 2020.
- VARESE 2019 = Ranieri Varese, *Il Bosco Parrasio a Ferrara*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», VIII (2019), 195-224.
- VESSEY 1973 = David Vessey, *Statius and the Thebaid*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.
- VIOLA 2001 = Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Boubours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001.

# MALAGUERRA: THE ANTI-STATE SUPER-HERO OF SICILIAN PUPPET THEATER

Jo Ann Cavallo  
Columbia University

RIASSUNTO: Anche se il personaggio è poco conosciuto oggi, Morbello/Malaguerra era famoso in Sicilia e altrove in Italia dalla metà del XIX alla metà del XX secolo. Questo saggio si concentra sulle sue vicissitudini in stampa (*Storia dei paladini di Francia*) e nell'opera dei pupi, ma anche sulla diffusione del suo nome e sulle sue avventure fuori Sicilia, sia nel maggio epico del Nord Italia che nei copioni di un puparo catanese attivo a New York City. Poiché Malaguerra contesta ripetutamente le ingiustizie perpetrate dai potenti, la sua storia ci ricorda che l'opera dei pupi non era semplicemente una *soap opera* cavalleresca per le masse prima della televisione, ma poteva essere un veicolo per esprimere un atteggiamento critico verso lo Stato sotto la copertura di drammatizzazioni epiche medievali e rinascimentali. Può darsi, infatti, che il suo sottofondo politico sia stato un motivo della sua popolarità sia nell'Italia meridionale che tra gli immigrati italiani nei centri urbani del Nuovo Mondo. Più in generale, il saggio intende contribuire alla discussione delle ideologie politiche nel genere epico cavalleresco, soprattutto nel contesto della cultura popolare italiana.

PAROLE CHIAVE: Malaguerra, Morbello, opera dei pupi, Sicilia, Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia*, maggio epico, epica cavalleresca, Manteo

ABSTRACT: Although this literary figure is little known today, Morbello/Malaguerra was famous in Sicily and elsewhere in Italy from the mid-19th to mid-20th century. This essay focuses on his vicissitudes in print (*Storia dei paladini di Francia*) and on the puppet theater stage, with some attention to the spread of his name and adaptation of his adventures outside Sicily, both in the epic *Maggio* tradition of northern Italy and in the scripts of a Catanese puppeteer active in New York City. Because Malaguerra repeatedly contests the injustices



perpetrated by those in power, his story reminds us that *l'opera dei pupi* was not simply a chivalric soap opera for the masses before television, but could be a vehicle to express a critical attitude toward the State under the cover of dramatizing medieval and Renaissance epics. Indeed, it may be that puppet theater's political undercurrent was a factor in its massive popularity both in southern Italy and among Italian immigrants in urban centers of the New World. More generally, the essay aims to contribute to the discussion of political ideologies in the chivalric epic genre, especially in the context of Italian popular culture.

KEY-WORDS: Malaguerra, anti-state, Sicilian puppet theater, chivalric literature, libertarian, Italian romance epic

\*\*\*

Sicilian puppet theater is known today for its fierce battles in which wooden knights with metal armor, swords, and shields clash furiously, sometimes even slicing their opponents' faces or bodies in two. The traditional *opera dei pupi* spectators who avidly followed the chivalric dramas on a daily basis, however, could have distinguished three very distinct (albeit sometimes interwoven) types of conflict derived from their medieval and Renaissance chivalric epic sources: first, collective battles spearheaded by rulers, such as Charlemagne's invasion of Spain to win a kingdom for his nephew Orlando; second, personal rivalries, such as the enmity between the cousins Orlando and Rinaldo over the wily princess Angelica of Cathay; and third, hostilities between a sovereign and individual knights, such as Charlemagne's recurring mistreatment of Rinaldo under the influence of his evil counselor Gano di Magonza.<sup>1</sup> From the perspective of libertarian literary criticism, the third category is of particular interest for its use of epic narrative to provide model figures who struggle against the abusive power

<sup>1</sup> The classic study of Sicilian puppet theater is PASQUALINO 1977. For book-length studies in English, see MCCORMICK - CIPOLLA - NAPOLI 2011 and CROCE 2014.

of the political state. Especially noteworthy in this regard is the anti-state super-hero Morbello, who calls himself Malaguerra. As the Sicilian anthropologist Antonio Pasqualino has aptly put it, this character «vorrebbe portare il suo rifiuto del potere statale fino alla totale delegittimazione del sovrano».<sup>2</sup> Although this exemplary figure has been virtually forgotten today, he was famous in Sicily and well-known in other parts of Italy from the mid-nineteenth to mid-twentieth century. This essay focuses on Morbello's vicissitudes in print and on stage, with some attention to the spread of his name and adaptation of his adventures outside the context of Sicilian puppet theater, in order to contribute to the discussion of political undercurrents in the chivalric epic genre, especially in the context of Italian popular culture.

GIUSTO LODICO'S *STORIA DEI PALADINI DI FRANCIA*

Morbello/Malaguerra first appears in Giusto Lodico's *Storia dei paladini di Francia* (1858-1860), an almost 3.000 page prose compilation based on several medieval and Renaissance chivalric poems.<sup>3</sup> By seamlessly interweaving his invented character's vicissitudes with those of the most famous paladins of France, *in primis* Rinaldo and Orlando, Lodico gives the impression that this most subversive figure had a venerable literary pedigree. Nor does the new story clash with the canonical narratives surrounding it. On the contrary, as I discuss below, it serves as the undistilled expression of an anti-authoritarian sentiment already running through some of the Lodico's principal sources.

<sup>2</sup> PASQUALINO 1992: 100.

<sup>3</sup> Worldwide there are only a few known copies of this original edition, which I was able to consult thanks to the kindness of the puppeteer Onofrio Sanicola.

The *Storia dei paladini* replays over and over the animosity between Charlemagne and his paladins, primarily Rinaldo. The twelfth and thirteenth books elaborating Pulci's *Morgante* underscore this theme right through to the battle of Roncisvalle in which Rinaldo emerges as the avenging hero, after which Lodico brings his work to a close depicting the paladin's death and sanctification. Accordingly, there was no pressing need to invent yet another character to embody the ruler-paladin opposition. Nonetheless, Lodico takes great care not only in developing his character but also in situating his story within the arc of the compilation. Morbello is the protagonist of the entire Book Six: the Book opens as Rinaldo encounters him as an infant on the coast of Spain and it closes with the youth's incoronation as the emperor of Trabisonda (Trebizond, in today's Turkey). Despite the technique of *entrelacement* which required the insertion of additional narrative threads, Morbello is active in thirteen of the Book's twenty chapters and dominates most of these even though Lodico is not following any single source in this section as he does in most of the rest of the work. Morbello is given prominence through his story's placement as well: his extended adventures throughout Book Six immediately precede the retelling of Boiardo's *Orlando Innamorato* in Books Seven, Eight, and part of Nine, thus forming together the central and substantial core of Lodico's thirteen-book structure.

The first chapter of Book Six narrates Rinaldo's encounter with a fisher-man who beseeches him to take over the care of an abandoned infant.<sup>4</sup> The fisherman knows nothing of the baby's origin other than the fact that the father had condemned his child to die at sea, but the captain charged with the heinous task did not have the heart to carry it out and entrusted the infant to his care instead. Rinaldo adopts the boy, giving him the name of Morbello to remember the site where he was discovered, and brings him home to his wife Clarice to raise him. While the boy grows with «ardire

<sup>4</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II: 408-409.

insuperabile» until he equals the strength of Rinaldo, Lodico makes a point to inform us that nothing of note happens at the Parisian court for the next fifteen years («per il periodo di quindici anni nulla avvenne che fosse degno di esser narrato in questa nostra storia».<sup>5</sup> It is as though the heart of Charlemagne's empire will only be worthy of his attention again when the fifteen-year-old Morbello arrives on the scene.

The early, initiatic adventures of Morbello – in which he acquires enchanted arms, wins his first joust, conquers the heart of the lovely damsel Rosana, and frees his fellow paladins from an enchantment – establish his preeminence as a knight (chapters 3-5). Yet despite having been honored by the emperor and promised Rosana as his bride, Malaguerra is subsequently pit against Charlemagne in an extended episode that spans three chapters (13-15). Following a pattern common throughout the work, the conflict is set into motion through the evildoing of Gano di Magonza. After originally planning to abduct Rosana on behalf of his nephew, the treacherous Gano decides to possess the damsel himself. Although Morbello chases the culprit to Paris (after accompanying an unharmed Rosana safely to her homeland) and gains the support of Orlando who promises him «degnà riparazione»,<sup>6</sup> Gano avoids punishment by inventing a fraudulent story that wins the emperor to his side. Morbello is subsequently persuaded by Orlando to forgive his fiancée's abductor, thus demonstrating the youth's earnest effort to make peace.<sup>7</sup>

Malaguerra's troubles are far from over, however, and the continuation of the episode will directly implicate the emperor in Gano's subsequent evildoing. It is with the complicity of Charlemagne, «che non sapea dispiacersi il cognato»,<sup>8</sup> that Gano attempts to arrest Malaguerra in his sleep during the night. The wary knight, however,

<sup>5</sup> Ivi: 409-410.

<sup>6</sup> Ivi: 520.

<sup>7</sup> Ivi: 522.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

who had remained awake to defend himself against just such an eventuality, kills the guards who attempt to carry out the treacherous plan and wounds Gano in the process. With the ensuing commotion and rumor of Gano's death, Malaguerra «dovette sostenere gran battaglia» to defend himself against an onslaught of knights.<sup>9</sup> Orlando manages to stop the battle and gives Malaguerra the occasion to explain «l'orrendo tradimento che Carlo e Gano suo cognato aveano ordito contro di me».<sup>10</sup> Warning Malaguerra that «ogni tua difesa sarà vana se Carlo ti troverà in questa reggia», Orlando urges the youth to escape just as Tancredi had told the *Gerusalemme Liberata's* Rinaldo to do when Goffredo was about to act unjustly against him (*Gerusalemme liberata*, V 40-50). Once Morbello steps foot outside of France, however, he will never return to the site of the conflict. Thus, unlike Tasso's crusading epic, the *Storia dei paladini* never stages a reconciliation between the imprudent authority figure and the mistreated knight, thus underscoring the incompatibility between individual rights and overreaching political power.

Although Malaguerra has left Paris, readers are encouraged to continue feeling righteous indignation against Charlemagne though an ensuing scene pitting the emperor against Orlando and the rest of the paladins. Upon learning that Orlando helped Malaguerra escape, Charlemagne orders him to prison and threatens a fitting punishment («pena condegna»). Orlando not only resists the emperor's command but wants «colui che si lascia guidare da uno scellerato ministro» to know that «Orlando non è stato mai tanto dappoco da farsi menare ad ingiusto castigo».<sup>11</sup> When Charlemagne subsequently calls for Orlando's arrest in a desire to demonstrate his power («poiché bramava mostrare se più valeva la sua potenza, o quella di un miserabile»), the paladins refuse to obey the command and simply depart. This is one

<sup>9</sup> Ivi: 523.

<sup>10</sup> Ivi: 524.

<sup>11</sup> Ivi: 525.



of the many occasions in the *Storia dei paladini* in which Charlemagne's unjust orders lead to a withdrawal of consent of the kind evoked by Étienne de La Boétie in his *Discours de la servitude volontaire*, the quintessential Renaissance treatise on a people's right to disobey a tyrant.<sup>12</sup> Faced with the mutiny of his knights, Charlemagne then turns to his armed city guards. Instead of arresting Orlando, however, the guards deliver the emperor to his nephew at swordpoint (technically, at lancepoint). Brought to «quell'estremo», Charlemagne repents and asks Orlando's pardon. After freeing the emperor, Orlando leaves Paris and thus effectively (albeit temporarily) removes himself from his service.

After a subsequent adventure in Macedonia (discussed briefly below) and a hurricane at sea, Malaguerra eventually arrives in Trebizond where the rest of Book Six plays out (chapters 17-20). After being hosted by an innkeeper who is «pieno di bontà» and «di generoso cuore»,<sup>13</sup> the knight defends the realm's princess against a giant who had treacherously sought her death by accusing her of sexual indiscretion. When Malaguerra kills the giant after five hours of single combat, the latter's brothers, rulers of Armenia, head to Trebizond with a large army. Despite the gratitude the emperor Arismondo should have felt for the heroic newcomer, out of fear and convenience he has the knight apprehended in his bedroom (Gano's earlier strategy) and placed in the «più orrendo carcere di Trabisonda»<sup>14</sup> in order to turn him over to be killed by the brothers. Help comes in the form of non-political actors. First, at the news of the hero's imprisonment and impending death, the «popolo» spontaneously heads to the palace and «minacciò di morte l'imperatore, se non rimettesse in libertà Malaguerra». Second, the innkeeper who had hosted Malaguerra secretly leaves the city and «si pose a correre valli e monti» to seek Rinaldo. Faced with the population's rebellion, the king offers to

<sup>12</sup> LA BOETIE, *Discours de la servitude volontaire* [Bayard].

<sup>13</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II: 542-543.

<sup>14</sup> Ivi: 550.

free Malaguerra in exchange for his defense against the brothers. Thus the narrative shows once again that a ruler is powerless when those subject to him resist. If earlier the emperor of France could not detain Orlando when his knights disobeyed his orders, now the emperor of Trebizond must free Malaguerra because his subjects rise up against him.

The episode culminates in a climactic scene in which the king, in order to rid himself of the giant's angry brothers, treacherously poisons them at a supposedly reconciliatory banquet. Believing himself to be poisoned as well, Malaguerra «pieno di giusto sdegno» strikes a fatal blow against Arismondo [Figure 1]. The soldiers, assuming that Malaguerra had killed the five royal guests as well as their own ruler, immediately attack him en masse. After single-handedly staving everyone off for over six hours, the youth is gravely wounded from behind. When the queen intervenes to save his life, she spots a necklace she had left with her infant several years before, thus realizing that the newly arrived knight is none other than her long lost son Orello that Arismondo had sent to die at sea after a prophet foretold that at the age of eighteen the boy would kill his father. The queen further explains that, at her urging, the official charged with the task spared the infant's life and took him to a distant shore. In the meantime, the concerned innkeeper has succeeded in finding not only Rinaldo, but also Orlando, Bradamante, Oliviero, Agolaccio, and Gandellino who, after learning of «il nero tradimento dell'imperatore»,<sup>15</sup> head to Trebizond in all haste. Upon his arrival, Rinaldo is thus able to corroborate the queen's story by recounting how he came upon Morbello as an infant. Having thus regained his original identity and family, Orello, surrounded by the principal paladins of France, is happily proclaimed heir and emperor of Trebizond: «ciascuno si tenne contento del nuovo erede e fu acclamato imperatore».<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ivi: 551.

<sup>16</sup> Ivi: 557.



Figure 1. G. Mattaliano, *Malaguerra uccide suo padre*, in LODICO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II: 547

In addition to the general romance plot of the hero abandoned to his fate as an infant and raised anonymously until his identity is discovered at a crucial moment, one can no doubt recognize the specific story of Oedipus Rex behind King Arismondo's failed attempt to invalidate a dire prophecy through infanticide. Unlike Oedipus, however, Malaguerra does not commit any unwitting act that brings shame upon himself or others. On the contrary, he has no regrets in causing his father's death since the latter had sought to have him killed on two occasions. In addition to narrating the ruler's evil actions, Lodico had also expressed his reprobation as narrator by referring to Arismondo as «il tiranno imperatore» who «reggea quel regno con obbrobrio del proprio nome»<sup>17</sup> and as «quel vecchio tiranno» who «avea dato prove della sua crudeltà».<sup>18</sup> Indeed, Lodico had prepared this moment right from the very opening of Book Six where he condemned those who commit evil deeds as the result of prophecy.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ivi: 535.

<sup>18</sup> Ivi: 542.

<sup>19</sup> «Indarno l'uomo fugge il destino segnato dal fato, e dee reputarsi stolto colui, che prestando fede agl'indovini, commette tal fiata enormi crudeltà, onde guadagnarsi miglior fortuna; giacché quando crede aver cambiato sorte, e sia lungi da lui il predetto male, inavvedutamente accelera i passi per incontrarlo con maggiore sciagura, ciò che sarà provato in questo libro sesto» (ivi: 407-408).

Thus the entirety of this Book is cast as a morality tale with Arismondo as the villain and Malaguerra and the hero destined to prevail.

Because Malaguerra was raised a Christian, he persuades his mother, the queen, and subsequently the entire population, to convert as well, an example of spreading Christianity through discourse rather than through armed conflict. Peacefully bringing about the conversion to Christianity of a vast territory east of Europe would have further established the character's heroic stature for Lodico's intended readership in nineteenth-century Sicily. Although he uncompromisingly and consistently rebels against the ruler of the Frankish state and even kills the emperor of Trebizond, Malaguerra is, like Rinaldo during his later vicissitudes in the *Storia dei paladini*, depicted as a faithful believer in the Christian God. Yet just when the reader could have imagined a happily-ever-after ending with Orello as an exemplary ruler, Lodico warns us that the character is destined to be killed by neighboring kings because of his religion. This leaves the reader with a focus on negative examples of rulers – both within and outside Christendom – and no concrete prospect for a more positive model projected into the future.

The episodes in which Malaguerra is not involved in a contentious relationship with either of the two emperors complete his portrayal as an exemplary knight in a manner that could almost be described as hagiographic. One of these moments highlights not only his unsurpassed military valor, but also his moral philosophy regarding the principles and conditions of military engagement (chapter 9). When he comes upon the Spanish Saracen king Marsilio on the verge of losing a battle and is entreated to join him, «il valoroso Morbello» puts his sense of justice according to natural law above any religious or national distinctions, asking whether the king is defending right or wrong («volle conoscere se combattendo difendea la ragione, o pure

il torto», II, 478).<sup>20</sup> Even though Morbello is a Christian knight, he joins forces with the Saracens after Marsilio assures him that he is acting against «gente ladra e traditrice». After bringing about the victory with his prodigious valor, Morbello takes more than a thousand prisoners and explicitly forbids any further bloodshed. When the Spaniards disregard his order, the youth unhesitatingly takes up arms in defense of the defeated population. Lodico underscores the youth's ethical stance at every stage: if initially he took up arms solely on behalf of justice and subsequently «vietò di più macchiare quel suolo del sangue delle innocente vittime», he now admonishes the king «che era disdicevole ad un monarca l'inveire contro il debole sesso».<sup>21</sup> Rather than heed the lesson, however, Marsilio and his troops proceed to assail the knight who had just saved them from defeat. Despite the collective onslaught («tutti i cavalieri l'assalirono»), Malaguerra succeeds in singlehandedly defeating Marsilio and several of his best knights. When the king learns of the knight's connection to Rinaldo, with great fear («gran paura») he throws himself as a supplicant at Malaguerra's feet. After freeing everyone from prison («fe' trarre di prigione i mille che avea egli stesso posto in ceppi, e colle donne e fanciulli li fe' uscire da quella terra»),<sup>22</sup> Malaguerra also departs because he has learned not to trust Marsilio's word («temendo che quel re crudelissimo gli avesse fatto qualche tradimento»).

During his later travel from France to Trebizond, Malaguerra is the protagonist of an episode that reinforces both his dedication to helping others («aiutar l'infelice è mio costume», as he explains)<sup>23</sup> and his disinterest in attaining political power (chapter 16). Passing through Macedonia, he comes to the aid of King Pigmaliione whose eyesight, hearing, and health could only be restored by drinking water from a certain

<sup>20</sup> Ivi: 478.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ivi: 479.

<sup>23</sup> Ivi: 526.

fountain. Malaguerra accomplishes his task in quintessential chivalric fashion – by slaying a «crudo serpe» who was guarding the source. Yet when the grateful sovereign offers his entire realm and beautiful daughter to the hero in gratitude, Morbello refuses the offer. His explanation draws attention to his desire to emulate Rinaldo who had already turned down a thousand crowns: «mio padre mille e mille imprese ha superato e mille corone gli sono state offerte, ma egli non ha mai abusato della gentilezza di coloro che glielie hanno offerto; io vo' seguire le orme del genitore».<sup>24</sup> When the king hears the name of Rinaldo, he confirms the rightness of Malaguerra's attitude by calling the famous Frankish paladin the «primo uomo del mondo». This is consistent with Malaguerra's later statements in Trebizond. After defeating the giant Ippalco and being offered the hand of the princess and the future reign of the kingdom, he clarifies that «non erasi battuto per acquistare quella monarchia, ma per far giustizia».<sup>25</sup> When subsequently proclaimed emperor, the youth initially wants to cede power to his father who, consistent with his character, refuses. Tellingly, as noted above, we never see Morbello carry out the role of ruler but are only warned of his subsequent murder. He thus remains immortalized through his opposition to political power rather than his exercise of it.

In designing Morbello's trajectory, Lodico refashions and combines different sources as well as relying on his own inventiveness. According to Anna Carocci, the knight is based on three sixteenth-century characters: Mirabello in the anonymous *Ajolpho del Barbicone* (1516), Ivonetto in Ciego da Ferrara's *Mambriano* (1509), and Palmerino in Lodovico Dolce's *Palmerino d'Oliva* (1561).<sup>26</sup> Noting that the three

<sup>24</sup> Ivi: 531.

<sup>25</sup> Ivi: 546.

<sup>26</sup> CAROCCI 2019: 45. Although the *Mambriano* was an acknowledged source for Morbello's early Arthurian-like adventures, Carocci's study is the first to identify the *Palmerino d'Oliva* and to posit the *Ajolpho del Barbicone* as sources for the character (46). For a comparison of the Morbello story to its sources, see PASQUALINO 2018: 122-123; 125, n.; 126, n.; 138, n.; 145, n.; and CAROCCI 2019: 45-48.

characters used as precedents do not share any particular traits beyond their youth, Carocci emphasizes how «mescolando e riscrivendo le loro storie e saldandole con particolari di sua invenzione, Lodico ha saputo dar vita a una storia nuova».<sup>27</sup> As a result of this complex combinatory process, Carocci furthermore cites Morbello as the best example of Lodico's «meccanismi di montaggio» that go well beyond textual variants or reelaborations within the confines of a single poem.<sup>28</sup> Alessandro Napoli has recently noted that Lodico, along with creatively combining certain plot lines, also alludes to a whole range of additional texts in the construction of his hero. Remarking on Lodico's process of creative elaboration, Napoli maintains that Lodico autonomously constructed the final parts of Malaguerra's story «lavorando di integrazioni e varianti a partire da tutti questi suggerimenti».<sup>29</sup>

The wealth of literary precedents that Lodico evokes for his character serves to augment his heroic stature. In the Macedonian adventure, he is shown to be on par with — indeed, superior to — famous classical heroes: the «mostro» he defeats is so large that even Alexander of Macedonia and Artaxerxes with their infinite army («infinito loro esercito») would have been destroyed in less than half an hour.<sup>30</sup> Moving from history to myth, Lodico later adds that the serpent is larger than the one Cadmus killed at the fountain and no less fearsome than the ferocious Hydra defeated by Hercules.<sup>31</sup> Nor does Lodico miss an occasion to show Morbello outdoing a Renaissance hero in the same episode. If in the *Orlando Furioso* Astolfo restored Senapo's eyesight and allowed him to eat without the interruption of the Harpies, Morbello's procuring of the curative liquid cures Pigmaliione's blindness, deafness, and physical infirmity all in one

<sup>27</sup> Ivi: 48.

<sup>28</sup> Ivi: 45.

<sup>29</sup> PASQUALINO 2018: 143, n.; 144, n.

<sup>30</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II: 527.

<sup>31</sup> Ivi: 529.

fell swoop.<sup>32</sup> Upon arriving at the shores of Trebizond, three fairies force him to choose among them (putting him in the role of Paris *vis-à-vis* the three Greek goddesses). His choice of Sordanella will lead to the birth of Ferabax (thus giving him an heir). Morbello's relation with this fairy also allows him to experience a quintessential episode undergone by heroes from antiquity to the Renaissance: a romantic interlude with an enticing female until he is called back to his destiny by a higher force.<sup>33</sup> Such a concentration of romance and epic motifs all designed to bolster Morbello's preeminence make this character stand out even above the beloved heroes Rinaldo and Orlando. Indeed, he even at one point appropriates Baiardo and Durlindana, the famous horse and sword that in Boiardo's *Orlando Innamorato* King Gradasso of Sericana had set out from East Asia to obtain. One might think at this point that nothing else could be added to Lodico's character, and yet another Sicilian author is soon thereafter inspired to develop the anti-authoritarian elements of his story even further.

#### GIUSEPPE LEGGIO'S EXTENDED VERSION OF THE *STORIA DEI PALADINI DI FRANCIA*

Lodico's *Storia dei paladini* was so popular that Giuseppe Leggio (1870-1911) published an edition with additional episodes in 1895-1896. This expanded edition is the one that

<sup>32</sup> Ivi: 530-531.

<sup>33</sup> In Morbello's case, it is a voice that comes to him three times while he sleeps to admonish him not to place love above glory and to pursue «quell'avventure che il cielo ti ha destinato» (Ivi: 537). For a comparison of various iterations of this classical episode from Cieco da Ferrara to Torquato Tasso, see CAVALLO 2004: 74-98, 158-228.



was reprinted in successive decades and right up to the twenty-first century.<sup>34</sup> Alessandro Napoli has pointed out that Leggio's expanded version also contained additions to Morbello's story.<sup>35</sup> I would like to argue that these additions are designed to bring further attention to both the reprehensible behavior of Charlemagne and the parallels between Rinaldo and his even more rebellious adopted son.

Leggio's first substantial addition occurs in the very opening episode. Lodico had prefaced Rinaldo's discovery of the infant with a summary of how the knight instructed his children on the need to be loved by both the people and Charlemagne and on the prudence that every lord should show his subjects.<sup>36</sup> This passage serves at least three functions: first, it emphasizes that Rinaldo's essential character is not that of a rebel but of someone who respects both those below and above him in the hierarchy of power; second, it portrays Rinaldo as a father who teaches conventional ethical values to his children; and third, it provides a subtle but ironic reminder that the ultimate figure of authority, Charlemagne, fails to abide by these principles *vis-à-vis* his subjects. Leggio, dispensing with the subtleties, invents a completely new episode that reminds the reader just how far the emperor is from such an ideal.

Before recounting the discovery of Morbello, Leggio describes how festivities in Paris escalate into an actual physical brawl between Rinaldo and Charlemagne. First Gano blames Rinaldo for a vengeful joke that Astolfo played against the Magonza clan which consisted in the Saracen Ferraù beating them up upon their entrance. When Ferraù subsequently departs for Spain without taking official leave of the emperor, Gano

<sup>34</sup> For the *Storia dei paladini*'s publication history, see PASQUALINO 2018: 19, n. All references to Leggio's version in this essay are from the recent and readily available reprinting, LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata].

<sup>35</sup> Alessandro Napoli's notes on the character can be found in PASQUALINO 2018: 125, n.; 126, n.; 138, n.; 145, n.

<sup>36</sup> «Rinaldo [...] ebbe istruiti i figliuoli di quanto facea uopo per essere amati dai popoli e da Carlo, ed inculcando loro quella prudenza che ogni signore dee sempre mostrare ai sudditi» (LODICO, *Storia dei paladini di Francia*, vol. II: 408).

instigates Charlemagne against Rinaldo by claiming that he condoned this gesture of disrespect. After a heated exchange in which Rinaldo repays Gano's insults with a blow that knocks him down, Charlemagne responds by throwing a chair at Rinaldo, who likewise falls to the floor. Rinaldo's retaliation against the emperor bears citation: «divenne un fulmine e cieco di rabbia percosse l'imperatore con tanto furore che se non fosse stato pronto a saltare dal trono sarebbe rimasto ucciso».<sup>37</sup> After this near regicide, Charlemagne exiles Rinaldo from all of Christendom, including from the knight's own property in Montalbano (in southern France). Although Orlando tells Rinaldo that «è dovere di un suddito obbedire ai comandi del suo signore», he then compels Charlemagne to mitigate the penalty to banishment from Paris and threatens to take up arms against the emperor should he disturb Rinaldo on his home turf («se volete irritarlo anche nel suo castello, la mia spada sarà in sua difesa»)<sup>38</sup>

In Leggio's version, moreover, Rinaldo subsequently encounters Ferrau in Morbello. When he informs the Spanish knight of the incident, the latter proposes to head to Paris to kill Charlemagne. It is immediately after Rinaldo turns down Ferrau's offer that the fisherman approaches them with a baby who, he explains, is alive because a seacaptain refused to carry out «un atto così atroce» as the murder ordered by the baby's father.<sup>39</sup> It will only become clear subsequently that Rinaldo's fight with the emperor was a foreshadowing of Morbello's own hostilities involving figures who abuse their political power – beginning with Charlemagne himself. Leggio also takes advantage of Rinaldo's exile to inform readers that the knight «godeva a Montalbano il riposo dalle armi» and took pleasure in hunting with the wizard Malagigi, who also had fun with Morbello.<sup>40</sup> Thus, rather than mentioning the lack of newsworthy activities in Paris, Leggio suggests

<sup>37</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata], vol. VI: 9.

<sup>38</sup> Ivi: 10.

<sup>39</sup> Ivi: 11.

<sup>40</sup> Ivi: 13.

an idyllic formative period during the boy's childhood, at least until Rinaldo's next conflict with Charlemagne (which, incidentally, does not take long to occur in this compilation).

Leggio's second addition brings us to the heart of Morbello's sequence at the Frankish court and takes his conflict with Charlemagne to a new and unprecedented height. Whereas in Lodico's original version Morbello leaves Paris at Orlando's urging and is next encountered in Macedonia, Leggio's character returns instead to Montalbano «con il cuore gonfio di vendetta».<sup>41</sup> Morbello originally seeks his father's help, but upon hearing that Rinaldo is away, he proceeds to assault Paris with Rinaldo's seven hundred retainers. With Orlando also away, Morbello defeats the defending paladins one by one until the emperor himself is forced to take up arms. Before engaging in combat, Charlemagne threatens to have Morbello killed «per essere stato ribelle alla sua corona».<sup>42</sup> In response, Morbello proclaims himself a sovereign individual not subject to anyone: «Io non sono soggetto a nessuno». Morbello's statement of complete self-sovereignty in one sentence negates the entire political structure that makes the ruler the arbiter of justice and controller of individual lives.<sup>43</sup> Although both have faith that God will ensure their victory, the knight unhorses the emperor at the first impact of his lance. Refusing to hand over Gano, Charlemagne becomes Morbello's prisoner.

Astolfo, who had previously declared his support for Morbello's actions, now advises the youth to take the emperor and the captured paladins to Montalbano and imprison them in Rinaldo's castle. When Rinaldo returns home and hears the news, his first reaction is to laugh.<sup>44</sup> Yet he reprimands his son for his reckless action that could bring Charlemagne's ire down upon him. When Morbello states «io ho agito

<sup>41</sup> Ivi, vol. VII: 15.

<sup>42</sup> Ivi: 18.

<sup>43</sup> For a theoretical elaboration of a natural law based concept of self-sovereignty and self-ownership, see ROTHBARD 1998.

<sup>44</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata], vol. VII: 19.

giustamente» and recounts the events, Rinaldo «comprese che Morbello avea ragione». Nonetheless, Rinaldo drags Morbello back to the prison, releases Charlemagne, and bids his son to kneel before the emperor and ask his forgiveness. Morbello, however, bites Charlemagne's hand instead. At this point an angry Rinaldo imprisons his son and hands over the keys to Charlemagne, who returns to Paris. Even though Rinaldo elsewhere in the poem openly rebels against Charlemagne, here his acquiescence to authority puts into relief Morbello's unconditional pursuit of justice.

Preferring death to captivity, Morbello takes action by refusing to eat. Rinaldo obtains the keys from the emperor with the condition that Morbello not return to Paris. Although the youth promises Rinaldo to abide by this restriction, upon his release he wastes no time in devising a new plan. This time he no longer seeks to rely on his father's men, but rather places posters throughout the forest announcing the recruitment of troops to dethrone Charlemagne. Rinaldo is initially enraged by Morbello's rebellious actions since he expects to bear the brunt of Charlemagne's rage, and he races through the woods poised to kill his son for such disobedience. As Morbello waits for recruits, Malagigi takes on the voice of destiny and commands him to flee to avoid being killed by his father. When Bradamante catches up with Rinaldo, she convinces him to compel Morbello to reconcile with Charlemagne instead. As we know, this will not happen, as the youth is on his way east.

Leggio's further development of the episode underscores Morbello's uniqueness in remaining true to his principles. Unlike the other paladins who repeatedly forgive the emperor and his evil counselor throughout the work, Morbello distinguishes himself as a character who adamantly refuses to reconcile with Charlemagne until Gano has been punished for his treachery. He is unwilling to compromise his principle of self-sovereignty or his desire for justice even if it means disobeying his beloved father or starving himself to death in prison. Moreover, in Leggio's version, Orlando does not simply leave the court due to anger at Charlemagne, as he does in Lodico, but he leaves Europe precisely in order

to reconcile Rinaldo with his son: «ebbe pietà del giovanetto e deliberò andare in cerca di lui e fare il possibile per conciliarlo con Rinaldo».<sup>45</sup> The presence of Rinaldo, and indeed the tension between the two, allows for the pattern of conflict and reconciliation to take place – if not between the young knight and the emperor in Paris, as noted above, at least between father and son on the northern shore of Turkey.

#### SCRIPTS OF THE CATANESE-AMERICAN PUPPETEER AGRIPPINO MANTEO

While some puppeteers continued to use Lodico, many others adopted Leggio's extended version.<sup>46</sup> Either way, the *Storia dei paladini* became the authoritative source for puppet theater throughout Sicily as well as in southern Italy and wherever puppeteers immigrated. Since this third-person narration could not be staged directly, puppeteers created their own scripts (*canovacci* or *copioni*), writing out the location, setting, characters, division of the action into acts and scenes, stage directions, and some direct dialogue. These documents can provide a window into the presentation of Morbello in traditional *opera dei pupi*. The set of scripts I examine below belonged to the puppeteer Agrippino Manteo (1884-1947).<sup>47</sup> These scripts not only maintain the anti-authoritarian thrust of Morbello's story, but employ narrative and theatrical means to further develop the parallel between Malaguerra and Rinaldo and to intensify the sense of collective resistance to the emperors Charlemagne and Arismondo.

<sup>45</sup> Ivi: 24.

<sup>46</sup> For an in-depth comparison of several puppet theater scripts to their sources, see CAROCCI 2019: 135-254.

<sup>47</sup> Agrippino Manteo's scripts were donated to the Italian American Museum in New York by his descendants and should soon be made available on both the museum's website and "eBOIARDO" (see the following link for more information and updates: <<https://edblogs.columbia.edu/eboiardo/manteo-puppet-theater>>). I am grateful to the Italian American Museum for access to these scripts. Without access to other puppet theater

Born in the province of Catania and apprenticed to the *puparo* Giuseppe Crimi in his youth, Agrippino Manteo performed the history of the Paladins of France and other chivalric works in nightly segments between 1923 and 1939 in New York City's Little Italy with the assistance of his wife and children. His extant scripts follow Giuseppe Leggio's extended retelling, most likely the edition published by Bideri in Naples in 1909 that his descendants have inherited. The three notebooks that contain plays featuring Malaguerra display the character's name prominently on the cover: «Rinaldo acquista Malaguerra», «Pipino figlio di Carlo uccide Baldovino. Sino Le avventure di Malaguerra» and «Cominciando con avventure di Malaguerra. Sino Orlando in Albracca» (see Figures 2-3 for the latter two).

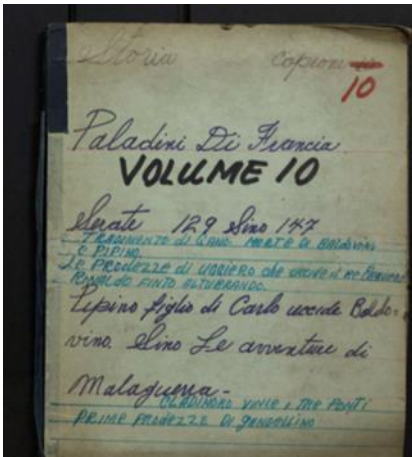


Figure 2. Agrippino Manteo, script #10, *Paladini di Francia*, serata 129 to 147. «Pipino figlio di Carlo uccide Baldovino. Sino le avventure di Malaguerra»

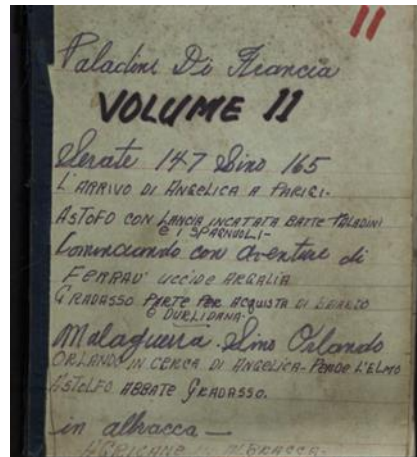


Figure 3. Agrippino Manteo, script #11, *Paladini di Francia*, serata 147 to 165. «Cominciando con avventure di Malaguerra. Sino Orlando in Albracca»

scripts, I am not able to ascertain the degree of originality in Manteo's rendition. The discussion in this section therefore simply treats his plays as one concrete example of the *opera dei pupi* tradition.

Morbello's story begins in *serata* 116 with his infancy. Although Leggio added an episode in Paris reinforcing Charlemagne's unjust treatment of Rinaldo, as noted above, he followed Lodico in delaying the specific details of Malaguerra's origins until the denouement. In introducing Morbello into his cycle, Manteo completely overhauls this narrative structure by revealing the hero's backstory right from the very beginning. Although this does away with the suspense, it allows the puppeteer to dramatically juxtapose and alternate events in France and Trebizond. This synchronicity not only affects the temporal understanding of events, but underscores their shared thematic concerns as well. The succession of scenes connects Rinaldo and Morbello as victims of imperial authority even before their fates are joined in southern Spain.

The parallels between the two stories are carefully underscored throughout this play through the technique of interlacing. Arimondo orders his infant son's death while Charlemagne orders the banishment of Rinaldo from all of Christendom. In both cases, the harm is mitigated through the intervention of a third party, the former's wife and the latter's nephew, respectively. Near the conclusion of the play, Manteo juxtaposes two scenes taking place in Paris and Trebizond: in the first, Gano plots to kill Rinaldo («Gano cerca il mezzo come far morire Rinaldo», Act 3, scene 3), and in the second, Arimondo gets the news that his baby has been killed («Arimondo riceve il capitano dice che il bambino è morto», Act 3, scene 4). These close parallels between the Frankish knight under attack and his soon-to-be adopted son narrowly escaping death, all concentrated in the space of one evening, prefigure their shared roles and highlight the dark side of state power across borders right from Morbello's first appearance in the cycle.

The sequence beginning with Morbello's conflict with Gano and Charlemagne and culminating with his coronation as emperor of Trebizond provides the narrative material for nine consecutive plays (from *serata* 143 to *serata* 151). In the four plays that stage the events in France, Manteo closely follows Leggio but adds some of his own

touches. For example, whereas in the *Storia dei paladini* nobody will attempt to follow Charlemagne's order to arrest Orlando, Manteo imagines instead that the emperor calls upon the Mangonzei clan. This would have given him the opportunity to stage a battle between Orlando and Gano's relatives (*serata* 145, Act 1, scene 3) before Charlemagne is arrested by his own soldiers in the following scene.

Before bringing the events in France to a conclusion, Manteo develops a scene that further reduces the tensions between Rinaldo and his adopted son. Even though *serata* 147 finds Malaguerra already in Macedonia, the play opens with Bradamante catching up with Rinaldo in France. Whereas Leggio had written that «tanto disse Bradamante che alla fine calmò il fratello»,<sup>48</sup> Manteo actually reports Bradamante's speech in which she states that Morbello is, after all, in the right: «infine ha ragione» (Act 1, scene 1). Although these words are not in the printed version, they echo the wording from various other moments in the text in which characters comment on whether Morbello is in the right to act as he does.<sup>49</sup>

After the intervening episode in Macedonia which serves as both a divider and a mid-point, the sequence of plays recounting Malaguerra's eventful return to Trebizond is elaborated over the course of four evenings (*serata* 148 to *serata* 151), thus creating a structural balance by mirroring the initial four in France. Here, too, Manteo finds a way to intensify the underlying themes. When in the *Storia dei paladini* Arimondo plans to hand Morbello over to the five kings, the news travels from his wife and daughter to the rest of the population. The puppeteer, rather than simply relating the passing of the news, devises a new scene in which first his wife reproaches him («lo rimprovera») and subsequently his daughter curses at him («impredica»). Arimondo's intransigence

<sup>48</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata], vol. VII: 24.

<sup>49</sup> Orlando, for example, tells Morbello «hai ragione» for defending himself against Gano and his men who tried to arrest him in his bedroom (*serata* 144, Act 3, scene 4), and the knight Ugiero explains to Charlemagne that Orlando stopped them from arresting Morbello because the youth «ha ragione» (*serata* 145, Act 1, scene 2).



appears all the more reprehensible when he is shown dismissing and denying the pleas of his closest family members. The emperor does not attempt to justify his predicament or show signs of conflicted emotions, but rather asserts his power with an attitude of intransigence. Act One concludes indicating that Arimondo, «irremovibile, dice che aspetta i re per farlo morire» (*serata* 149, Act 1, scene 7).

When it seems that nothing can stop Arimondo from committing such an injustice, Act 2 opens depicting the initiative of the local population to help the innocent foreigner. In the first scene, the innkeeper sets out to find Rinaldo upon hearing the news of Malaguerra's arrest. In the second, an angry crowd heads to the palace to demand Malaguerra's release. Manteo gives Lodico's generic «popolo» the more specific contours of «popolani e popolane», enumerating the various domestic items and farming tools with which they are armed: «armati chi di scopa chi di pala chi di scure chi di frecce ed altro» (*serata* 151, Act I, scene 2). Since this is not a narrative to be read by the public but rather a *pro memoria* for the puppeteer, the listing of brooms, shovels, axes, arrows, and other objects gives a sense of the scale of the uprising to be staged.<sup>50</sup> In a form of theater in which most characters are perennially dressed in armor, the visual impact of civilian characters of a lower social status wielding everyday objects as weapons against an emperor must have made the scene all the more impactful.

In *serata* 150, Manteo once again uses interlacing to create a thematic parallel between the events in France and Trebizond. Between the first two scenes of Act 1 in which Arimondo sets into motion his plan to poison the five kings and the fourth scene in which the poisoned kings fall to their death and Malaguerra slays the emperor, Manteo takes us back to Paris. In this intermediate scene, Gano engages in a monologue in which he reveals his murderous intentions *vis-à-vis* Rinaldo: «Ho mandato delle spie

<sup>50</sup> In the list of characters preceding the play, Manteo had already indicated the props: «popolani e popolane armati di frecce, scope, bastoni, pale e scure». Although the order is different, the replication of the same objects suggests that they were all used for the scene in question.

per scoprire Rinaldo e farlo morire in qualche agguato, ma non mi è mai riuscito di vedere la fine del ladrone».

In the final evening of the sequence, Manteo enacts two changes to complete the story's happy ending. Whereas the *Storia dei paladini* waits until the paladins have returned to France before recounting the arrival of Rosana in Trebizond, Manteo brings Morbello's fiancée onto the stage earlier so as to celebrate the wedding and the coronation in the same scene (*serata* 151, Act 2, scene 1). And whereas Lodico and Leggio provided a flashforward anticipating Morbello's tragic demise, Manteo leaves the characters to enjoy this moment of reunion and recognition unmarred by future evils.

#### RECOLLECTIONS OF PUPPETEERS AND CONTEMPORARY SICILIAN PUPPET THEATER

Thanks to the *Storia dei paladini* and traditional puppet theater, both Morbello and Malaguerra were household names in Sicily and beyond for over a century. The character was not only well-known, but also well-liked.<sup>51</sup> Alessandro Napoli (Catania) remembers that Malaguerra, «in quanto replica “amplificata” di Rinaldo, riscuoteva fortissime simpatie presso il pubblico tradizionale dell’Opira».<sup>52</sup> He further notes how Rosario Napoli's poster from 1928-1929 [Figure 4] announcing the deadly banquet scene in Trebizond focuses on the decapitation of Arismondo, «dando rilievo al valore guerriero di Malaguerra, che continua a combattere benché ferito alle spalle».<sup>53</sup> The late puppeteer Enzo Rossi (Monreale) names Malaguerra – along with Rinaldo and the

<sup>51</sup> Indeed, Carocci calls him «un personaggio amatissimo dell’opera dei pupi» citing Felice Cammarata's characterization of him as the «idolo dei ragazzini» (CAROCCI 2019: 46).

<sup>52</sup> Alessandro Napoli, email communication, April 8, 2018.

<sup>53</sup> Alessandro Napoli, description of Rosario Napoli's painting *Morbello Malaguerra / uccide suo padre* (1928-1929 ca.). Catania, Collezione Marionettistica dei fratelli Napoli.

Saracen Ferraù – as a favorite hero, singling him out as «un personaggio che faceva simpatia» and recalling his rebellious nature («durante la sua giovinezza era un ribelle»), exemplified by his splitting Charlemagne’s throne in two and wounding the treacherous Gano in the face.<sup>54</sup> The puppeteer Onofrio Sanicola (Marineo/Milan), in affirming that «Malaguerra fu molto famoso all’inizio del secolo in quanto classificato come ribelle in positivo», recalls that one of his uncles used the nickname *Malaguerra*, a label that he extended to his group of close friends.<sup>55</sup> Sanicola, in fact, possesses a photograph of the group with a sign reading «La banda Malaguerra dopo la battuta» [Figure 5]. Mimmo Cuticchio (Palermo) recalls that his mother used to call him Malaguerra as a nickname while he was growing up.<sup>56</sup>



Figure 4. Rosario Napoli, *Morbello Malaguerra / uccide suo padre*, Catania, Collezione Marionettistica dei fratelli Napoli, (1928-1929 ca.)



Figure 5. «La banda Malaguerra dopo la battuta». Photograph of Onofrio Sanicola’s uncle with his group of friends called “la banda Malaguerra”

<sup>54</sup> ROSSI, *Interview 2*: 41:43-42:40. Rossi’s recollection of two moments not in the *Storia dei paladini* – i.e., Rinaldo’s splitting of Charlemagne’s throne and slashing of Gano’s face – serves to indicate that Agrippino Manteo was not the only puppeteer who elaborated on Morbello’s story.

<sup>55</sup> Onofrio Sanicola, email communication, April 6, 2018.

<sup>56</sup> Mimmo Cuticchio, in-person communication, Urbana, Illinois, October 29, 2018.

Malaguerra can still be found in the puppet collections of contemporary Sicilian puppeteers. Franco Cuticchio (Palermo) notes that his Malaguerra puppet [Figure 6] is currently used in the role of Rinaldo. Perhaps the puppets are considered interchangeable because their characters are so alike. Cuticchio, in fact, describes Malaguerra as «un personaggio valoroso e astuto come il padre Rinaldo» and points out that the entire tragedy of Roncesvaux could have been avoided if Charlemagne had just listened to Malaguerra: «Se Carlomagno avesse ascoltato Malaguerra che voleva Gano di Magonza perché aveva capito che era un traditore, i paladini non venivano uccisi».<sup>57</sup> In 2019 the puppeteer Salvatore Oliveri (Alcamo) constructed a handsome new Malaguerra puppet [Figure 7] to replace one he had recently sold. In accounting for the traditional public's affection for the character, Oliveri explains:

La cosa che più colpisce in questo personaggio è che crescendo molto somiglia a Rinaldo. Lui è dotato di una forza straordinaria, è un avventuriero, dove mette piede non cresce l'erba, sembra suo padre giovane. Ecco perché il personaggio è molto amato dal pubblico di allora.<sup>58</sup>

Morbello has also recently returned as a protagonist to the Sicilian puppet theater stage, albeit without overt political undertones. The puppeteer Enzo Mancuso (Palermo), in developing his offerings beyond the customary plays based on Boiardo, Ariosto, and Pulci regularly staged in recent decades, has added *Morbello distrugge l'incanto della maga Uriella* to his repertory. For the occasion, in 2005, together with Antonino Guarino, he constructed an attractive Morbello puppet with blue trimmings [Figure 8]. Mancuso states in the program notes that he freely adapted the play from «antichi canovacci», presumably the traditional scripts used by the puppeteers in his own

<sup>57</sup> Franco Cuticchio, Facebook message, November 19, 2019.

<sup>58</sup> Salvatore Olivieri, Email communication, October 3, 2019.

family. The episode corresponds to Morbello's early exploits in the *Storia dei paladini* and the traditional puppet theater cycle: falling in love with Rosana, taking on the name of Malaguerra, attaining his armor in a magic adventure, participating incognito in (and winning) his first joust, stealing Orlando's sword, and, finally, liberating his fellow knights from the enchantment of Uriella and revealing his identity to Rinaldo.



Figure 6. Morbello/Malaguerra puppet constructed by Franco Cuticchio (Palermo)



Figure 7. Morbello/Malaguerra puppet constructed by Salvatore Olivieri (Alcamo) in 2019



Figure 8. Morbello/Malaguerra puppet constructed by Enzo Mancuso and Antonino Guarino (Palermo) in 2005 for the play *Morbello distrugge l'incanto della maga Uriella*

## NORTHERN ITALY

The *Storia dei paladini* and its eventual sequels circulated in print not only within the island, but also in northern Italy and even in the New World. In at least one instance, moreover, chivalric works published in Sicily reached northern Italy after having first

crossed the Atlantic Ocean from New York City.<sup>59</sup> Thanks to printed editions, the work entered the repertory of an independent folk performance tradition in northern Italy based largely on chivalric epics, the epic *maggio* sung in the Tuscan-Emilian Apennines.<sup>60</sup> The character thus became the protagonist of a number of dramatic plays in the epic *maggio* tradition. Giacomo Alberghi (1875-1944), a prominent *maggio* author from the Reggio Emilia province, composed a *maggio* entitled *Morbello* that was sung in Cervarolo (RE). Two separate *maggi* with the name of Morbello are attributed to Michele Costi (1868-1942), another Reggio Emilian *maggio* author whose plays include a *Rinaldo appassionato* and *Orlando Furioso*.<sup>61</sup> Given that the epic *maggio* typically pits good against evil, with evildoers almost invariably punished or expelled, it is not surprising that Morbello's story should have found its way into the tradition's repertory. Unfortunately, however, at present further study of Morbello in the *maggio* tradition is thwarted by the fact that none of these plays are known to be extant.

There is also evidence that Morbello found favor in other regions of northern Italy outside the context of the epic *maggio*. Giovanni Kezich notes that the Tuscan peasant poet Morbello Vergari, son of an impoverished farmer turned miner, was given his first name by his parents (i.e., as a birth name, not a nickname) in the early twentieth century. Removing any doubt regarding the reference to Lodico's character is the fact that one of Morbello's brothers was named Orlando. Kezich reflects on the logic beyond this unusual occurrence:

A chi, oggi, potrebbe mai saltare in testa di marcare a vita un figliolo con un nome del genere? Ma per un contadino del tutto diseredato fattosi poi minatore per dura necessità come il padre di Morbello, in una maremma di butteri e briganti che nel 1920 è ancora

<sup>59</sup> CAVALLO 2005: 53-55.

<sup>60</sup> For more on the epic *maggio* tradition and its relation to puppet theater, see CAVALLO 2002-2004.

<sup>61</sup> VEZZANI 1992: 366, 369 and 405.

praticamente un *far west*, la saga già un po' incartapecorita dei paladini evidentemente esercita ancora un suo fascino elementare.<sup>62</sup>

What indeed could have inspired a farmer-turned-miner to name his biological son after a character who killed his father with his sword? It may not have been only the Far West features of the Maremma region. After all, there are many worthy names of paladins from which to choose. Could it have been that Mr. Vergari felt a particular affinity to the more political aspects of Morbello's character? Although we will never know the story behind his particular choice, there is evidence that at least the puppet theater culture that celebrated Morbello was characterized as spreading a climate of resistance to political authority.

#### POLITICAL RAMIFICATIONS

As Pasqualino has pointed out, «a Napoli e in Sicilia fin dal secolo scorso molti osservatori hanno notato l'importanza dell'aspetto sovversivo della *Storia dei paladini*».<sup>63</sup> In the late nineteenth century a polemic arose in the newspapers in which puppeteers were accused of planting the seeds of sedition. Rinaldo was singled out as especially dangerous, but the accusatory remarks could be partially applied to his adopted son as well: «Di Rinaldi malandrini e ladri, di Rinaldi ribelli ed assassini e di quelle madornali assurdità che fanno perdere perfino la divina particola, avea bisogno solo il medio evo».<sup>64</sup> In response to this allied attempt by the local press and government to close down puppet theaters, the eminent Sicilian ethnographer Giuseppe Pitré defended

<sup>62</sup> KEZICH 2006: 14.

<sup>63</sup> PASQUALINO 1977: 116.

<sup>64</sup> Quoted in PITRÉ 1884: 271.

the tradition, asserting that the chivalric masterpieces staged in the plays inspired, on the contrary, ethical behaviour and valorous action.<sup>65</sup> Although Pitré was no doubt correct about the genre's didactic intention, the political powers of the time were also not mistaken in sensing the insurrectionary potential of the narratives performed.

One might thus be tempted to equate the creation of *Morbello* and the overall political undercurrent of the *Storia dei paladini* with the revolutionary stirrings of the period given that the compilation was published just prior to the Unification of Italy in 1861 and retained its popularity in the following decades. Yet historical circumstance alone cannot provide a complete answer since the anti-state vicissitudes of *Morbello* only bring into greater relief a skeptical attitude toward political power already present in various of the medieval and Renaissance chivalric poems that Lodico adapted. In Luigi Pulci's *Morgante*, for example, Charlemagne is in continuous contention with his paladins. Early on he offends Orlando, precipitating the latter's departure from Paris. Subsequently, he orders the successive executions of Astolfo and Ricciardetto, both of whom are rescued from the scaffold at the last minute by Rinaldo, the knight most consistently set in opposition to the emperor.<sup>66</sup> In Boiardo's *Orlando Innamorato*, Charlemagne unjustly leaves Astolfo to rot in prison after the latter's altercation with the Magonza clan. Upon his unexpected release following Gradasso's invasion of Paris, the paladin repudiates the Frankish court and heads east in search of Orlando.<sup>67</sup> More broadly, Boiardo warns readers at the outset of his poem that it is a tendency of those in power to recklessly put their entire realms in danger in a vain attempt to satisfy their unlimited craving: «E sì como egli advien a' gran signori / Che pur quel voglion che

<sup>65</sup> While dismissing accusations of the genre's potential seditiousness, Pitré also discredited the journalists by branding them as an overly sensitive fourth branch of the state («i delicati nervi di qualche rappresentante del quarto potere dello Stato»). Ivi: 270.

<sup>66</sup> For the critique of political power from Pulci's *Morgante* to Sicilian puppet theater, see CAVALLO 2017.

<sup>67</sup> For the political implications of this episode, see CAVALLO 2013: 38-41.



non pòno avere, / E quanto son difficoltà maggiori / La disiata cosa ad otenere, / Pongono il regno spesso in grandi erori, / Né posson quel che voglion possedere». <sup>68</sup>

Another reason that the anti-state sentiment detected in late-nineteenth century puppet theater cannot be confined to the period of Unification is the fact that it was still prevalent among puppeteers and their public in the second half of the twentieth century. Interviews that Pasqualino carried out in the post-World War II period demonstrate the extent to which the genre's potential to critique political power was consciously understood by puppeteers themselves: «Il discredito del potere [...] si è accentuato in questo dopoguerra». <sup>69</sup> As one puppeteer declared in an interview, Charlemagne was the character most hated by the public next to the universally despised traitor Gano. Puppeteers and their public could surmise that the emperor invariably allied himself with his evil counselor not only because the two were related by marriage, «ma anche perché Gano è molto ricco e fornisce l'oro necessario a governare». <sup>70</sup>

Behind the memorable deeds of Morbello and the objectionable actions of Charlemagne, Gano, and Arismondo, their narratives embody universal political issues. At stake in the conflict are central questions of individual rights, justice, and political accountability. The repeated mistakes made by the two emperors underscore how political power may exacerbate weakness of judgment, corruption, intransigence, and bias. The hero's fundamental belief in his self-sovereignty as an individual challenges the pretensions of the ruler to be obeyed even when acting unethically. The staging of Morbello's conflictual situations in both Christian France and Saracen Trebizond demonstrates, moreover, that the political issues raised by the narrative transcend

<sup>68</sup> BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova], I 15.

<sup>69</sup> PASQUALINO 1977: 117. Pasqualino's chapter entitled *Ideologia dell'opra* provides a more extensive treatment of ideology in Sicilian puppet theater, including his division of conflict into Christian-Saracen, convert-traitor, and sovereign-rebel (108-131).

<sup>70</sup> Ivi: 118.

cultural, religious, and geographical differences. The various reactions – from remonstrances to the withdrawal of consent to outright rebellion – on the part of vassals and the general population offer scenarios in which abusive power is contested by third parties. Indeed, Morbello receives even more help from the general population (the innkeeper and both male and female commoners) in a land where he is a stranger than on his own home turf. The underlying assumption is an irreconcilability between a natural law with a shared understanding of right and wrong behavior, on the one hand, and the autarchic decrees pronounced by an absolute political authority, on the other.

Although Morbello's story presents the dark side of political power, his foretold murder by neighboring kings does not offer a positive model. Looking ahead in the *Storia dei paladini*, however, Rinaldo will provide that model when he temporarily becomes the emperor of Trebizond after Morbello's death. After having refused to rule a thousand times, according to Morbello, Rinaldo demonstrates a different model of governance in Trebizond by acting on behalf of the inhabitants rather than subjugating them. Upon learning of his wife Clarice's death in a Frankish prison, the grieving widower decides to return to the life of a pilgrim and is concerned that Trebizond remain in that liberty («in quella libertà») in which he leaves it, even promising the inhabitants that – should he ever reconcile with Charlemagne – he would return «più per custodire i vostri diritti anziché imperare».<sup>71</sup> Tellingly, in stark contrast with Charlemagne's abuse of power and Gano's scheming, not one of the nobles wants to assume the crown of Trebizond: «di tutta la signoria niuno volle prendere la corona».<sup>72</sup>

<sup>71</sup> LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata], vol. VII: 258. Here I cite from the readily available recent edition of the *Storia dei paladini*.

<sup>72</sup> *Ibidem*. Napoli compares this scene in the *Storia dei paladini* to the original poem *Trabisonda* (PASCUALINO 2018 [Napoli], 316n). This chapter of Rinaldo's chivalric career merits further attention.

Malaguerra's trajectory provides a compelling fictional example of a heroic character fighting against the injustices perpetrated by those wielding political power. His presence thus reminds us that Sicilian puppet theater was not simply a chivalric soap opera for the masses before the advent of television, but could also be a vehicle to express a critical attitude toward the state under the cover of dramatizing medieval and Renaissance canonical epics. Indeed, it may be that puppet theater's political undercurrent contributed to its massive popularity for over a century in southern Italy and among Italian immigrants in urban centers of the New World. It certainly does not seem a coincidence that the character most beloved by the traditional puppet theater public, Morbello's adoptive father Rinaldo, was also the one who most consistently and prominently plays out the opposition between individual rights and unwarrantable state power. Both the *Storia dei paladini* and Sicilian puppet theater, moreover, are part of the larger genre of epic and thus these episodes are a reminder that epic narratives do not necessarily glorify the military victory of one's people over a fearsome and often demonized foreign other, but may express a wide range of positions, including a critical eye toward political power across cultures.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> A shorter version of this essay, with the same title, was presented at the Libertarian Scholars Conference held in 2018 in New York City and sponsored by the Ludwig von Mises Institute.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- LA BOETIE, *Discours de la servitude volontaire* [Bayard] = Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, présenté par Françoise Bayard, Paris, Imprimerie Nationale, 1992.
- LODICO, *Storia dei paladini di Francia* = Giusto Lodico, *La storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, 4 voll., Palermo, Gaudiano, 1858-1860.
- LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Cammarata] = Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia*, a cura di Felice Cammarata, 13 voll., Catania, Clio - Brancato, 1993-2000.
- LODICO, *Storia dei paladini di Francia* [Leggio] = Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Re Pipino fino alla morte di Rinaldo*, a cura di e con aggiunte di Giuseppe Leggio, 3 voll., Palermo, Giuseppe Leggio, 1895-1896.
- ROSSI, *Interview 2* = Enzo Rossi, *Interview 2*, in "eBOIARDO", <<https://edblogs.columbia.edu/eboiardo/interview-with-enzo-rossi/>>.

SECONDARY SOURCES

- CAROCCI 2019 = Anna Carocci, *Il poema che cammina: La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Museo Pasqualino, 2019.
- CAVALLO 2002-2004 = Jo Ann Cavallo, *L'Opera dei Pupi e il Maggio epico: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», V/VII (2002-2004), 157-170.
- CAVALLO 2004 = Jo Ann Cavallo, *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso: From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- CAVALLO 2005 = Jo Ann Cavallo, *La Bibbia dei Pupari nella Terra del Maggio: La Storia dei Paladini di Francia ed altre edizioni cavalleresche popolari siciliane nella tradizione maggistica tosco-emiliana*, in «Il Cantastorie», s. III, XLIII, 68 (gennaio-giugno 2005), 53-55.
- CAVALLO 2013 = Jo Ann Cavallo, *The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, University of Toronto Press, 2013.
- CAVALLO 2017 = Jo Ann Cavallo, *The Ideological Battle of Roncevaux: The Critique of Political Power from Pulci's "Morgante" to Sicilian Puppet Theatre Today*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and Beyond*, edited by James K. Coleman and Andrea Moudarres, Turnhout, Brepols, 2017, 209-232.
- CROCE 2014 = Marcella Croce, *The Chivalric Folk Tradition in Sicily: A History of Storytelling, Puppetry, Painted Carts and Other Arts*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2014.
- KEZICH 2006 = Giovanni Kezich, *Del nome di Morbello e di alcuni libri vecchi e nuovi*, in *Morbello Vergari scrittore e poeta di Maremma*, a cura di Corrado Barontini, Alessandro Giustarini, Nanni Vergari, Arcidosso, Effigi, 2006, 14-16.

- MCCORMICK - CIPOLLA - NAPOLI 2011 = John McCormick, Alfonso Cipolla and Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theatre: A History*, Jefferson (North Carolina), McFarland, 2011.
- PASQUALINO 1977 = Antonio Pasqualino, *L'Opera dei Pupi*, Palermo, Sellerio, 1977.
- PASQUALINO 1992 = Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Milano, Bompiani, 1992.
- PASQUALINO 2018 = Antonio Pasqualino, *Rerum palatinorum fragmenta*, a cura di Alessandro Napoli, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2020.
- PITRÉ 1884 = Giuseppe Pitré, *La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia*, in «Romania» XIII (1884), 315-398 [ora in PITRÉ 1993, vol. I, 119-336].
- PITRÉ 1993 = Giuseppe Pitré, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Catania, Clio, 1993.
- ROTHBARD 1998 = Murray Rothbard, *The Ethics of Liberty*, New York, New York University Press, 1998 [I ed. 1982].
- VEZZANI 1992 = Giorgio Vezzani, *Gli autori del maggio drammatico. Dizionario bibliografico*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di Tullia Magrini, Bologna, Analisi, 1992, 352-406.

# TESI PER UNA PROSPETTIVA EROO-POIETICA

Andrea Ghidoni

Università degli Studi di Macerata - Università degli Studi di Genova

RIASSUNTO: La nozione di *antropo-poiesi* sviluppata in campo antropologico include tutte quelle pratiche messe in campo da ciascun gruppo umano che tendono alla “fabbricazione” dell’essere umano, inteso come un animale “incompleto” e bisognoso pertanto di completamento culturale. La nozione può essere estesa anche allo studio dell’eroe: una prospettiva *eroo-poietica* può essere orientata verso 1) la *poiesis* dell’eroe nel corso della sua iniziazione, 2) la semiologia eroica in ogni specifico contesto testuale o culturale, 3) il ruolo complessivo che riveste l’eroe in una cultura, 4) i modi con cui un eroe può divenire strumento di costruzione culturale e quindi di plasmazione dell’essere umano (*antropologia dell’eroe*).

PAROLE CHIAVE: eroe, *poiesis*, antropo-poiesi, iniziazione, archetipo

ABSTRACT: The notion of *antropo-poiesis* developed in the anthropological field includes all those practices put in place by each human group and tending to “build” the human being, understood as an “incomplete” animal and therefore needing a cultural completion. The notion can also be extended to the study of the hero: a *heroo-poietic* perspective can be oriented towards 1) the *poiesis* of the hero in the phase of his initiation, 2) the heroic semiology in any specific textual or cultural context, 3) the overall role played by the hero in a culture, 4) the ways in which a hero can become an instrument for cultural construction and therefore for the making of the human being (*anthropology of the hero*).

KEY-WORDS: hero, *poiesis*, antropo-poiesis, initiation, archetype

\*\*\*



Nell'introduzione al volume *Le fucine rituali* (Remotti 1996) – che raccoglieva una serie di contributi antropologici ruotanti principalmente attorno ai riti di iniziazione – Francesco Remotti istituzionalizzava il concetto di *antropo-poiesi*, articolando una dopo l'altra una serie di tesi che disegnavano il perimetro della prospettiva antropo-poietica. Il *tool* concettuale venne poi ripreso, perfezionato e arricchito in altre occasioni, in costante dialogo con colleghi antropologi e filosofi.<sup>1</sup>

L'antropo-poiesi concentra il fuoco dell'attenzione dello studio del fenomeno umano sulle modalità con cui l'essere umano viene generato, costruito e fabbricato nel corso della sua esistenza. «Occorre [...] distinguere, oltre alla nascita biologica, vari tipi di “nascite” successive in base al prodotto che esse generano», una serie di “nascite” di altro tipo – determinate dall'ambiente, dalla società, da altri individui, dal soggetto stesso – che tutte concorrono alla definizione e alla plasmazione dell'identità umana.<sup>2</sup> Le nascite successive a quella biologica sono di tipo sociale: a esse spesso soggiacciono modelli di umanità ai quali gli individui soggetti a plasmazione devono essere resi conformi, per esempio – in maniera cospicua soprattutto nelle società cosiddette tradizionali – attraverso certe forme rituali e cerimoniali, passaggi di stato e condizione espressi in processi simbolici che includono gesti prefissati, prove da superare, marchiature sul corpo dell'iniziando ecc.

Remotti distingue due prospettive di formazione dell'umano:<sup>3</sup>

La prima prospettiva (che chiameremmo “antropo-genesi”) si limita semplicemente ad affermare che gli “uomini” [...] hanno da nascere o ri-nascere socialmente; ma lascia impregiudicata la questione di chi interviene per far nascere socialmente veri uomini. La

<sup>1</sup> In tale direzione si sono mosse le ricerche del gruppo PATONIPALA (acronimo delle iniziali delle università coinvolte: Pavia, Torino, Nice, Paris, Lausanne). Si veda, per esempio, AFFERGAN - BORUTTI - CALAME *et alii* 2003. Sull'antropo-poiesi cfr. anche FRANCHI 2011; REMOTTI 2013; FABIETTI 2014: 65-94.

<sup>2</sup> REMOTTI 1996: 9-10.

<sup>3</sup> Ivi: 11.



seconda prospettiva (che potremmo più precisamente designare come “antropo-poiesi”) sottolinea invece il tema del “fare”, “costruire”, “fabbricare” esseri umani.

La *poiesis* dell’umano, nella prospettiva indicata, non è però una significazione ulteriore, dettata magari da istanze storiche o ideologiche, che l’essere (ri-)plasmato acquisisce in aggiunta alla propria natura, all’essenza antropica immutabile e universale. Alla radice dell’antropo-poiesi si colloca una necessità ineludibile e fondamentale, che rende la “fabbricazione” dell’umano imprescindibile. La natura umana infatti sarebbe ontologicamente incompleta e originariamente carente<sup>4</sup> e tale lacuna può essere colmata dalla cultura:<sup>5</sup>

Comunque venga intesa, ovvero sia come apparato strumentale sia come apparato simbolico, la cultura contribuisce a modellare profondamente un essere che si presenta come organicamente incompleto. L’incompletezza organica richiede e sollecita l’intervento della cultura, facendo sì che essa sia il fattore di “formazione” e “deformazione” dell’uomo.

La cultura è direttamente “antropo-genetica”: dà forma e figura all’uomo, lo fa “essere”, anzi lo fa “diventare” un certo particolare uomo. L’antropo-poiesi è diuturna, continua,

<sup>4</sup> L’idea dell’incompletezza umana e del ruolo formativo dei “costumi” o della cultura discende dal pensiero di Michel de Montaigne, Blaise Pascal, Giambattista Vico e Johann Gottfried Herder. Lo studioso che più recentemente ha ripreso le nozioni sull’uomo come animale “difettoso” è Clifford Geertz, il quale in particolare salda le sue tesi antropologiche con quelle tesi neurologiche che sostengono l’immaturità del cervello umano al momento della nascita, bisognoso di informazioni e stimoli dall’esterno per completare la crescita dei neuroni. Cfr. Ivi: 15 e 17-18.

<sup>5</sup> Ivi: 15-16.

incessante, può essere resa manifesta in forme simboliche ma anche realizzarsi in qualunque circostanza:<sup>6</sup>

L'effetto dei vari, continui e infiniti processi antropo-genetici o antropo-poietici in cui l'uomo è coinvolto risulta essere non già l'unità, bensì la molteplicità e l'eterogeneità dei tipi di umanità: non esiste da qualche parte sicura [...] l'uomo, esistono invece *gli* uomini [...], non l'umanità nella sua interezza e integralità, bensì soltanto le sue particolari forme di vita, caratterizzate dunque da progetti antropo-poietici distinti, presumibilmente divergenti, talvolta opposti, forse anche in certi casi incompatibili.

L'*anthropos*, lungi dall'essere identico ovunque e sempre, è costruito attraverso l'agire culturale, particolare e storico. L'incompletezza radicale e costitutiva dell'essere umano inoltre è duplice: in primo luogo, la lacunosità si manifesta nell'ampia potenzialità dell'essere umano che ancora non è stata incanalata in una direzione precisa, per cui è indispensabile uno sfrondamento delle possibilità a disposizione; assegnare un'identità all'essere umano – che è il precipitato della cultura – e selezionare i percorsi di realizzazione significa però anche sopprimere una grande gamma di possibilità, ridotte a scarti. La *poiesis* umana è quindi perennemente particolare, instabile, insufficiente di fronte a modelli alternativi; una tradizione antropo-poietica è una particolare selezione di mezzi per la fabbricazione dell'umano che inevitabilmente – nel corso dei contatti storici tra individui, comunità e popolazioni – deve essere periodicamente rimodellata, ricreata,

<sup>6</sup> Ivi: 17. Cfr. anche i seguenti brani tratti da REMOTTI 2013: «La teoria dell'antropo-poiesi distingue [...] tipi, livelli, modalità della fabbricazione dell'essere umano: soprattutto, insiste nel sottolineare che – essendo l'essere umano molto plastico – c'è da un lato un "fare" antropo-poietico incessante e spesso inconsapevole, a cui si contrappongono, dall'altro lato, i momenti di un "fare" più consapevole e programmato» (REMOTTI 2013: v-vi); «l'antropo-poiesi [...] è soprattutto un'antropo-plastica. Il *poiein* è in primo luogo un *plassein*» (REMOTTI 2013: 15).

difesa, specificata: i modelli di umanità sono prodotti culturali soggetti a reinvenzione e creatività.

Il presente articolo – che richiama esplicitamente nel proprio titolo quello della seminale introduzione di Remotti – cerca di operare un trasferimento di nozioni dal campo antropologico a quello narratologico, in particolare prova ad applicare la prospettiva antro-poietica a quella tipologia di personaggio che con un improprio grecismo siamo abituati dall'epoca umanistica<sup>7</sup> a chiamare *eroe*: il termine, un cultismo, è stato astratto dalla cultura che ne fu matrice (quella ellenica), dove era rivestito di significazioni mitologiche, rituali e religiose,<sup>8</sup> ed è stato piegato a definire una categoria di personaggi dalle caratteristiche sovrumane, perlopiù impegnati nell'esercizio delle armi e protagonisti di poemi epici – classe che col tempo, nel linguaggio comune, si è espansa e banalizzata fino a includere individui che compiono generiche imprese eccezionali. Gli eroi di cui ci occuperemo non saranno quelli dell'ampia accezione corrente; gli eroi della nostra trattazione saranno quelli che si ritrovano nelle letterature antiche e medievali, nelle tradizioni culturali folkloriche e nei prodotti narrativi di queste (mito, fiaba, leggenda, saga, epica ecc.).

Già questa diffidenza nei confronti del termine *eroe* (che comunque, *faute de mieux*, continuerò a utilizzare) è impregnata di una concezione costruttivista che pone l'attenzione sul fatto che non esiste un unico modello eroico (anzi: una “natura eroica”), bensì una pluralità, un insieme politetico<sup>9</sup> di enti che condividono al massimo un'aria di

<sup>7</sup> Sulla concezione eroica nell'Umanesimo e nel Rinascimento, si veda WEISE 1961.

<sup>8</sup> Sul culto degli eroi nella Grecia antica, si vedano DARBY NOCK 1944; BÉRARD 1990; KEARNS 1992; ANTONACCIO 1994; BRAVO III 2009; BRELICH 2010. Una complessa trattazione, anche sotto il profilo teorico, del processo simbolico mitico-rituale legato alla figura di un singolo eroe all'interno di una singola comunità si trova in CALAME 2018.

<sup>9</sup> Le classificazioni politetiche in campo antropologico sono state applicate da Rodney Needham, in parte mutate da analoghe riflessioni nelle scienze naturali: esse sono un utile strumento di comparazione, per cui al nitore di una tassonomia omogenea (monotetica) si preferisce una sorta di classificazione sfocata, in cui l'oggetto di studio è disciolto in un fascio di tratti – senza gerarchizzazioni di sorta tra questi e senza vincoli

famiglia ma che si differenziano sul piano storico-culturale: ciascun gruppo umano costruisce un proprio modello eroico, spesso anzi una gamma di modelli, e una semiologia atta a denotarli e connotarli, onde rimarcare tanto la separazione di questi individui dal normale consesso umano quanto la loro specificità rispetto ad altre figure eroiche.

L'*eroo-poiesi* non è altro che una forma particolare di *antropo-poiesi*, specialmente in ragione dell'antropomorfismo che in diverse gradazioni è sempre presente negli eroi delle varie civiltà umane. L'eroe è un concetto narrativo e culturale che deve essere costruito nel "testo" (in senso latamente semiotico), attraverso il concorso di un repertorio di segni – motivi, stereotipi, schemi regolanti le sue azioni, *patterns*, tratti iconografici ecc. – che all'interno di una data cultura possono essere definiti tradizionali; al tempo stesso l'eroe è un individuo con sembianze umane (quasi sempre nasce, vive e muore, anche se in forme eccezionali): l'eroo-poiesi avviene su due piani, in quanto l'eroe è un individuo antropomorfo finzionale ma anche un oggetto semiologico.

Nel solco del saggio di Remotti citato in apertura, procedo dunque a sviluppare una serie di dodici tesi per meglio articolare la prospettiva eroo-poietica che qui si intende propugnare. Le tesi, formulate non come asserzioni ma come spunti tematici di riflessione, tracciano le linee di quattro orizzonti verso cui si proietta il nostro punto di vista: la *poiesis* dell'eroe nella narrazione (tesi 1-4); la *poiesis* dell'eroe nel testo (tesi 5-7); la *poiesis* dell'eroe nella cultura (tesi 8, ma in parte anche 7); antropologia dell'eroe (tesi 9-12).<sup>10</sup>

di necessità che determinino l'inclusione o meno entro i limiti della classe – presenti in molti degli oggetti comparati ma non obbligatoriamente in tutti. Sulle classificazioni politetiche, si suggerisce la lettura di NEEDHAM 1975.

<sup>10</sup> Di seguito userò il termine *eroe* al maschile, per economia e perché nelle culture tradizionali la maggior parte degli esempi eroici concerne personaggi maschili. Naturalmente esistono anche le *eroine*, soprattutto nel racconto folklorico, per le quali valgono molti degli aspetti che verranno messi in luce per le loro controparti virili; nondimeno una prospettiva eroo-poietica *davvero* completa ed esaustiva dovrebbe tenere presente che la concezione eroica femminile e la semiologia a essa connessa differiscono da quella maschile. Il neologismo composto *eroo-poiesi* è coniato naturalmente su *antropo-poiesi*. Il prefisso *eroo-* è poco corrente nelle lingue

1) *Nascite*. «L'espressione "antropo-genesi" si riferisce alle nascite che mettono in capo a "esseri umani", intendendo con ciò che vi possono anche essere nascite che generano qualcosa d'altro o di più che non esseri umani»: <sup>11</sup> tale corollario della teoria antropo-poietica permette il trasferimento della nozione a particolari esseri umani, benché finzionali, come gli eroi. Poiché è questione in questo studio della "formazione" dell'eroe, è essenziale prendere le mosse dagli esordi della sua biografia, dalle vie per le quali è realizzata l'iniziazione eroica. Come l'*anthropos*, anche l'eroe nasce: sebbene tale evento non sia sempre narrato esplicitamente, se l'eroe assume tratti umanoidi allora è inevitabile postularne in un passato indefinito l'origine. La nascita dell'eroe può essere sottintesa oppure esposta direttamente; essa può essere compresa in una narrazione che ha un'ampiezza biografica – la vita dell'eroe è narrata fin dal principio, talvolta facendo riferimento anche ai genitori o agli antenati – oppure essere formulata in una narrazione eziologica che completa *en amont* una leggenda che possiamo chiamare "primaria", in cui sono state riferite le azioni principali dell'eroe in età adulta. <sup>12</sup> Remotti distingue per l'essere umano una nascita biologica, coincidente con il parto, e una serie di "nascite"

moderne, ma ha un'ascendenza nella *Heroologia* di Ecateo di Mileto, opera mitografica nota più comunemente come *Genealogiai*.

<sup>11</sup> REMOTTI 1996: 10.

<sup>12</sup> La biografia dell'eroe viene costruita attraverso processi di ciclizzazione, per cui a una prima produzione testuale incentrata sulle imprese principali in età matura segue una seconda che può colmare lacune nella vita del personaggio *en amont* o *en aval* (estendendo la narrazione, eventualmente, alle generazioni precedenti o successive). Tale processo di inflazione narrativa caratterizza per esempio le *chansons de geste* della Francia medievale. Il fenomeno è noto in critica letteraria col nome di *transfictionnalité*, che R. Saint-Gelais definisce come «le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel» (SAINT-GELAIS 2011: 7); le pratiche *transfictionnelles* operano sul piano dei contenuti diegetici, in special modo sui personaggi, i quali vengono fatti migrare da un testo all'altro: «la transfictionnalité implique par définition une traversée» (Ivi: 23), fondata sull'assunto dell'identità degli elementi che migrano da un testo all'altro, ossia che il personaggio sia il medesimo e che basti il nome per determinare l'unità biografica con il personaggio del racconto primario. Sui cicli medievali cfr. HEINTZE 1994; RINOLDI 2017; generalizzazioni sul concetto di ciclo si trovano anche nell'introduzione di FANTUZZI - TSAGALIS 2015: 1-42.

sociali che determinano l'identità dell'individuo. Generalmente l'eroe nasce in circostanze che lo denotano fin dal principio come individuo eccezionale. I segni dell'eccentricità dell'eroe possono essere: la nascita in esilio, ai margini della civiltà, in un luogo selvaggio; il bambino viene allontanato dalla propria famiglia per un qualche accidente (es.: un rapimento); la nascita in una famiglia di cui è il figlio minore; è figlio di una coppia anziana apparentemente sterile; la nascita è preceduta da portenti naturali o oracoli sulla sua sorte; appena partorito, viene esposto e abbandonato; il neonato riceve la visita di esseri oltremondani che lo benedicono o maledicono; il neonato presenta su di sé marchi della sua elezione (es.: una croce sulla spalla); l'eroe mitologico nasce da elementi naturali o da divinità; anche se la nascita avviene in circostanze normali e, in quanto tale, omissa dal racconto, il bambino comunque proviene da una stirpe eccezionale.<sup>13</sup> La nascita anomala è il motivo iniziale del cosiddetto *biographical pattern* con cui si suole modellizzare lo schema narrativo ciclico (esilio + ritorno)<sup>14</sup> che caratterizza numerosi racconti eroici.<sup>15</sup> Un efficace testimone di questa sorta di norma narrativa, per cui l'infanzia dell'eroe deve essere straordinariamente tribolata, è il seguente passo gnomico della *chanson de geste* del XIV sec. nota come *Enfances Garin de Monglane* (vv. 59-63): «Frere furent Garin que nasqui puissey / en deul et en tourment, en povreté noury. / Mais on dist – et s'est vray, et je le croy aussy – / qu'en souef noreture dont

<sup>13</sup> Per ulteriori esempi cfr. MELETINSKIJ 2016: 24-29.

<sup>14</sup> Sull'intreccio ciclico delle *enfances* francesi medievali, cfr. WOLFZETTEL 1973 e WOLFZETTEL 1974.

<sup>15</sup> Sul *biographical pattern* si veda TAYLOR 1964 ma anche RANK 1909. Lo schema segue *grasso modo* questi motivi: i. L'eroe è figlio di nobili genitori: in genere è di dignità regale. ii. Grandi ostacoli precedono la sua nascita: lunga sterilità dei genitori o concepimento segreto a causa di proibizioni o impedimenti esteriori. Durante la gravidanza, o prima ancora, si verificano miracoli o predizioni solenni (sogno, oracolo) sulla sua nascita, portenti percepiti generalmente come una minaccia alla vita del padre o a quella di qualche regnante. iii. In conseguenza di ciò il neonato – quasi sempre per ordine del padre, del sovrano, di un tiranno – viene condannato a morte o a essere abbandonato (esposizione): per esempio, egli può essere esposto in una cesta sulle acque. iv. L'infante viene salvato e allevato o da animali o da gente di umili condizioni. v. Una volta cresciuto, egli ritrova, per svariatissime vie, i suoi nobili genitori (agnizione); si vendica dei suoi persecutori; viene riconosciuto come individuo eccezionale e conquista fama e potenza.

aucuns sont noury / ne gist bonne aventure». <sup>16</sup> Pertanto il primo aspetto da sottolineare è l'assenza per l'eroe di una distinzione tra nascita biologica e sociale: l'eroe è incardinato fin dal principio, anzi talvolta prima di venire al mondo, sul piano della straordinarietà, che si manifesta semioticamente attraverso vari marcatori denotativi, per cui la narrazione sottolinea fin da subito, anche con minimi dettagli, lo iato che separa il protagonista dal resto degli uomini. «[I] motivi dell'infanzia eroica [...] fungono da manifestazione generale, da segno dello stesso eroismo». <sup>17</sup>

2) *Epifanie*. La marca dell'eccezionalità è il tratto distintivo dell'eroe, che – da un punto di vista biografico – si manifesta fin dalla nascita. La denotazione *ab ovo* dell'eroe determina lo scarto tra la *poiesis* antropica e quella eroica. Mentre nel caso dell'essere umano le “nascite” successive a quella biologica, soprattutto quelle rituali, tendono a modellare un particolare tipo di uomo, attribuendogli un'essenza che prima del passaggio non possedeva, per cui il rito oltre a essere simbolico è anche effettivo – in sostanza la marca dell'eccezionalità dell'iniziando è attribuita dalle “nascite” sociali, non da quella biologica –, viceversa l'eroe tradizionale, nella prospettiva finzionale, non conosce “nascite” sociali. Interviene qui una norma fondamentale della concezione eroica tradizionale che possiamo tradurre con il binomio caro alla cultura medievale antico-francese, il rapporto tra *nature* e *norreture*: <sup>18</sup> la natura singolare dell'eroe, inscritta nel

<sup>16</sup> 'Furono fratelli di Garin, il quale nacque in seguito / nel dolore e nell'afflizione, cresciuto in povertà. / Ma si suol dire – ed è vero, lo credo anch'io – / che dall'infanzia facile di cui certi hanno goduto / non comincia alcuna bella storia'.

<sup>17</sup> MELETINSKIJ 2016: 27.

<sup>18</sup> «Medieval society does see the future adult in the child, and all educational action must be directed accordingly. There is no attempt to discover the “natural” gifts or tendencies of the child, no attempt to help him or her realize a potentiality, for the child is born with his or her future role. In this sense it is true that childhood has no value in itself and little specificity, the child is only an object, though a precious object, of education. He or she is trained into adulthood rather than educated. The child's *nature* [...] is determined by biological, spiritual and social standards that differ according to sex and social class, never according to

personaggio fin dal principio, prevale sul modo in cui l'eroe viene cresciuto, allevato, educato (*norreture*). L'eroe può essere sottoposto a riti di passaggio, prove, tribolazioni, peripezie, ma la sua *nature* non ne viene intaccata: anzi, si capovolge il rapporto tra causa ed effetto, per cui non la *nature* è generata dalle prove, ma queste sono segni di un'elezione precedente. Mentre il concetto di *nascita* implica un passaggio dal non-essere all'essere, per l'eroe il passaggio che deve essere rimarcato è quello dalla potenza all'atto o talvolta nemmeno questo: la natura eroica è completa fin dal principio. L'eroe semmai passa attraverso una serie di *epifanie*, ossia momenti in cui la sua *nature* viene rivelata a una serie di testimoni: all'eroe stesso, all'antagonista, alla famiglia, alla società, all'ecumene. Tali epifanie sono ovviamente concentrate nelle fasi del racconto in cui l'eroe è giovane e non è ancora stato riconosciuto come tale: dunque esse costellano la formazione dell'eroe, in cui è in corso l'*eroo-genesi* – anche se per coerenza bisognerebbe pensare in termini di *eroo-fania*, come processo in cui l'eroe passa attraverso una serie di prove qualificanti, nelle quali le sue proprietà intrinseche si manifestano. L'educazione dell'eroe e il modo in cui egli è allevato sono soltanto superficiali; anche l'addobramento a cui sono sottoposti gli eroi delle *chansons de geste* della Francia medievale serve solo a sancire per mano del re l'eccezionalità di quei fanciulli, i quali hanno già esibito la loro valentia in numerose occasioni ancor prima di essere fatti cavalieri.

3) *Incompletezza*. La nozione dell'incompletezza della natura umana è il cardine su cui si sostiene la necessità della plasmazione antropo-poietica: l'azione socio-culturale indirizza verso un modello di umanità l'individuo, laddove in precedenza questi era un essere incompleto. Lo strumento concettuale si impiega fruttuosamente anche

individuals. These standards have been predetermined by society, and education appears to be a static rather than a growing process. The goal is neither happiness nor self-fulfilment; it is the full adaptation to social environment. [...] *Noureture* functions as a culture medium for the perpetuation of an unchangeable nature» (DESCLAIS-BERKVAM 1983: 165-180).



nell'analisi della formazione dell'eroe. L'eroe, per natura, è deterministicamente condotto verso una brillante carriera sovrumana, tuttavia questa si deve realizzare attraverso momenti opportuni: il giovane eroe è "incompleto" fintantoché non abbia avuto occasioni per manifestare la propria valentia. Il *pattern* su cui si costruiscono numerosi racconti di iniziazione eroica prevede il passaggio da una fase di occultamento a una di rivelazione. Il giovane eroe è spesso *unpromising*, inerme, disprezzato, marginalizzato. Nella prima parte del *biographical pattern* è anche oggetto di predazione: secondo il modello zoologico con cui E. Pellizer descrive la formazione dell'eroe (in particolare l'uccisore di mostri), infanzia e iniziazione «sono collegate alla simulazione di esperienze di *predazione*», che da passiva diventa, dopo la consacrazione definitiva del giovane eroe, attiva. Quando per esempio si cerca di eliminare il bambino, lo si allontana dalla sua famiglia e dalla vita sociale, lo si espone indifeso ad ambienti selvaggi e ostili, lo si costringe all'esilio, «il bambino si trova così a essere facile preda (a senso unico, preda passiva) di animali bruti e predatori per natura», oppure, si può aggiungere, preda perseguitata da traditori, briganti, stranieri, se non dai capricci di entità sovranaturali concrete (divinità) o astratte (il destino). Allo stesso modo, «la fase dell'iniziazione giovanile sembra attraversare principalmente una serie di esperienze di predazione. Le varie imprese che l'eroe deve compiere quando è arrivato alla soglia dell'adolescenza e la maturità (battute di caccia, lotte contro mostri e briganti, o qualunque altra figura possibile della prova qualificante) possono forse essere definite come catastrofi di individuazione»: <sup>19</sup> è attraverso il momento iniziatico che l'eroe acquisisce pienamente la sua identità (nei racconti eziologici, quella tramandata dalla tradizione) e la sua condizione di preda è definitivamente rovesciata in quella di predatore. <sup>20</sup> I momenti in cui viene realizzato questo rovesciamento costituiscono le pietre miliari dell'eroo-fania.

<sup>19</sup> PELLIZER 1991: 19.

<sup>20</sup> Il rovesciamento posizionale dell'eroe nei rapporti di predazione dovrebbe essere letto facendo ricorso anche all'analogia trasformazione che occorre a livello antropologico nei riti di iniziazione: cfr. BLOCH 1992.

4) *Andro-poiesi*. Il processo poietico che tende a colmare le lacune può essere realizzato in varie forme, distinguibili anche in base agli operatori che lo portano a termine. L'elezione dell'eroe è spesso effettuata dalla divinità, per cui in questo caso l'epifania eroica è marcata dall'intervento del meraviglioso e del miracoloso: la sacralità dell'eroe rafforza l'idea che l'emersione della sua *nature* sia in qualche modo inarrestabile. Un esempio può essere fornito dagli eroi biblici e in particolare da David. Vi sono altre circostanze in cui la *poiesis* viene realizzata attraverso prove iniziatiche, che l'eroe supera non solo brillantemente ma anche oltre le aspettative di coloro che gli impongono queste prove. Gli atti con cui viene sanzionato lo statuto speciale di questi personaggi collimano talvolta con istituzioni presenti nelle culture in cui è forgiata la narrazione, prove e riti che in quelle determinate società segnano il passaggio alla maturità del giovane uomo – *rites de passage* che potremmo definire di *andro-poiesi*. Se i racconti riprendono istituzioni andro-poietiche realmente esistenti, viene comunque mantenuto uno scarto tra l'eroe e gli iniziandi ordinari. Per esempio le *gestes* della Francia medievale assumono come punto di svolta della carriera eroica l'investitura cavalleresca, in cui il giovane *bachelor*<sup>21</sup> diventa finalmente *chevalier*: il re è l'operatore quasi esclusivo di tale andro-poiesi. Al tempo stesso gli eroici *bachelers* hanno già mostrato anzitempo la loro bravura, spesso partecipando alla pugna armati di un bastone per sopperire (incompletezza) al divieto di maneggiare la spada prima dell'addobbamento per mano del sovrano. La precocità dell'andro-poiesi del giovane eroe è uno degli elementi che rendono manifesto lo scarto con gli individui ordinari. Sintomatica in questo senso è la seguente scena che troviamo nella versione di Grottaferrata del poema bizantino *Digenis Akritis*. Il giovanissimo Digenis confessa al padre che gli è sceso nell'anima un *potbos* (IV, v. 73), la brama di mettersi alla prova nella lotta alle belve (IV, v. 74), per cui implora il padre di accompagnarlo là dove se ne possano trovare, affinché possa spegnere quel cruccio che lo

<sup>21</sup> Sulla figura del *bachelor* cfr. FLORI 1975; MÉNARD 1992.

tormenta. Il giovane – per dirla in termini greimasiani – è dunque destinatore di sé stesso<sup>22</sup> per questa prima prova venatoria: egli avverte quel senso di incompletezza che è il motore dell’antropo-poiesi, in questo caso dell’*auto-poiesi*. Il padre tuttavia accampa dei dubbi (vv. 81-90), ritiene il bambino, appena dodicenne, *anaxios*, inadatto per la *theriomachia*, e che non si debba cimentare con quella spaventosa prova anzi tempo (*pro kairou*): il momento giusto sarà quando Digenis sarà uomo fatto, ossia *aner teleios*. Evidentemente qui si scontrano due differenti visioni dell’andro-poiesi, del processo per divenire *aner teleios*: da una parte per Digenis il completamento (*teleiosis*) della sua identità virile risiede in qualità innate, in una *fysis* che attende solo di manifestarsi in occasioni appropriate; per converso, il padre concepisce la *poiesis* come legata all’età dell’iniziando, dunque un criterio anagrafico. L’opposizione diventa esplicita nell’obiezione di Digenis (IV, vv. 94-99): se compirà prodezze dopo essere cresciuto (*meta ten teleiosin*), quale vantaggio ne avrà? *Touto pantēs poiouein*: questo lo fanno tutti! La precocità del giovane Digenis è un tratto qualificante, un elemento connotatore che differenzia il suo percorso dall’ordinaria andro-poiesi, trasformandolo in *eroo-poiesi*, nel processo di costruzione e affermazione di un individuo fuori dalla norma. Il poeta introduce un verso di commento (v. 101): *fyseos gar to eugenes ek paidothēn profainei*, la nobiltà di natura si mostra da fanciulli. Dal punto di vista interno alla narrazione la natura eroica in figure come Digenis non può essere costruita, in quanto innata nell’individuo nobile: nondimeno, occorrono circostanze adatte e appropriate perché possa esprimersi tale potenzialità e avvenire l’epifania dell’eroe; più che la natura eroica, è il modo in cui essa si manifesta a dover essere “plasmato”.

5) *Eroo-poiesi*. Remotti, contrassegnando la diversità tra le prospettive dell’*antropo-genesi* e dell’*antropo-poiesi*, precisa che il «presupposto comune è che gli esseri umani

<sup>22</sup> Cfr. GREIMAS 1976.

hanno da nascere una seconda volta; ma “antropo-genesi” è maggiormente rivelativa dell’inevitabilità della seconda nascita, mentre “antropo-poiesi” pone maggiormente in luce il momento della “fabbricazione” e quindi anche dell’“invenzione” e della “finzione”». <sup>23</sup> Nelle precedenti tesi ho adottato un punto di vista interno al racconto, quindi ho assunto l’eroe come un individuo (fanzionale), dotato di un’identità e una personalità riconoscibili e stabili in tutte le fasi dell’intreccio narrativo: la sua “costruzione”, in analogia alla crescita umana, è concentrata specialmente nel periodo della giovinezza. L’eroe tuttavia è altresì un oggetto semiologico, inserito in un “testo”, un discorso intessuto da un locutore e destinato a un ricevente: se da una parte la *nature* eroica è predeterminata e richiede solo occasioni epifaniche (*eroo-fania*) in cui i *signa* dell’eroicità vengano riconosciuti dai personaggi del racconto, dall’altra quella stessa *nature* deve essere “costruita” in *tutto* il corso della narrazione (non solo quindi nella fase esordiale dello *iuvenis*) attraverso una codificazione condivisa tra autore e pubblico del racconto. La “costruzione” eroica dal punto di vista narrativo avviene principalmente nelle fasi iniziatiche, in cui ancora l’eroe non ha acquisito pienamente lo *status* verso cui tanti indizi convergono: infatti, *a contrario*, nella *Chanson de Roland* l’eroe eponimo, in età matura, è già riconosciuto come individuo eccezionale fin dall’inizio e per tutta la durata del racconto, per cui non vi sono momenti rivelatori. Dal punto di vista “testuale” invece la “costruzione” dell’eroe viene messa in atto *anche* in poemi del tipo del *Roland*: la semiologia dell’eroismo deve essere impiegata per caratterizzare i personaggi, il racconto e il genere testuale, talvolta fino alla ridondanza, secondo le convenzioni comunicative in cui il testo si inserisce. L’eroe è “costruito” in una fase circoscritta della sua vita, se si adotta una prospettiva biografica; è continuamente in costruzione se si assume un’ottica semiologica. Per esempio, nel caso di eroi oggetto di *transfictionnalité*,<sup>24</sup> di cui in testi diversi vengono narrate le imprese mature e le peripezie giovanili, la prospettiva eroo-

<sup>23</sup> REMOTTI 1996: 11.

<sup>24</sup> SAINT-GELAIS 2011. Cfr. *supra* in nota.

poietica individua non un unico percorso formativo circoscritto all'età giovanile, ma due "cantieri" corrispondenti alle due tipologie eroiche che ciascun testo deve costruire – quella giovanile e quella matura –: sinteticamente in altre parole, due personaggi omonimi in testi diversi non sono automaticamente identificabili. Il punto può essere chiarito facendo ricorso alle note inedite sulle leggende germaniche di Ferdinand de Saussure:<sup>25</sup> il nome dell'eroe è un elemento accessorio all'interno della combinazione contingente di tratti (nome, ruolo sociale, genealogia, funzione narrativa ecc.) che formano un personaggio all'interno di un testo. Più che il nome, diventano rilevanti altri tratti per determinare l'identità dei personaggi (la tipologia di azione, gli schemi in cui vengono usati ecc.): il Cid guerriero maturo e il Cid delle *mocedades* sono due personaggi distinti, non identificabili e solo superficialmente legati dall'omonimia. Assimilare personaggi che ricorrono in narrazioni diverse solo sulla base onomastica e costruire su tale fondamento o su relazioni sociali, familiari, storiche, un'unità personale – i protagonisti del *Cantar de Mio Cid* e delle *Mocedades Rodrigo* si chiamano entrambi Rodrigo, sono figli di Diego Laínez, sono mariti di Jimena: dunque sono la stessa persona – è da un punto di vista semiologico scorretto. Nella letteratura eroica medievale (che è ancora un'appendice della cultura folklorica; e ciò può valere per altre culture eroiche) prevalgono le identificazioni tipologiche piuttosto che quelle onomastiche: senz'altro nella memoria culturale il nome è un centro aggregatore di storie, ma queste non devono essere biograficamente coerenti tra loro, poiché l'eroe – pur mantenendo gli stessi dati "anagrafici" – mostra coesione con altre tipologie narrative, in base al genere di azioni che compie in ogni determinato racconto. Nel caso delle *mocedades* del Cid, il confronto non deve essere condotto con il *Cantar*, ma con altre forme narrative sull'infanzia dell'eroe: Rodrigo è *tipologicamente* coeso con i giovani eroi. Un approccio rivolto alla *poiesis* eroica, pur inglobando entrambe le prospettive, interne ed esterne alla narrazione,

<sup>25</sup> SAUSSURE 1986. Cfr. anche AVALLE 1995.

dovrebbe dunque fare attenzione soprattutto alle modalità con cui una singola cultura, un singolo genere narrativo, ma anche ciascuna opera letteraria fabbrica, costruisce, modella (tutte azioni sottese al verbo *poiein*) il proprio concetto di eroe – che individueremo certamente a partire da nozioni già preordinate, ma che dovrà essere studiato attraverso i materiali particolari, propri di quella specifica cultura (o genere o testo ecc.) e di una distinta tradizione narrativa.<sup>26</sup>

6) *Denotatori / Connotatori*. La costruzione di un eroe avviene attraverso una semiologia che tende a) a ricordare ai fruitori del racconto in cui tale *poiesis* è messa in atto che l'individuo protagonista del racconto è un eroe, un uomo eccezionale, e b) a sottolineare a quale tipologia eroica egli/ella appartenga. Lo studio della *poiesis* eroica enfatizza dunque quell'insieme di tecniche verbali e motiviche che un narratore nel seno di una tradizione culturale ha a disposizione per modellare il proprio eroe, per convogliarlo in una precisa direzione e per farlo aderire a una ben definita tipologia. Ovviamente la narrazione eroica attraversa i codici e può essere espressa, oltre che con le parole, anche con altri mezzi, a loro volta immersi in proprie convenzioni semiologiche, per esempio quelle figurative, per cui i motivi selezionati potranno essere anche di tipo iconografico. Non si tratta soltanto di isolare l'individuo protagonista e di distinguerlo dal resto della massa umana o della sua comunità sociale, di renderlo speciale, ma anche di caratterizzarlo ulteriormente rispetto ad altri individui eccezionali, specialmente in quelle culture in cui esiste una mitologia eroica piuttosto sviluppata. Si possono pertanto distinguere nella semiologia eroica elementi *denotatori* ed elementi *connotatori*.<sup>27</sup> I primi

<sup>26</sup> Un esempio di studio della semiologia dell'eroe entro una tradizione circoscritta può essere fornito da CAMEROTTO 2009 (il cui titolo richiama, significativamente, l'azione del "fare gli eroi").

<sup>27</sup> In GHIDONI 2018a ho adoperato un altro binomio terminologico, con funzioni simili ma non sovrapponibili: si parla per esempio di *schemi paradigmatici* e *schemi sintagmatici*. Nel primo caso ci si riferisce a modelli di intreccio (es. l'esilio del giovane eroe) ampiamente replicati da una *chanson de geste* all'altra, i cui personaggi sono debolmente caratterizzati da quelle peripezie: soprattutto a partire dal XIII secolo, tale tipo di avventure

tendono a sottolineare l'eccezionalità dell'eroe rispetto agli esseri umani; all'interno di una cultura essi costituiscono il minimo comune denominatore differenziante l'eroe rispetto all'essere umano ordinario. Per esempio un elemento denotatore può essere di tipo cronotopico: collocare un personaggio o una vicenda in un passato che in una determinata memoria culturale presenta le caratteristiche di una *heroic age* (lo spazio-tempo della guerra di Troia, l'era della *Völkerwanderung* delle saghe germaniche, l'impero carolingio delle *gestes* francesi) è già un atto denotativo.<sup>28</sup> All'interno della denotazione generale possono introdursi elementi connotatori che specificano la tipologia del personaggio: questi sono motivi, schemi narrativi, temi, dettagli biografici, segni che caratterizzano una classe specifica di eroi, un sottogruppo all'interno della classe denotativa. Per esempio, nell'ambito delle *chansons de geste* le *enfances* di un grandissimo numero di personaggi seguono il *pattern* dell'esilio, per cui l'eroe giovinetto è costretto a fuggire da casa, a recarsi in esilio, da cui ritornerà per riconquistare il feudo o il regno da cui è stato scacciato: tale intreccio è applicabile a personaggi praticamente interscambiabili, poco caratterizzati e diversificati tra loro, tanto che a partire dal XIII secolo per la sua ampia diffusione lo schema diviene *de facto* denotativo degli eroi delle *gestes*; un'altra frazione di eroi invece è costretta alla partenza, ma per recarsi alla corte di Carlo Magno, da cui essi verranno fatti cavalieri: si tratta di uno schema caratteristico (benché non esclusivo) dei membri del lignaggio di Garin de Monglane (al quale appartiene uno degli eroi principali del ciclo, Guillaume d'Orange); altri due eroi invece, Roland e Ogier, non esordiscono con un allontanamento, si trovano già sul campo di

acquisisce una funzione denotativa, serve semplicemente a definire l'eroe in maniera superficiale. Viceversa gli schemi sintagmatici sono strettamente legati all'eroe (da qui il riferimento al "sintagma"), l'utilizzo di quello schema è fortemente caratterizzante: si tratta di peripezie quasi esclusive a quel personaggio o a un gruppo di personaggi e l'estensione dello schema ad altri eroi ha quasi sempre una finalità connotatrice, tende a far aderire il nuovo personaggio a una precisa tipologia eroica.

<sup>28</sup> Il concetto critico di *heroic age* è stato formulato inizialmente in CHADWICK 1912 e riutilizzato in BOWRA 1952. Si veda anche BOWRA 1957.

battaglia, benché tenuti al margine da esso per imposizione del sovrano, disobbedendo al quale tali eroi possono mostrare la loro natura superiore e risolvere la battaglia in corso: anche in questo caso l'impostazione narrativa isola questi due personaggi, sottolineandone l'identità peculiare.<sup>29</sup> Qualificare nei dettagli il proprio eroe serve anche per specificare la natura di genere del racconto in corso e quindi per intessere legami tra le narrazioni stesse, ricalcando il proprio racconto su tipologie preesistenti, arricchendo in tal modo la semantica del mito o della leggenda e le funzioni del proprio protagonista.<sup>30</sup> L'approccio eroo-poietico deve prefiggersi come compito l'individuazione non di *una* forma eroica, bensì della molteplicità morfologica degli eroi.

7) *Tipologie, modelli, forme.* Cominciamo quindi a distinguere i diversi orizzonti verso cui si proietta la prospettiva eroo-poietica. Da una parte esiste la *poiesis* interna al racconto, la formazione dell'eroe com'è narrata principalmente nelle fasi della sua iniziazione. L'eroo-poiesi diventa altresì esercizio filologico nel momento in cui si riconosce che la costruzione dell'eroe non è soltanto uno stadio narrativo, un percorso intra-diegetico, ma anche un'operazione di poetica da parte del narratore, che fa ricorso a un codice, a una *langue*, per affermare costantemente nel proprio "testo" la natura eroica dei suoi personaggi. Lo studioso dovrebbe dunque assumere la dimensione epistemologica qui delineata onde discernere la "cassetta degli attrezzi" a disposizione di un narratore, sia in termini morfologici – cioè su un piano sincronico – che in termini storici – riconoscere una tradizione semiologica entro cui si muove il testo o i testi oggetto

<sup>29</sup> In GHIDONI 2018a, ho definito questi tre modelli narrativi rispettivamente come *centrifugo*, *centripeto* e *statico*, prendendo in considerazione la cinetica dell'eroe e la sua direzione (ammettendo un grado zero di movimento per la terza tipologia).

<sup>30</sup> Molto pertinente sarebbe anche un confronto col concetto di *motif transference* formulato negli studi omerici: scene tradizionalmente appartenenti a un singolo eroe (es. la condotta in battaglia, la morte, il funerale di Achilleus) possono essere resi tipologici e quindi trasferiti nell'*Iliade* ad altri eroi (es. a Patroklos). Cfr. BURGESS 2006.



di studio. Da un punto di osservazione culturologico – che non abbracci un singolo testo o anche un gruppo di racconti piuttosto limitato, ma che spazi verso i limiti di un’intera cultura, anche sull’asse diacronico – si noterà che una tradizione culturale tende a frastagliare la propria concezione dell’eroico in una molteplicità di figure, modelli, paradigmi, iconografie. Un singolo testo che promuova le gesta di un eroe deve costantemente rafforzare l’adesione del proprio personaggio a un modello eroico, a una tipologia i cui significanti saranno soprattutto intrecci specifici, ma anche caratteristiche fisiche e morali, relazioni con altri personaggi o aspetti funzionali che si esplicano magari nel rito e nella religione eroica (se l’eroe è oggetto di culto, come nel mondo classico). Un’efficace spia di concordanza tipologica è per esempio l’invocazione da parte del protagonista di altri eroi o di santi con qualità eroiche.<sup>31</sup> Un racconto può però anche porre a confronto più modelli, in chiave oppositiva o dialettica, specialmente nei racconti sull’iniziazione eroica, in cui il giovane, ancora incompleto e non incasellato, deve fare esperienza di realtà che definiscono in negativo l’approdo finale della sua formazione. Inoltre i modelli eroici si possono arricchire nel reciproco contatto: le tipologie eroiche qui evocate non devono essere intese come compartimenti stagni, bensì come categorie sfumate tra le quali è possibile un più o meno intenso scambio motivico; pertanto i casi di ibridazione e riplasmazione delle forme sono un fenomeno assai comune, molto più

<sup>31</sup> Si veda il seguente esempio tratto dal *Digenis Akritis* (nella versione criptoferratense), in cui le categorie eroiche si possono intrecciare e ibridare tra loro e sintomo ne è proprio un’invocazione. Il giovane Digenis, impegnato nell’impresa del ratto della sposa, promette di portare a termine il rapimento giurandolo su san Teodoro, *ton megan apelaten* (v. 891), “il grande apelate”, laddove gli apelati sono una sorta di briganti rapitori di donne che affollano il poema bizantino. L’invocazione di Teodoro richiama una tipologia eroica complessa, poiché certamente il santo è noto per la sauroctonia, un’impresa che Digenis compie in età matura per difendere la moglie. Singolare è soprattutto che Teodoro venga definito al v. 891 *apelate*, in quanto questo genere di brigante di frontiera non sembra impegnato nella lotta col *drakon*, bensì nell’uccisione di fiere di altro genere e in particolar modo nel rapimento di fanciulle: tali ultime imprese, per converso, non appartengono al novero delle gesta del santo. L’invocazione di Teodoro lascia presagire l’esistenza di una sorta di nebulosa di motivi eroici e la creazione di eroi polivalenti nella memoria culturale cappadociana. Per un approfondimento delle tipologie eroiche dell’epica akritica si può partire da MACKRIDGE 1993.

frequente che non la rigida replica del tipo. Infine l'eroe può aderire non a una singola tipologia ma a più categorie eroiche, specialmente in quelle culture<sup>32</sup> in cui la definizione di eroe si può conquistare solo ammettendo il suo polimorfismo. In tal senso, un buon esempio di morfologia eroica ma anche di poetica storica dell'eroe è quella tracciata da Angelo Brelich nella sua monografia del 1958 dedicata agli eroi dell'antica Grecia.<sup>33</sup> «[i]nvece dell'analisi di singoli casi – quasi sempre disperata, e non solo per lo stato frammentario della documentazione, ma anche per l'isolamento in cui essa pone i fatti – s'impone anzitutto la necessità di una considerazione *globale* della mitologia eroica, necessità che, del resto, è in pieno accordo con l'esigenza [...] di una morfologia quanto più completa dei miti (come dei culti) degli eroi greci».<sup>34</sup> All'interno della varia fenomenologia dell'eroe greco vengono isolate «le forme *frequenti* del culto e dei miti», senza stabilire «quanto [...] sia *esclusivo* degli eroi, ma solo [illustrando] quanto di essi sia *caratteristico*, anche se eventualmente condiviso da altri esseri, come per esempio gli dèi»:<sup>35</sup> si indagano in questo modo gli eroi in relazione a vari aspetti come il combattimento, l'agonistica, la mantica, l'iniziazione, la morte, la città, la fondazione di istituzioni o riti, l'invenzione di oggetti ecc. Tali elementi caratterizzanti non si reperiscono mai tutti assieme ma sparsi in figure che condividono tra loro un'aria di famiglia. Anche se Brelich non espone il suo indirizzo di ricerca in termini saussuriani, si può affermare che l'insieme di «temi mitici» che egli individua compongono la *langue* tramite cui sono forgiate le singole figure eroiche. «Prima ancora di caratterizzare (mediante il loro sempre diverso raggrupparsi) i singoli eroi, *questi temi ricorrenti caratterizzano la mitologia eroica come tale* e quindi la natura dell'eroe come tale, al di là della loro sempre più o meno marcata personalità individuale» e il criterio che guida

<sup>32</sup> Oltre alla religione eroica greca, di cui viene offerta una dimostrazione in questo stesso paragrafo, indicherei tra tali culture per esempio l'agiografia cristiana, nella misura in cui il santo medievale è equiparabile all'eroe.

<sup>33</sup> Il testo di Brelich qui di seguito viene citato attraverso la recente edizione in BRELICH 2010.

<sup>34</sup> BRELICH 2010: 63. Qui e in tutte le citazioni seguenti, i corsivi sono di Brelich.

<sup>35</sup> Ivi: 76.

l'individuazione dei motivi è quello della frequenza: «[p]iù frequentemente ricorre, infatti, un determinato tema mitico – nei miti dei più vari personaggi – più probabile sarà che esso sia un elemento costitutivo e tradizionale della mitologia e non un'invenzione occasionale».<sup>36</sup> Dalla morfologia di Brelich si dipana dunque il filo della *tradizione*; la «riserva di elementi» della “poetica” mitologica greca è chiaramente collocata in una prospettiva storica e culturalmente contenuta: tale nebulosa di elementi include forme tipiche provenienti anche da culture diverse, storicamente diffuse e migrate, ma poi riplasmate, selezionate e riorganizzate creativamente nella cultura in cui esse approdano.<sup>37</sup> A distinguere le singole figure saranno la scelta e il dosaggio di tali elementi, organizzati talvolta attorno a un carattere centrale distintivo.<sup>38</sup> Il polimorfismo diviene un modo d'essere regolare dell'eroe greco: le singole figure uniscono aspetti eterogenei che si trovano tenuti assieme solo nel contesto del panorama eroico. Ciò che facilita la fusione, l'assimilazione tra personaggi e caratteri eterogenei, lo scambio motivico, è il fatto che la figura eroica era il centro di coesione di «un'originaria realtà più complessa», in cui i vari aspetti che concettualmente possono apparire estranei l'uno all'altro fanno parte in realtà di un'unità organica, sincretistica, frutto di un processo storico che dal complesso procede verso il semplice (ossia da figure sincretistiche si passa alla dissezione di singoli aspetti e ambiti di azione).<sup>39</sup> «Le singole figure eroiche sono altrettante “composizioni” organiche» [...]; esse si formano (e possono, volta per volta, riplasmarsi) mediante la scelta, il maggiore o minore rilievo e il raggruppamento intorno a un centro unico, di determinati elementi costitutivi [...]: il che vuol dire che dietro la composizione organica della singola figura non sta un caos di atomi cui essa può attingere a piacere, ma un “materiale” già organico. In altri termini, dietro la struttura realizzata nella figura vi è

<sup>36</sup> Ivi: 64-65.

<sup>37</sup> Ivi: 232-233.

<sup>38</sup> Ivi: 244.

<sup>39</sup> Ivi: 165-166.

come una struttura virtuale, suscettibile di essere “concretata” in centinaia di forme differenti, ma sempre affini; dietro al singolo eroe sta “l’eroe” che, quindi, anziché essere un’astrazione, è una realtà organica, senza la quale le singole figure non potrebbero nemmeno costituirsi». <sup>40</sup> Un tal modo di concepire la cultura eroica ci permette allora di capire che una singola figura eroica si staglia costantemente sullo sfondo costituito da un numero ampio, benché limitato, di temi e tipologie, una nebulosa che acquisisce organicità all’interno di una cultura specifica, di una tradizione. Prima di definire un eroe, è necessario determinare storicamente il *set* di segni, intrecci, motivi che definiscono per un gruppo umano l’eroismo, inteso non come un concetto astratto, ma come una mobile realtà conoscibile attraverso l’accumulo di storie, leggende, miti *tipologicamente* coesi; l’eroe inoltre, specialmente nelle tradizioni più antiche, presenta pronunciati caratteri polimorfi in grado di investire diversi aspetti della cultura.

8) *Poiesis dell’eroe nella cultura*. Possiamo ora espandere gli orizzonti entro i quali mira a muoversi uno studio eroo-poietico. Ne abbiamo già visti due: la *poiesis* eroica nel racconto, ovvero sia le tappe dell’iniziazione del giovane eroe, gli esordi della sua carriera; la *poiesis* eroica nel testo, ossia il modo in cui la semiologia tradizionale per la rappresentazione eroica venga impiegata in un racconto o in altre forme di espressione (es. l’arte figurativa), attraverso codici loro propri. Il terzo orizzonte riguarda invece la *poiesis* dell’eroe nella cultura, nella sua globalità. Mentre i primi due orizzonti mettono a fuoco principalmente le forme eroiche nel codice della narrazione – cioè l’ambito in cui viene forgiato l’eroe: mitologia, letteratura, fiabistica ecc. –, la terza prospettiva invece investiga la rappresentazione dell’eroe e la sua fenomenologia in ambiti diversi della cultura, tendendo però non a studiarli separatamente mettendo in luce i diversi codici espressivi, bensì a individuarne la convergenza: non solo la narrazione, dunque, ma anche

<sup>40</sup> Ivi: 247.

la religione, il rito, l'arte figurativa, le credenze popolari. È vero che tutti questi ambiti sono in qualche modo dipendenti da una narrazione: se i pellegrini medievali che giungevano sul Pont du Diable – che permetteva il passaggio del fiume Hérault (nei pressi di Aniane in Francia) – gettavano sassi dal ponte per esorcizzare la paura del demonio che agitava le acque sottostanti, lo facevano probabilmente in base al ricordo del racconto della lotta che l'eroe Guillaume aveva intrapreso in quel luogo con un demonio, poi scaraventato nel fiume.<sup>41</sup> Quello che interessa è però l'organicità che si viene a creare attraverso la somma e la congiunzione dei diversi modi in cui viene espressa una singola figura eroica: ciascun ambito culturale infatti reinterpreta l'eroe attraverso la propria semiologia e mutandone la percezione, arricchendone la semantica. Mentre il secondo orizzonte (*poiesis* nel testo) si rivolge all'apparato semiologico che può mutare in base ai mezzi d'espressione, il terzo orizzonte invece indaga tutti questi codici nella loro globalità e complessità, segni e significati che trovavano la loro unità nella memoria di chi faceva esperienza di questi eroi mediati da molteplici linguaggi. Il terzo campo dell'eroo-poiesi dunque si può occupare del polimorfismo dell'eroe concretizzato in una determinata cultura, intesa come somma di forme di espressione realizzata presso un gruppo umano entro specifiche coordinate spazio-temporali. Naturalmente non tutti gli eroi assumono una tale rilievo culturale. Il polimorfismo può investire un numero limitato di figure eroiche particolarmente significative per una società oppure essere realizzato nella "forma" eroica – nel senso propugnato da Brelich, includente una ampia gamma di temi, *patterns*, motivi – a cui tutte le singole figure fanno riferimento, sebbene ciascuna parzialmente. Certamente Herakles acquisisce uno statuto panellenico, che si esprimeva cumulativamente in diverse forme mitologiche, culturali, rituali in tutto il mondo greco; altri eroi invece presentano una complessa fenomenologia soltanto a livello locale. Il polimorfismo eroico può manifestarsi non solo a livello individuale ma anche a un livello

<sup>41</sup> *Moniage Guillaume* [Cloetta], vv. 6610-6620.

più astratto: la morfologia eroica può includere una ampia varietà di “temi” che possono essere utilizzati e ricombinati tra loro per rendere sempre più complesse le figure che rientrano nella categoria eroica. Anche se la singola figura è relativamente semplice, nondimeno fa parte di una realtà organica molto più complessa, la cui produttività permette a ogni eroe di sviluppare nel corso delle sue riplasmazioni storiche una serie di potenzialità culturali prima inesprese. Il polimorfismo dell’eroe può essere attuato o rimanere potenziale, in base a scelte storiche. Le funzioni e gli aspetti dell’eroe sono molteplici (combattente, iniziando, difensore dai mostri, fondatore di città o agoni, intermediario col divino, guaritore, violento, vittima, patrono di attività umane, civilizzatore, oracolo, protettore dei riti iniziatici ecc.). «Non esiste *un* culto o *una* particolare forma di culto, né un mito di una figura divina o eroica; non esiste, per esempio [...], un “mito di Apollon” o un “mito di Herakles” [...]. Esistono invece, per ciascuna di queste figure, un mito (o anche più miti), della nascita, della genealogia, uno o più dell’infanzia, di determinate gesta, di rapporti amorosi, di vicende varie – tanti miti che sono, di per sé, episodi conclusi, e non *un solo* mito coerentemente continuo che rispecchi esattamente ed integralmente la “figura”». <sup>42</sup> Tale polimorfismo dell’eroe è espresso in modo “multimediale”. L’eroe è una figura la cui unità deve essere studiata a partire dai diversi ambiti culturali in cui i suoi caratteri sono sviluppati: le sue funzioni emergono non soltanto nel mito ma anche nel culto (riti, feste, cerimonie, giuramenti) che gli è tributato. «La “figura” emerge [...] in tutta la sua plasticità, dall’insieme dei miti e delle forme di culto che – pur riscontrandosi anche in altre combinazioni, cioè in connessione con altre figure – sono riferiti ad essa». <sup>43</sup> Un efficace esempio è quello proposto da Claude Calame in *Thésée et l’imaginaire athénien* (1990), <sup>44</sup> in cui lo studioso antichista ricostruisce il modo in cui leggenda e culto dell’eroe contribuirono, nel corso

<sup>42</sup> BRELICH 2010: 231.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> CALAME 2018.

della storia di Atene, a forgiare l'identità civica della città attica, combinando tra loro molteplici aspetti della vita sociale e religiosa della comunità. Theseus è oggetto innanzitutto di appropriazione da parte di Atene, si assiste a una sovrapposizione degli spazi d'azione dell'eroe al territorio che la *polis* si attribuisce: «L'héroïsation rituelle de Thésée dans le culte qui lui est rendu ainsi avec une héroïsation dans la légende qui, par les moyens symboliques de l'image e du texte respectivement, confère à la figure du héros une coloration typiquement athénienne, l'ancrant aussi bien dans la terre de l'Attique que dans les fonds de la mer Egée». <sup>45</sup> Una serie di riti religiosi pre-esistenti incentrati sul tema della vegetazione, dell'alimentazione, della produzione agricola, del rapporto tra uomo e natura, della formazione dell'uomo, della sua crescita biologica e della sua maturazione civica vengono intrecciati al mito di Theseus, che a sua volta sussume una pluralità di leggende attiche in qualità di *synoikistes* ('unificatore') dell'Attica: ogni rito presenta connessioni simboliche con la biografia dell'eroe poliade, conferendo alla figura una versatilità semantica attraverso cui Atene costruisce la propria identità. «Dans les arts plastiques Thésée sera pendant tout le V<sup>e</sup> siècle le défenseur de la civilisation athénienne aussi bien face à l'envahisseur potentiel qu'à l'égard des nouveaux sujets soumis dans la mer Egée; et dans la tragédie, il devient le porteur de ces valeurs de la démocratie qu'Athènes éprouve tant de difficultés à sauvegarder [...]. Thésée est désormais le maître incontesté de la *païdeusis* athénienne». <sup>46</sup> L'esempio di Theseus, come presentato da Calame, ci conduce direttamente alle tesi conclusive della nostra riflessione: la prospettiva eroo-poietica deve porsi il problema del *perché* spesso gli eroi assumano una tale rilevanza culturale e finiscano per inglobare connessioni con i molteplici aspetti della vita umana.

9) *Archetipo*. Se spostiamo la discussione da un piano semiologico (in cui i codici sono costruzioni storiche) a quello antropologico, si affaccia il problema dell'universalismo

<sup>45</sup> Ivi: 440.

<sup>46</sup> Ivi: 450.

dell'eroe, il quesito se sia possibile mettere da parte le divergenze particolaristiche di ciascuna concezione eroica per leggere fenomeni convergenti attraverso un'ottica comparatistica. Lavori come quelli di J. Campbell e di D.A. Miller,<sup>47</sup> pur adottando approcci e prospettive diverse, delineano una concezione universale dell'eroe, che possiamo dire, fuori da schemi psicologici e piuttosto in senso latamente antropologico, *archetipica*:<sup>48</sup> l'eroe, in senso universalistico, come costante della narrazione e della cultura, viene costruito ricorrendo ad ampie comparazioni, al fine di ricostruire *una* forma eroica inscritta o nella psiche umana o in culture primordiali o ancestrali matrici di tutti gli eroi posteriori. Per esempio illuminante è l'introduzione di Miller, nella quale egli delinea corsivamente la propria concezione eroica: «These earlier, large-scale declarations [si riferisce agli studi di Rank, Raglan, Campbell, Neumann, Propp] tend to be too grandly deductive for my taste [...], and *their* hero is too strictly cast in and limited by the image of the hero of myth: the hero mythically expressed and mythically circumscribed, a transcultural or omnicultural, ahistoric, synchronous, and, at his deepest core, symbolic phenomenon. The monolith and the monomyth do not attract me. In the main I limit my focus on the hero to the traditional Indo-European model, as he appears in sources derived from Indo-Europe, Indo-Asia, and this core area's cultural extensions. I chose this areal focus because our heroic data are so frequently based in it and emerge from it: because they are set and maintained, willy-nilly, as part of our unavoidably Eurocentric tradition, which is our *arché*».<sup>49</sup> Il problema affrontato da Miller riguarda precisamente «the relationship of a central, even archetypic model of *the* hero to the constellation of *heroes*, in their sometimes subtly differentiated modal operations, and guises».<sup>50</sup> Il limite del raggio d'azione di Miller è dunque la cultura indo-europea, o perlomeno euro-asiatica, la cui

<sup>47</sup> CAMPBELL 1988; MILLER 2000.

<sup>48</sup> Sulle molteplici accezioni e i vari impieghi antropo-letterari del concetto di archetipo, si invita alla lettura dei vari saggi contenuti in BARBIERI - BONAFIN - CAPRINI 2018.

<sup>49</sup> MILLER 2000: viii.

<sup>50</sup> Ivi: ix.



impronta si registra anche nelle figure eroiche derivate: mentre i suoi predecessori, secondo Miller, inscrivono l'eroe in un'universalità fuori dalla storia (es. la psiche umana), egli procede entro i limiti offerti dall'antica civiltà indo-europea. Al di là del fatto che è lecito nutrire dubbi sulla consistenza storica di una cosiddetta cultura "indo-europea",<sup>51</sup> resta comunque l'impressione che il precipitato di una tale ampia comparazione sia ancora una volta *un* eroe disincarnato e privo di connotati culturali precisi, oltre che ridotto a un'unità assoluta. Un'altra ricerca sull'eroe da un punto di vista archetipologico è quella di E. M. Meletinskij,<sup>52</sup> il quale indaga le origini e le trasformazioni delle costanti della narrazione, della lingua degli intrecci: mentre da Jung in poi l'archetipo viene inteso come selezione di figure-chiave o oggetti-simbolo, per lo studioso russo-ucraino gli intrecci non sono secondari rispetto ai personaggi; anzi questi ultimi possono essere generati dagli intrecci e dai predicati delle azioni a loro riferite. L'uomo non concepisce la propria relazione col mondo e le singole entità al di fuori della narrazione, quindi di un intreccio. Secondo Meletinskij, le prime forme narrative folkloriche riguardavano la "cosmizzazione" della realtà, la creazione del mondo dal caos e questa forza ordinatrice sarebbe stata individuata nelle prime forme eroiche, in protoantenati-demiurghi-eroi culturali, progressivamente personalizzati e dotati di un assetto biografico: «in sostanza gli dei e i diversi spiriti modellizzano in generale il mondo esterno, mentre alla comunità umana corrispondono dei personaggi da cui, a poco a poco, si forma l'archetipo dell'eroe. La messa in primo piano dell'eroe, il suo ruolo particolare nell'intreccio [...] e la costituzione dei tratti specifici dell'eroe, emergono gradualmente, mentre la personalizzazione [...] sorge relativamente tardi [...]. Il personaggio più antico di questo tipo è il protoantenato che adempie alla funzione del così detto eroe culturale o demiurgo. [...] Questi antenati totemici precedono, a livello stadiale, [...] quello che possiamo

<sup>51</sup> Per una rassegna delle evoluzioni del concetto di *indo-europeo*, fortemente condizionato fin dalle sue origini da ideologie ottocentesche e poi novecentesche e privo di riscontri archeologici, cfr. DEMOULE 2014.

<sup>52</sup> MELETINSKIJ 2016.

definire l'«eroe»». <sup>53</sup> «Nella figura dell'eroe culturale inizialmente vi era un unico elemento del complesso archetipico dell'«eroe», ossia la relazione reciproca con la società umana e la cura dell'organizzazione del mondo per l'uomo. L'eroe culturale più evoluto aggiunge poi a questo la difesa dalle forze demoniache e ctonie». <sup>54</sup> Secondo lo schema di Meletinskij, passo dopo passo l'eroe primitivo si specializza, l'archetipo eroico si trasforma e acquisisce nuovi caratteri e nuovi tipi di avventure: l'eroe culturale diventa l'eroe uccisore di mostri, si sviluppa la biografia eroica, prendono forma l'eroe mitico e quello epico e così via: tutto però partirebbe da un intreccio archetipico, ossia quello in cui un agente mette ordine al mondo naturale e soprattutto umano. L'*arché* dunque può essere individuata nella psiche umana (Campbell), in una popolazione ancestrale (Miller), in stadi dello sviluppo antropologico (Meletinskij). Ciò che preme tenere in considerazione della trattazione di Meletinskij, al di là della visione rigidamente stadiale ed eccessivamente telescopica dello studioso russo, è il primato dell'intreccio sul personaggio. Meletinskij è convincente nel momento in cui descrive l'archetipo non come una figura-simbolo ma come un intreccio: l'uomo costruisce il mondo attraverso la narrazione, per cui l'eroe non è qualcosa ma *fa* sempre qualcosa. <sup>55</sup> È evidente altresì che le concezioni esposte sopra sull'archetipo eroico mal si conciliano con l'idea di *poiesis* che stiamo sviluppando, ossia una prospettiva costruttivistica che sottolinea con forza la

<sup>53</sup> Ivi: 17-18.

<sup>54</sup> Ivi: 20.

<sup>55</sup> Il primato dell'intreccio può richiamare alla mente il concetto di *program of action* di W. Burkert: «The “sequence of motifs” could as well be described as a “program of actions”; the linguistic representative of “action” is the verb. In fact if we look more closely at Propp's sequence, the major part of his “functions” can be conveniently summarized in one verb, “to get”, corresponding to the substantive “the quest”. [...] To “get” something means: to realize some deficiency, or receive some order to start; to have, or to attain, some knowledge or information about the thing wanted; to decide to begin a search; to go out, to meet partners, in a changing environment, who may prove to be helpful or antagonistic; to discover the object [...]; to bring back the object» (BURKERT 1979: 15). L'*action pattern* può derivare da esperienze biologiche (la ricerca del cibo, il ciclo mestruale, il parto) oppure sociali (la caccia, il divieto morale) e costituisce la struttura più profonda della narrazione, quella che permette la sua comunicabilità.

storicità di ogni concezione eroica, in cui invece di una “natura” eroica esiste una pluralità di culture eroiche (al cui interno nemmeno è possibile una definizione univoca!). E tuttavia bisogna porsi il problema dell'impressione di universalità antropologica della concezione eroica: ci si può domandare se effettivamente sia possibile giungere a una definizione minima (e a una definizione *di che cosa*), che permetta la comparazione di figure di culture diverse condividenti un'aria di famiglia, una formula che permetta di accogliere in seno alla prospettiva eroo-poietica la vaga nozione dell'archetipicità dell'eroe.

10) *Grado o forma?* Nella prospettiva eroo-poietica, si può porre l'antinomia tra essenza eroica (l'eroe è qualcosa) e azioni eroiche (l'eroe *fa* qualcosa) su un piano diverso, ossia ci si può chiedere se l'eroe sia un *grado* o piuttosto una *forma*. Brelich prende una posizione chiara: «esser eroi non significa un *grado* – per esempio intermedio tra uomo e dio –, significa una *forma*»,<sup>56</sup> cioè l'adesione a un *pattern* preesistente: definisce l'eroe una semiologia tradizionale piuttosto che un'ontologia. Accogliendo le istanze di Meletinskij, completiamo l'assunto brelichiano aggiungendo che il nerbo della semiologia eroica è costituito soprattutto da azioni e intrecci: l'eroe caccia animali, combatte mostri o nemici, fonda città o istituzioni, nasce, si sposa e muore. Quindi, sul piano dello studio storico, si può circoscrivere la definizione di eroismo vigente in un gruppo umano attraverso le azioni che esso attribuisce all'eroe. Tali azioni però non presentano la marca dell'ordinarietà, ma possono essere classificate come straordinarie, come sovrumane: l'eroe caccia animali innaturali, combatte nemici invulnerabili, nasce e muore in circostanze uniche, conquista donne bellissime con la propria forza o con mezzi magici. L'eroe quindi è definito da una semiologia tradizionale, ma questo *corpus* di segni, tipi, intrecci, motivi è a sua volta pre-selezionato: l'eroe compie azioni che *assomigliano* a

<sup>56</sup> BRELICH 2010: 250.

quelle che gli uomini compiono nella loro esperienza quotidiana, ma al tempo stesso se ne discostano. Se vogliamo individuare all'interno di una cultura narrativa una figura classificabile come "eroica", dovremo cercare personaggi antropomorfi che compiono azioni straordinarie che li possano caratterizzare rispetto a individui ordinari.<sup>57</sup> Esser eroi significa certamente una forma, come dice Brelich, ma tale forma si è costituita nel tempo a partire da un processo di costruzione di una figura differenziata rispetto all'essere umano, ossia a partire da un *grado* di umanità. Nella concezione antropo-poietica – lo si è già esposto –, la cultura (e non la natura) stabilisce i limiti di ciò che è umano e ciò che non lo è, per cui la costruzione dell'eroe deve essere intesa come un'appendice del processo antropo-poietico: la ragion d'essere degli intrecci eroici è quella di forgiare un "uomo sovrumano" con poteri, competenze e libertà preclusi all'uomo ordinario; vale a dire, questi schemi narrativi pongono rimedio all'incompletezza umana attraverso la mitopoiesi. Se è universale la tendenza all'antropo-poiesi, cioè la necessità che sia la cultura a costruire l'essere umano, possiamo dire che è altrettanto universale la tendenza a edificare sopra questa prima realizzazione una costruzione di secondo grado: l'eroe è una gradualità umana (variabile in ciascun contesto) che compie determinate azioni che l'uomo (al grado primario) non può / non sa / non deve compiere. Tornando allora alla

<sup>57</sup> Sulla straordinarietà delle azioni eroiche sono pertinenti le seguenti riflessioni che Brelich sviluppa a partire dal motivo del ratto delle donne nella mitologia greca, pratica sociale ormai desueta, stigmatizzata e fonte di imbarazzo per i mitografi di epoca classica: «Se [la tradizione classica] li ha fedelmente conservati, [...] vuol dire che questi tratti continuavano ad apparire significativi, anche in un'epoca i cui ideali non erano più quelli dei nomadi guerrieri della lontana, troppo lontana preistoria: significativi, miticamente, o proprio in quanto contrastanti con le normali misure dei valori umane, o per qualche altra ragione che resterebbe da scoprirsi. In linea generale, si potrebbe sollevare la questione [...] se il rilievo dato a determinati modi di comportamento dei personaggi mitici abbia più senso là dove questi modi di comportamento corrispondono alle norme vigenti nella società, o invece proprio dove ne divergono» (BRELICH 2010: 207). La straordinarietà dell'azione eroica – che può essere tale tanto sul piano morale come su quello realizzativo – può essere dunque una forma modificata e resa eccezionale di pratiche correnti (es. in una società di cacciatori, l'eroe caccia prede fuori dall'ordinario) oppure un'azione estranea al codice morale e alle possibilità realizzative di una data società, magari un tratto derivante dal passato come una reliquia.

questione dell'archetipicità dell'eroe, nella prospettiva eroo-poietica a essere "archetipica" è la *poiesis* secondaria di questo grado di umanità che chiamiamo "eroe". Ciò implica che l'eroe è costantemente messo in relazione con l'umanità, a partire dalla quale si definisce, per cui tale figura umanoide è formulabile, nel modo più astratto possibile, come una *funzione* che mette in relazione il dominio dell'umanità con il dominio delle azioni a essa precluse: la *poiesis* eroica avviene in un orizzonte mitico, senza il quale essa è inconcepibile; quindi è in una narrazione che si muove costantemente l'eroe – non rimane mai una figura statica, è sempre dinamica. È tale *funzione* il cuore dell'archetipo eroico, perché la sua *inventio* risponde a un'esigenza antropologicamente diffusa, se non universale: l'individuazione di un personaggio mitico che possa «essere ritenuto in possesso di libertà di iniziativa tale da farlo divenire un "eroe"». <sup>58</sup> L'eroe, all'interno di una cultura, è descritto da un insieme di azioni verosimilmente umane che però esprimono un concetto di umanità inverosimile: l'eroe è sia un *grado* che una *forma*, purché queste nozioni vengano in ogni contesto declinate e connotate in senso storico-culturale. Non ha senso chiedersi se sia primigenia la concezione di un grado diverso di umanità o gli intrecci, poiché l'uomo non può concepire un essere antropomorfo svincolato dall'azione o dal movimento spazio-temporale e, viceversa, azioni prive di un agente: tali elaborazioni però sono già un'operazione culturale. A essere antropologicamente costante invece è la tendenza alla *poiesis* eroica, il processo stesso, non i risultati, le forme e i contenuti di tale processo, che invece dipendono da istanze storiche e variabili culturali. La "natura" funzionale dell'eroe implica per definizione il rapporto tra almeno due elementi, mondi, stati ecc.: la forma polifunzionale dell'eroe è una nozione importante per comprendere determinati sviluppi dell'eroe in alcuni testi e culture che sfruttano la "libertà di iniziativa" inscritta in queste peculiari figure e valorizzano appieno la funzione strumentale e antropo-poietica dell'eroe.

<sup>58</sup> MELETINSKIJ 2016: 14.

11) *L'eroe antropo-poietico*. Introduciamo a questo punto il quarto orizzonte della prospettiva eroo-poietica: una riflessione sulla funzione antropologica dell'eroe. Mentre gli altri orizzonti si realizzano con lo studio delle forme eroiche su un piano ancora storico, l'*antropologia dell'eroe* dovrebbe studiare quel processo che porta gli uomini a forgiare, attraverso la narrazione, un "grado di umanità" la cui funzione è quella di continuare l'antropo-poiesi verso direzioni all'uomo ordinario precluse. La definizione astratta che abbiamo assegnato all'eroe come oggetto antropologicamente universale – una formula dal solo valore euristico e senza pretese di esattezza – è stata quella di *funzione*: presentano tratti eroici, diversamente graduati a seconda dei casi, tutte quelle figure antropomorfe espresse narrativamente che compiono imprese precluse ai poteri, alle competenze e alla volontà umani. La dimensione funzionale e interplanare<sup>59</sup> dell'eroe è quella di unire nella propria persona, nelle proprie azioni, nella propria biografia aspetti umani e non umani. L'eroe, in quanto *grado* di umanità, è dunque sempre caratterizzato da una condizione liminale.<sup>60</sup> Attraverso la narrazione eroica, che varca le frontiere dell'impossibile e dell'inverosimile, l'uomo completa un processo antropo-poietico, "crea" una particolare classe di esseri umani (o perlomeno antropomorfi) a cui è dato di compiere imprese sovrumane. Certamente tale definizione è molto vasta e potrebbe perfino includere le divinità olimpiche, che assumono forme umanoidi e che però si distinguono da quello che l'uomo greco riconosceva come *eroe*. La nozione "aperta" di *eroe* qui proposta implica molteplici graduazioni e all'interno di una cultura dovremo identificare come "eroiche" quelle figure che più di altre (entro quindi parametri relativi a ciascun contesto) si

<sup>59</sup> Sulla dimensione interplanare del racconto eroico, cfr. LOMA 2006.

<sup>60</sup> La nozione di *liminalità* in relazione ai riti di passaggio è stata elaborata dall'antropologo Victor Turner. Nello stadio liminale attraverso il quale vengono fatti passare gli iniziandi, relegati in uno spazio circoscritto e sacralizzato, le strutture ordinarie della società vengono scardinate e poi riformulate: «Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may rise» (TURNER 1967: 97).

avvicinano al piano antropico. Per esempio, un tratto caratterizzante (ma non sufficiente e nemmeno necessario) per separare gli eroi da esseri superiori è una biografia delimitata da una nascita e da una morte. Tutti questi aspetti possono essere utilizzati per illustrare la maggiore flessibilità dell'eroe rispetto ad altre figure mitologiche: le ragioni e le esigenze che possono aver indotto l'essere umano a costruire figure di questo genere possono essere riportate sul piano psicologico, cognitivo, ambientale, politico, sociale, e l'orizzonte antropologico della prospettiva eroo-poietica potrebbe riflettere in tutte queste direzioni. Qui mi limiterò a rimarcare un aspetto molto importante, che magari non spiega le origini del fenomeno eroico in quanto tale o di singole figure, ma può tracciare un percorso che potrebbe rivelarsi fruttuoso per spiegare almeno gli esiti dello sviluppo di certe figure eroiche: l'eroe può divenire uno strumento culturologico, un dispositivo costruttore di cultura, quindi di umanità. L'esempio addotto prima di Theseus è particolarmente calzante: attorno all'eroe e alla sua biografia vengono aggregati diversi ambiti e aspetti della vita sociale, politica degli Ateniesi; grazie all'eroe questi campi eterogenei raggiungono un'unità organica, vengono connessi e messi in relazione tra loro attraverso un processo simbolico che sfrutta la polivalenza dell'eroe. La nascita a Trezene, le prove iniziatiche che Theseus compie nel suo itinerario attico verso Atene, l'uccisione del toro di Maratona, la vittoria sul Minotauro, la fondazione di culti e istituzioni politiche durante la reggenza della città, la sua morte lontano dalla patria e la riconquista delle sue reliquie: a questi eventi che costellano la carriera eroica del personaggio si agganciano riti, feste, culti, cerimonie civiche. Si realizza così l'unificazione dei vari aspetti della vita culturale ateniese – ossia di ciò che “costruisce” l'uomo ateniese – e tale strumento collettore è il mito eroico. La funzione culturologica dell'eroe antropo-poietico è quella di conferire organicità alla cultura umana, attraverso una biografia antropomorfa che possa sussumere al proprio interno una pluralità (se non la totalità) di aspetti della vita sociale e culturale: il mito dell'eroe diventa un dispositivo simbolico ordinatore del mondo; il “cosmo” (sociale e naturale) viene descritto nella misura di una vita umana,

sebbene (o proprio per questo) eccezionale. Anche una divinità può essere assurda a questo compito organizzatore: l'eroe tuttavia conserva un più pronunciato carattere antropomorfo che permette un legame speciale con gli uomini, affettivo e identificativo, e la varietà delle peripezie della sua biografia (che include anche la nascita e la morte, aspetti profondamente umani) amplia il raggio d'azione dell'operazione poetica. A livello antropologico, la polivalenza viene incarnata per esempio da una tipologia particolare di eroe culturale, quella del *trickster*: nei "cicli" nordamericani di Coyote e di Corvo vengono inserite storie cosmogoniche, imprese di conquista di beni per l'umanità, fallimenti, storie "comiche" e parodistiche, in cui il *trickster* riveste il ruolo di volta in volta del demiurgo, dell'eroe culturale (che ruba beni essenziali all'uomo ma anche che lotta contro fonti di pericolo), di stolto e altro. La plasticità del *trickster* richiama la versatilità dell'uomo e nelle storie è un agente di antropo-poiesi e un costruttore di cultura. Oltre a questo è da aggiungere che ai *tricksters* sono ascritti miti in origine appartenenti ad altri eroi: essi sono figure attorno a cui viene costruita sul piano mitologico l'organicità del mondo umano.<sup>61</sup> Dunque la funzione eroica viene meglio espletata da figure malleabili e plastiche, che permettono l'inclusione di una varietà più o meno ampia di collegamenti con aspetti della realtà (sempre realizzati in forma narrativa). Un altro esempio, a cui qui facciamo solo un rapido accenno, può essere il giovane eroe – e con ciò ci riaffacciamo sul punto da cui siamo partiti, ossia sulla *poiesis* eroica realizzata nel racconto: la formazione dell'eroe comporta un continuo confronto probatorio ed iniziatico con realtà diverse da quella a cui dovrà tendere l'eroe maturo; tale cornice narrativa può dunque essere sfruttata per l'aggregazione di narrazioni diverse da quelle del "canone" eroico.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Cfr. per esempio RICKETTS 1966; HYNES - DOTY 1993; HYDE 1998. Se si adotta la prospettiva di Ricketts, secondo cui parte delle azioni del *trickster* sono parodie dell'operato sciamanico, risulta evidente che il *trickster* non è un eroe culturale originario, è bensì una figura che incamera una serie di tipi "narrativi" già preesistenti e organizza attorno a sé una serie di codici narrativi per formarne uno nuovo.

<sup>62</sup> Sulle funzioni archetipiche del giovane eroe cfr. GHIDONI 2018b.



12) *Eroe ed epica*. In conclusione, ci resta da prendere in considerazione una delle forme culturali più spesso associata alla dimensione eroica. La funzione culturologica dell'eroe (o del racconto eroico) può realizzarsi non solo in forme complesse come quella testé esemplificata, ma anche attraverso singoli testi letterari, quei monumenti che vengono spesso incasellati all'interno del genere epico. Non vi è precisa coincidenza tra *eroe* ed *epica*, anche se spesso i testi che definiamo "epici" sviluppano le imprese di uno o più eroi.<sup>63</sup> Il fenomeno eroico gode di una dimensione molto più vasta rispetto all'epica e le sue funzioni culturali si possono realizzare anche in assenza di un testo "epico". Una definizione dell'*epica* svincolata dall'eroe è quella per esempio fornita da Richard Martin, per il quale l'epica è un «"super-genre" [...] undertaking to articulate the most essential aspects of a culture, from its origin stories to its ideals of social behavior, social structure, relationship to natural world and to the supernatural»;<sup>64</sup> il *super-genre* epico è forma espansiva *unmarked* che ingloba forme narrative e poetiche minori, incorpora strutture profonde come quelle del mito e dilata il materiale delle leggende eroiche e dei poemi encomiastici; forma pervasiva *marked* all'interno di una cultura, con cui ha un rapporto metonimico e di cui tende a rappresentare la forma poetica più autorevole. È una definizione che comprende un aspetto formale – il poema epico tradizionale incorpora e neutralizza generi minori – e una funzione culturale – l'epica è un collettore della cultura di cui fa parte. Il racconto eroico adempie alla sua vocazione culturologica *anche* attraverso il testo epico.<sup>65</sup> Un esempio indicativo è fornito dal *Culhwch ac Olwen*, testo

<sup>63</sup> Un'utile e recente riflessione sull'opportunità di applicare *tools* antropologici (come il concetto di *epica*) a generi storici del Medioevo è quella contenuta in MORAN 2018.

<sup>64</sup> MARTIN 2005: 17-18.

<sup>65</sup> Un altro concetto che potrebbe essere affiancato alla formulazione di Martin – e anch'esso elaborato in seno all'omeristica – è quello di *meta-cyclic epic* (o anche solo di *meta-epic*), cioè la capacità dei poemi omerici (e soprattutto l'*Iliade*) di assorbire e modificare motivi e tipologie narrative tradizionali, appartenenti al cosiddetto "ciclo epico" (cioè le narrazioni sulla guerra di Troia che non sono oggetto dei due poemi). Cfr. FINKELBERG 2015 e BURGESS 2006.

medio-gallese dell'XI secolo che sfrutta la peripezia dell'eroe Culhwch – la sua *quest* di una serie di oggetti eccezionali necessari per le nozze con Olwen – per infarcire il testo con avventure che hanno per protagonista Artù e i suoi uomini, temi pre-esistenti il testo in questione. Lo scopo della composizione è quello di fornire una collezione di miti e leggende di una cultura – quella bretone – in via di estinzione<sup>66</sup>. Il punto è che la polivalenza dell'eroe non necessita della formalizzazione in un unico ampio testo per essere conseguita: l'eroe è connesso a più ambiti del “cosmo” anche solo come figura mitologica della memoria culturale. Quanto all'epica, un testo di quel genere può essere strutturato o sulla biografia (o un segmento di essa) di un eroe oppure su un unico evento “puntuale” a cui partecipano diversi eroi: l'esempio di quest'ultima forma può essere l'*Illiade*.<sup>67</sup> È opportuno commentare brevemente il seguente passo della *Poetica* di Aristotele: «La trama è unitaria non, come alcuni pensano, quando riguarda una sola persona: a quell'uno infatti possono succedere molte e infinite cose, da alcune delle quali non si ricava nessuna unità. Vi sono anche molte azioni di una sola persona, dalle quali non si forma nessuna azione unitaria. Per questo motivo hanno evidentemente sbagliato tutti i poeti che hanno composto un'*Eracleide*, una *Teseide*, o simili. Pensano che siccome Eracle è un individuo, una debba risultare anche la trama. Omero invece come al solito si distingue e sembra aver visto bene anche su questo punto, sia per arte o sia per natura: componendo l'*Odissea*, non vi mise tutti i fatti accaduti a Odisseo, per esempio che ricevette una ferita sul Parnaso, o che si finse pazzo durante l'adunata dei Greci, perché, dato uno di questi due fatti, l'altro non può dirsi accaduto secondo necessità o verosimiglianza – compose invece l'*Odissea* intorno a un'unica azione nel senso che ho detto, e allo stesso modo anche l'*Illiade*». <sup>68</sup> Al di là del severo giudizio che investe l'epica

<sup>66</sup> Si veda GHIDONI 2017.

<sup>67</sup> Il mondo antico per esempio conosce i due tipi di ciclo: «whereas Near Eastern cycles and the saga of Heracles were attached to a specific figure, each of the Theban and Trojan War cycles grew around a major event» (Introduzione a FANTUZZI - TSAGALIS 2015: 10).

<sup>68</sup> ARISTOTELE, *Poetica* [Paduano]: 1451a 16-30 (19).

biografica, lo Stagirita riconosce l'esistenza di una forma incentrata su un evento e un'altra con una struttura episodica assai più pronunciata che segue la vita di un singolo eroe: solo quest'ultima sembra riflettere la reale fenomenologia dell'eroe, in cui il polimorfismo e la polivalenza della figura trovano una sfocata aggregazione attorno ai deboli nessi biografici che possono essere creati per dare ordine alle peripezie di cui egli è protagonista. L'epica incentrata sull'unità d'azione e sul concorso di una moltitudine di eroi è tipologicamente più avanzata rispetto alla centralità che assume nelle culture arcaiche l'eroe come figura singola dalle avventure episodiche e indipendenti: l'epica "puntuale" costruisce (se non è già a disposizione) una *heroic age* (o un evento "eroico") entro cui collocare diverse figure eroiche, astratte dal loro contesto originario e riposizionate entro un unico segmento narrativo. A divenire catalizzatrice e costruttrice di cultura è la dimensione eroica piuttosto che l'eroe come figura singola: ciò però avviene nelle società "superiori", in cui nascono forme culturali sovraregionali.<sup>69</sup> Nelle società più semplici, il cui raggio d'azione è più ridotto, la funzione catalizzatrice viene conservata dall'eroe: «I progenitori, i demiurghi e gli eroi civilizzatori nel folklore arcaico ("primitivo") divengono il centro di un'ampia ciclizzazione, che comprende accanto ai miti della creazione, altre varietà di narrazione mitologica: leggende protoeroiche sulla lotta con i mostri-forze del caos, favole sugli animali, aneddoti, ecc. Tali cicli possono essere considerati l'embrione dell'epos. Si deve sottolineare che nelle società tribali arcaiche solo un personaggio mitico può essere anche l'eroe centrale di un ciclo attorno al quale si sviluppano soggetti differenti, poiché solo lui possiede, agli occhi dei membri di una comunità primitiva, quella libertà d'iniziativa indispensabile per un eroe».<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Per un *evolutionary model* che descrive il passaggio di tradizioni eroiche locali a un'epica sovraregionale, cfr. NAGY 2009: 30-52.

<sup>70</sup> MELETINSKIJ 1993: 46-47.

Attraverso questi *foods for thought*, ho cercato di mostrare l'utilità di rendere indipendente da un punto vista epistemologico rispetto ad altre discipline (per esempio, lo studio della letteratura epica, la religione, la folkloristica) il concetto di *eroe*, inteso dunque come dispositivo di costruzione culturale. L'eroe non è un dato presente in natura, su cui sia possibile una definizione universale, bensì una costruzione fatta da uomini, immersi in una realtà storica loro propria, che cercano di costruire se stessi attraverso quel dispositivo: l'eroe è oggetto di antropo-poiesi come anche strumento di quello stesso processo. Proprio il carattere storico di ciascuna figura eroica richiede un ampio studio delle modalità di costruzione di quel personaggio – un grado di umanità, come l'abbiamo definito – sia sul piano semiologico dei diversi codici in cui esso può essere espresso (letteratura, fiaba, mito, rito, raffigurazione ecc.) sia sul piano culturologico, come concetto che nella memoria culturale integra tutti questi codici. Una *poetica dell'eroe* può agevolare così un'*antropologia dell'eroe*: questi sono gli orizzonti molteplici della prospettiva *eroo-poietica*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARISTOTELE, *Poetica* [Paduano] = Aristotele, *Poetica*, trad. it. a cura di Guido Paduano, Roma - Bari, Laterza, 1998.
- Culhwch ac Olwen* [Bromwich e Evans] = *Culhwch and Olwen: An Edition and Study of the Oldest Arthurian Tale*, edited by Rachel Bromwich e Simon D. Evans, Cardiff, University of Wales Press, 1992.
- Digenis Akritis* [Jeffreys] = *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial Versions*, edited by Elizabeth Jeffreys, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Enfances Garin de Monglane* [Williams] = *Enfances Garin de Monglane: An Annotated Edition*, edited by John Leroy Williams, Ph. D. dissertation, University of Arizona, 1973.
- Moniage Guillaume* [Cloetta] = *Les deux rédactions en vers du "Moniage Guillaume", chansons de geste du XIIIe siècle*, publiées par Wilhelm Cloetta, 2 voll., Paris, Firmin - Didot, 1906-1911.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AFFERGAN - BORUTTI - CALAME *et alii* 2003 = Francis Affergan, Silvana Borutti, Claude Calame, Ugo Fabietti, Mondher Kilani, Francesco Remotti, *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2003.

- ANTONACCIO 1994 = Carla Antonaccio, *Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece*, in «American Journal of Archaeology», XCVIII (1994), 389-410.
- AVALLE 1995 = d'Arco Silvio Avalle, *Ferdinand de Saussure tra strutturalismo e semiologia*, Bologna, il Mulino, 1995.
- BARBIERI - BONAFIN - CAPRINI 2018 = *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, a cura di Alvaro Barbieri, Massimo Bonafin e Rita Caprini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018 [«L'immagine riflessa», XXVII (2018)].
- BÉRARD 1990 = Claude Bérard, *Récupérer la mort du prince: héroïsation et formation de la cité*, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, sous la direction de Gherardo Gnoli et Jean-Pierre Vernant, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, 89-105.
- BLOCH 1992 = Maurice Bloch, *Prey into Hunter. The Politics of Religious Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- BOWRA 1952 = Cecil Maurice Bowra, *The Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952.
- BOWRA 1957 = Cecil Maurice Bowra, *The Meaning of a Heroic Age*, London, King's College, 1957.
- BRAVO III 2009 = Jorge J. Bravo III, *Recovering the Past: The Origins of Greek Heroes and Hero Cult*, in *Heroes: Mortals and Myths in Ancient Greece*, edited by Sabine Albersmeier, Baltimore, Walters Art Museum, 2009, 11-29.
- BRELICH 2010 = Angelo Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Milano, Adelphi, 2010 [I ed. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958].
- BURGESS 2006 = Jonathan Burgess, *Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference*, in «Oral Tradition», XXI (2006), 148-189.
- BURKERT 1979 = Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1979.

- CALAME 2018 = Claude Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Paris, La Découverte, 2018 [I ed. Lausanne, Payot, 1990].
- CAMEROTTO 2009 = Alberto Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova, Il Poligrafo, 2009.
- CAMPBELL 1988 = Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, London, Paladin, 1988.
- CHADWICK 1912 = Hector Munro Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- DARBYNOCK 1944 = Arthur Darby Nock, *The Cult of Heroes*, in «Harvard Theological Review», XXXVII (1944), 141-174.
- DEMOULE 2014 = Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les Indo-Européens? Aux origines du mythe de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.
- DESCLAIS-BERKVAM 1983 = Doris Desclais-Berkvam, "Nature" and "Norreture": A Notion of Medieval Childhood and Education, in «Mediaevalia», IX (1983), 165-180.
- FABIETTI 2014 = Ugo Fabietti, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano, Cortina, 2014.
- FANTUZZI - TSAGALIS 2015 = *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A companion*, edited by Marco Fantuzzi and Christos Tsagalis, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- FINKELBERG 2015 = Margalit Finkelberg, *Meta-Cyclic Epic and Homeric Poetry*, in FANTUZZI - TSAGALIS 2015, 126-138.
- FLORI 1975 = Jean Flori, *Qu'est-ce qu'un bacheler? Étude historique de vocabulaire dans les chansons de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, in «Romania», XCVI (1975), 289-314.
- FRANCHI 2011 = Elena Franchi, *Destini di un paradigma: il rito iniziatico tra antropologia e scienze dell'antichità*, in «Mythos», V (2011), 175-190.

- GHIDONI 2017 = Andrea Ghidoni, *Forme epiche arturiane: polifonia medievale e preistoria del romanzo nel "Culhwch ac Olwen"*, in *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*. Atti del XLIV Convegno Interuniversitario di Bressanone (Bressanone/Brixen, 8-10 luglio 2016), a cura di Alvaro Barbieri ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2017, 29-40.
- GHIDONI 2018a = Andrea Ghidoni, *L'eroe imberbe. Le "enfances" nelle "chansons de geste": poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- GHIDONI 2018b = Andrea Ghidoni, *L'archetipo dell'iniziazione dell'eroe: motivi, testi, temi*, in BARBIERI - BONAFIN - CAPRINI 2018, 149-174.
- GREIMAS 1976 = Algirdas Julien Greimas, *Les acquis et les projets*, prefazione a Joseph Courtés, *Sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, 5-25.
- HEINTZE 1994 = Michael Heintze, *Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste*, in *Cyclification: The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, edited by Bart Besamusca, Willem P. Gerritsen, Corry Hogetoorn *et alii*, Amsterdam, North-Holland, 1994, 21-58.
- HYDE 1998 = Lewis Hyde, *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- HYNES - DOTY 1993 = *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, edited by William J. Hynes and William G. Doty, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1993.
- KEARNS 1992 = Emily Kearns, *Between God and Man. Status and Functions of Heroes and Their Sanctuaries*, in *Le sanctuaire grec*, par Albert Schachter, *Vandoeuvres - Genève*, Fondation Hardt, 1992, 65-99.
- LOMA 2006 = Aleksandar Loma, *Drachenkampf, Werbung, Initiation. Ein komparativer Ausblick auf die Vorgeschichte der Siegfriedsage*, in *Pöchlerner*



- Heldenliedgespräch: Das Nibelungenlied und die europäische Heldendichtung*, hrsg. von Alfred Ebenbauer und Johannes Keller, Wien, Fassbaender, 2006, 211-222.
- MACKRIDGE 1993 = Peter Mackridge, “None but the Brave Deserve the Fair”. *Abduction, Elopement, Seduction and Marriage in the Escorial “Digenes Akrites” and Modern Greek Heroic Songs*, in *Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, edited by Roderick Beaton and David Ricks, Brookfield, Variorum, 1993, 150-160.
- MARTIN 2005 = Richard Martin, *Epic as Genre*, in *A Companion to Ancient Epic*, ed. John Foley, Malden, Blackwell, 2005, 9-19.
- MELETINSKIJ 1993 = Eleazar Moisevič Meletinskij, *Introduzione alla poetica storica dell’epos e del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1993.
- MELETINSKIJ 2016 = Eleazar Moisevič Meletinskij, *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, EUM, 2016.
- MÉNARD 1992 = Philippe Ménard, “Je sui encore bachelier de jovent” (*Aimeri de Narbonne, v. 766*): les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. *Étude des sensibilités et mentalités médiévales*, in *Les âges de la vie au Moyen Âge*. Actes du colloque (Provins, 16-17 mars 1990), éd. Henri Dubois e Michel Zink, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1992, 171-186.
- MILLER 2000 = Dean A. Miller, *The Epic Hero*, Baltimore - London, Johns Hopkins University Press, 2000.
- MORAN 2018 = Paul Moran, *Genres médiévaux et genres médiévistes: l’exemple des termes “chanson de geste” et “épopée”*, in «Romania», CXXXVI (2018), 38-60.
- NAGY 2009 = Gregory Nagy, *Homer the Classic*, Washington, Center for Hellenic Studies, 2009.

- NEEDHAM 1975 = Rodney Needham, *Polythetic Classification: Convergence and Consequences*, in «Man», X (1975), 349-369.
- PELLIZER 1991 = Ezio Pellizer, *La peripezia dell'eleto*, Palermo, Sellerio, 1991.
- RANK 1909 = Otto Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung*, Leipzig, Deuticke, 1909.
- REMOTTI 1996 = Francesco Remotti, *Tesi per una prospettiva antropo-poietica*, in *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, a cura di Stefano Allovio e Adriano Favole, Torino, il Segnalibro, 1996, 9-25.
- REMOTTI 2013 = Francesco Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Roma - Bari, Laterza, 2013.
- RICKETTS 1966 = Mac Linscott Ricketts, *The North American Indian Trickster*, in «History of Religions», V (1966), 327-350.
- RINOLDI 2017 = Paolo Rinoldi, *Phénomènes de cyclisation: grandes et petites gestes*, in *Par deviers Rome m'en revenrai errant. XX<sup>e</sup> congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* (Roma, 20-24 luglio 2015), éd. Maria Careri, Caterina Menichetti et Maria Teresa Rachetta, Roma, Viella, 2017, 179-206.
- SAINT-GELAIS 2011 = Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- SAUSSURE 1986 = Ferdinand de Saussure, *Le leggende germaniche*, a cura di Anna Marinetti e Marcello Meli, Este (PD), Zielo, 1986.
- TAYLOR 1964 = Archer Taylor, *The Biographical Pattern in Traditional Narrative*, in «Journal of the Folklore Institute», I (1964), 114-129.
- TURNER 1967 = Victor Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in "Rites de Passage"*, in Id., *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, 93-111.

WEISE 1961 = Georg Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli, ESI, 1961.

WOLFZETTEL 1973 = Friedrich Wolfzettel, *Zur Stellung und Bedeutung der "Enfances" in der altfranzösischen Epik, I*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIII (1973), 317-348.

WOLFZETTEL 1974 = Friedrich Wolfzettel, *Zur Stellung und Bedeutung der "Enfances" in der altfranzösischen Epik, II*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LXXXIV (1974), 1-32.

